

## BESPRECHUNGEN

*Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung.* Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2007. 400 S., Abb. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 1.)

Eine glückliche Idee, ein Kreis inspirierter Ausführender und ein engagierter Verlag fanden sich zusammen, um mit diesem Band, der auf Vorträgen bei einer Ringvorlesung am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien in den Sommersemestern 2005 und 2006 basiert, zugleich eine neue Reihe zu begründen.

Die Idee ist denkbar einfach, doch nur selten so ergiebig zu verwirklichen: aus Beständen ortsansässiger Bibliotheken punktuell solche Quellen-Kostbarkeiten ins Blickfeld zu rücken, aus deren Erörterung sich Paradigmatisches musikgeschichtlicher Forschung und ihrer vielfältigen Gegenstände vom 10. bis zum 16. Jahrhundert zeigen lässt. In 16 Beiträgen werden meist an einer bestimmten Quelle oder auch nur an einem darin enthaltenen Text bzw. Musikstück spezielle Besonderheiten oder Detailprobleme erfasst und möglichst daran zugleich allgemeinere Einsichten in die Musikgeschichte jener Epochen eröffnet. Dieser Doppelaspekt, das Einzelbeispiel als solches zu würdigen und es für Grundsätzliches transparent zu machen – „zum Sprechen zu bringen“ –, verlangt Autoren, die ihre Detailforschung in den breiteren Horizont stellen, der übergreifende Erkenntnisse fördert und für „eine größere, weniger einschlägig vorinformierte, interessierte Leserschaft“ (S. 9) zugänglich macht. Dass dies in etlichen Beiträgen gelang, macht den Wert des Bandes aus.

Dabei sind die einzelnen Jahrhunderte in dem chronologisch angelegten Band ungleich berücksichtigt, und obwohl, wie bei einer Vortragssammlung dieser Art zu erwarten, stets (nur) Schlaglichter, dazu oft isoliert, auf das Ganze der älteren Musikgeschichte fallen, erhalten sie dieses doch von verschiedensten Seiten – und zuweilen überraschend.

So entwickelt Andreas Haug am Eintrag von *Iam dulcis amica venito* (aus A-Wn 116; 10. Jahrhundert) eine Skizze der poetisch-musika-

lischen Praxis, aber auch der Lebenswelt, in der dieses „älteste erhaltene Liebeslied des Mittelalters“ sein für uns „unbesitzbares“ Dasein hatte, das sich gleichsam ins „Exil“ (S. 33) der Schriftlichkeit flüchtete. Humorvoll und beziehungsreich führt Helmut Birkhan in die sogenannte Wiener Leich-Handschrift (A-Wn 2701; 14. Jahrhundert) ein, deren Teile mit hochsymbolisch-marianischen und antikisierend-erotischen Dichtungen bis hin zu obszönen Randtexten wohl, so die These, innerhalb einer zu vermutenden Gesamtquelle das „Thema Minne auf allen Ebenen“ (S. 179) umkreisen sollten. Um ein geschärftes Verständnis des vordergründig so „greifbar“, nämlich schriftlich Überlieferten geht es in Wolfgang Hirschmanns Interpretation kompilatorischer Strukturen in einer dafür exemplarischen Handschrift (A-Wn 2502; 12. Jahrhundert): Wie die scharfsinnige Analyse zeigt, bietet der „kompilierte“ Codex durch gezielte Zuordnung ausgewählter Teile wichtiger Texte in Konzentration auf bestimmte Lehrinhalte sowie unter bewusstem Weglassen des Abseitsliegenden „eine Art individuelles Lehrbuch der *musica*“ (S. 53), das dem 12./13. Jahrhundert die autoritative Lehre der Guido-Tradition in zeitgerechtem Gewande vermitteln sollte. Die Betrachtung eines an sich wenig auffälligen musiktheoretischen Textes (aus A-Wn 12811; 15. Jahrhundert) durch Alexander Rausch macht knapp und präzise mit dem typischen Habitus süddeutscher Elementar- und Choral-Lehrschriften bekannt.

Mehrere Beiträge beschäftigen sich ganz unterschiedlich mit Themen der Choralforschung. Jürg Stenzl, der dem fortschrittsfixierten Desinteresse an den (österreichisch-süddeutschen) Phasen lange dominierender Einstimmigkeit entgegentritt, betrachtet das kostbare Graduale-Antiphonar (A-Wn, Ser.n.2700; 12. Jahrhundert) hier als den „Kontext“ eines von dieser zentralen Salzburger Quelle aus erkennbaren historischen Zusammenhangs, der die Bedeutung des Klosters St. Peter und vor allem der im 12. Jahrhundert übernommenen Hirsauer Liturgie-Reform als Basis maßgebender musikalischer Alltagspraxis erklärt. An einem anderen Zeugnis der Hirsauer Reform (A-Wkm 4981; 13.

Jahrhundert) erörtert Felix Heinzer bemerkenswerte Züge der Anpassung an Status, Selbstverständnis und Repräsentationsstreben einer privilegierten Abtei, hier Weingarten. Das Spezifische der Einzelquelle als ältestem Klosterneuburger Graduale (A-Wn 13314; 12. Jahrhundert) überwiegt in den Untersuchungen von Franz Karl Praßl, die aber auch als Exempla fürs Studium der Neumen und fürs Lokalisieren mithilfe des Sequenzenbestandes dienen können. Martin Czernin veranschaulicht an Wiener Quellen (A-Ws, Fragm. 69, 88 und 112), welche Detektivarbeit nötig ist, um einschlägig beschriftete Kleinfragmente aus zerlegten und als Buchbindematerial benutzten Pergamenthandschriften zu identifizieren und in ihrem möglicherweise beträchtlichen historischen Wert zu erkennen. Ausgehend von Aufzeichnungen in der „Mondsee-Wiener Liederhandschrift“ (A-Wn 2856; 15. Jahrhundert) diskutiert Stefan Engels die fundamentalen, der ganzen älteren Musikgeschichte anhaftenden Probleme resultierend aus den unterschiedlichen Zielen von wissenschaftlichem Studium des dort überlieferten (einstimmigen) Notentextes und von musikpraktischem Bestreben, ihn *hic et nunc* aus der Schrift „zum Klang“ zu verwandeln.

Ähnlich Grundsätzliches wird berührt in Laurenz Lüttkens geschliffenen Erwägungen zur spätmittelalterlichen Schriftlichkeit, genauer zum Verhältnis von „musikalischem Text“, der bis um 1400 eben keine „gegebene Selbstverständlichkeit“ (S. 287) war, und von ihm her allenfalls umrisshaft erschließbarer „musikalischer Wirklichkeit“; an Merkmalen des Grundcorpus der berühmten Wolkenstein-Handschrift A (A-Wn 2777; 1425) wird der Leser für dieses Verhältnis sensibilisiert, das „in hohem Maße von Vagheiten durchzogen“ ist (S. 294). Und es trifft sich, dass Lorenz Welkers Beitrag an den Ergänzungen zur gleichen Handschrift (bis um 1436) den Anschluss dieser Quelle an die Überlieferung mehrstimmiger französischer Chansons behandelt, die Oswald zur hier (und bisher) nachgewiesenen Reihe von Kontrafakturen anregten. Einer auf andere Weise prominenten Handschrift, dem Oratoriale Kaiser Friedrichs III. mit dessen autographischen Notizen (A-Wn 4494; um 1470), wendet sich Reinhard Strohm zu; er untersucht die auffällige „Anthologie“ der zehn weihnachtlichen Cantiones und erwägt, wie sie, gleich

dem ganzen Codex, einer privaten „gedächtnisversunkenen Devotion“ (S. 254) des frommen, gebildeten Herrschers haben dienen können.

Auch zwei Quellen früher Instrumentalmusik werden einbezogen. Klaus Aringer skizziert an der Aufzeichnung des *Magne deus potencie* (aus A-Wn 3617; 15. Jahrhundert), wie das Orgelspiel zu einer Choralmelodie als (schriftlose) Improvisationspraxis über eine spezielle, zunächst didaktisch verwendete Notation den Weg zur Annäherung an mehrstimmige Vokalmusik und schließlich zu eigenständiger Instrumentalmusik nahm. Martin Kirnbauer rückt als eine der wenigen aus jener Zeit erhaltenen Sammlungen instrumentaler Stücke die Lautentabulatur des Adolf Blindhammer (A-Wn, Mus.Hs. 41950; um 1525) in den Blick, die zeigt, wie dieser gepriesene Nürnberger Virtuose, zugleich „der hauptsächlichliche Intabulator“ der Quelle (S. 352), selbst komponierte und fremde Vokalvorlagen (u. a. Josquins, Isaacs, Senfls) adaptierte.

Als ein Kuriosum aus der Blütezeit venezianischer Vokalkomposition stellt Katelijne Schiltz den einzig in Wien vollständig erhaltenen *Primo libro delle Greghesche* (Venedig 1564; A-Wn, SA76.D.30) vor; für diese Sammlung zu Texten in einem Scherz-Idiom voller griechisch verfremdeter Vokabeln (*lingua greghesca*) hatte deren Verfasser, Antonio Molino, führende Komponisten (u. a. de Rore, A. Gabrieli, Merulo, Padovano) für 30 Auftragsstücke gewonnen; für Kenner gedacht, bezeugt der gewichtige *Libro* „sehr feinsinnigen Humor“ (S. 371).

Mit der Sonderrolle der nicht (mehr) in Wien bewahrten, doch forschungsgeschichtlich dort verwurzelten sieben Trienter Codices (15. Jahrhundert) korrespondiert die Studie Rudolf Flotzingers, die bestimmten Rezeptions- und Bedarfsfragen detailreich nachgeht, diese allerdings in trotz lockerer Diktion nicht leicht zugänglicher Form einer (Vorwissen fordernden) „Vorlesung“ darbietet.

Der geschmackvoll gestaltete, sorgfältig redigierte (weithin makellose), durch Register benutzerfreundliche Band sei Kennern wie Liebhabern zur Entdeckung von aus diesen Quellen-Beispielen musikhistorisch „Sprechendem“ nachdrücklich empfohlen.

(März 2009)

Klaus-Jürgen Sachs

*Hispania Vetus. Musical-Liturgical Manuscripts from Visigothic Origins to the Franco-Roman Transition (9<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> Centuries)*. Hrsg. von Susana ZAPKE. Bilbao: Fundación BBVA 2007. 480 S., Abb.

Der altspanische (wisigotische, mozarabische) Ritus gehört zu jenen regionalen Liturgien der westlichen Kirche, die im Laufe des Mittelalters durch den römischen Ritus verdrängt wurden – im Falle der altspanischen Liturgie zunehmend seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf Initiative des Papstes und mit Unterstützung des cluniazensischen Mönchtums. Anders als etwa im Falle der gallikanischen Liturgie ist für die altspanische eine nennenswerte Zahl handschriftlicher Quellen (zu einem Großteil allerdings nur in fragmentarischer Form) erhalten, die über die gesungenen Bestandteile dieses Ritus wie auch über die mit ihm verbundenen Überlagerungs- und Verdrängungsprozesse Aufschluss geben. Von derlei Quellen bietet vorliegender Band ein beeindruckendes Panorama in Form eines Katalogs, für den 89 Handschriften bzw. Fragmente ausgewählt wurden, die in Beschreibungen erfasst, in ihrem Inhalt kommentiert und in der farbigen Wiedergabe jeweils einer exemplarischen Seite in qualitativ durchgängig hervorragender Weise dokumentiert sind. Der Auswahl liegt die Absicht zugrunde, ein möglichst breites Spektrum an Herkunftsbereichen, Quellentypen und musikalischen Notationsformen zu entfalten.

Dem Katalogteil vorangestellt sind neun Studien aus der Feder verschiedener Autoren, die nicht den Anspruch erheben, ein vollständiges Bild des hier behandelten Zeitraums zu entwerfen, sondern sich aus interdisziplinärer Perspektive heraus jeweils einzelnen Problemfeldern nähern. So interpretiert Ludwig Vones die Aufgabe des spanischen Ritus zugunsten des römischen als einen von unterschiedlichen Interessen bestimmten „gradual process [...] that was to last more than two centuries“ (S. 43). Michel Huglo untersucht die „harmonic diagrams“ (S. 68), die den *Etymologiae* Isidors von Sevilla in wisigotischen Handschriften integriert wurden, und deutet sie als Darstellung des Tonsystems des altspanischen Gesangs. Manuel C. Díaz y Díaz trägt neue Beobachtungen zum notierten Antiphonar León, Archivo Capitular, ms. 8 (Mitte des 10. Jahrhunderts) vor und versucht wahrscheinlich zu ma-

chen, dass diese Handschrift – zumindest in ihrem Text – von einer Vorlage von 806 abhängt. Maria José Azevedo Santos weist im Rahmen ihrer Ausführungen zu paläographischen Tendenzen liturgischer Handschriftenfragmente aus Portugal darauf hin, dass die Kenntnis der karolingischen Minuskel hier offenbar nicht von den Reformen des 11. Jahrhunderts abhängig war, sondern durch diese nur befördert wurde. Anzumerken ist zu diesem Beitrag, dass es sich bei der Abbildung 1 auf S. 117 offensichtlich nicht um ein Brevier, sondern um ein Missale handelt. Eva Castro Caridad untersucht die altspanischen Texte zur Feier der Beschneidung Christi (1. Januar) hinsichtlich ihres Alters wie ihrer theologischen Bedeutung. Gunilla Iversen geht textlichen Besonderheiten des Bestands an Sanctus-Tropen nach, der in Handschriften von der iberischen Halbinsel überliefert ist, und zeigt dessen ausgeprägten Zusammenhang mit den Tropenbeständen aquitanischer Handschriften auf – ein Zusammenhang, der nicht nur aus geographischen, sondern auch aus kirchenpolitischen Gründen kaum überrascht. Maricarmen Gómez diskutiert den ‚Gesang der Sibylle‘ *Iudicii signum* im Kontext ähnlicher Gesänge, die von der Endzeiterwartung handeln. Dem ist anzufügen, dass weitere Quellen für das als Vergleichsbeispiel herangezogene *Audi tellus, audi magni maris limbus* bekannt sind (vgl. Michael Klaper, *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, S. 211), die die von der Autorin angesprochene mögliche Verwendung derartiger Gesänge im Totenoffizium bestätigen. Allerdings ist der Gesangstext *Dies illa, dies irae* kein „fragment of the responsory for the dead, *Libera me, Domine*“ (S. 165), sondern ein Vers zu diesem Responsorium. Barbara Haggh schließlich behandelt die älteste Offiziums-Komposition (*historia*) auf den heiligen Dominicus von Silos, wie sie wohl kurz nach dessen Tod (1073) entstanden ist.

Eine der gewichtigsten Studien des Bandes ist die von Susana Zapke zu den diversen Notationstypen, die in liturgisch-musikalischen Handschriften der iberischen Halbinsel vom 9. bis zum 12. Jahrhundert anzutreffen sind: nach Zapke wisigotische und katalanische, die schließlich beide durch die aquitanische Notation ersetzt wurden (vgl. S. 189). Ein großer

Gewinn gegenüber älteren Darstellungen besteht schon darin, dass in aller Breite die methodischen Probleme einer Klassifizierung des vorliegenden Quellenmaterials erörtert werden, wie Unsicherheiten der Lokalisierung und Datierung, die je verschiedenen Entwicklungen in den einzelnen Regionen etc. Hilfreich ist auch der Ansatz, nicht von der Morphologie eines Zeichenbestandes (Neumentabellen) auszugehen, sondern von bestimmten Merkmalskonstellationen wie Schriftachse und Duktus der Neumen sowie der Verwendungsweise einzelner Zeichen. Wenn es freilich um die Frage des Einflusses der aquitanischen Neumen auf die spanischen geht und von Mischformen die Rede ist, bleiben die Kriterien unklar, nach denen einzelne Notationen als wisigotisch, wisigotische Übergangsnotation oder aquitanisch bezeichnet werden.

Insgesamt macht der Band zum einen auf die große Bedeutung von Fragmentforschung aufmerksam und dokumentiert zum anderen in exemplarischer Weise liturgische Reformen (denen auch Oppositionen begegneten) als vielschichtige Prozesse, bei denen der Ritus und seine schriftliche Fixierung offenkundig in engem Zusammenhang standen. So stellt sich immer wieder die Frage, ob Schrift- und Notationsformen als Identitätsausdruck dienten, ob als Mittel, um eine Überlieferung (nach einem Traditionsbruch) zu sichern, oder ob sie pragmatisch bedingt waren durch die Kompetenzen der beteiligten Personen. Dabei gehört es zu den großen Verdiensten des Bandes, dass derlei Interpretationsprobleme nicht durch die Berufung auf ein vermeintlich gesichertes Wissen verstellt werden, sondern vielmehr der Zugang zu ihnen allererst eröffnet wird.

(November 2008) Michael Klaper

CHRISTOPHER SCHMIDT: *Ars Jubilandi. Wandlung und Verwandlung im einstimmigen Alleluja*. Luzern: ars pro toto verlag 2007. 212 S. Nbsp.

Das Alleluia der römischen Messe unterscheidet sich von den übrigen Teilen des Messproprios durch eine ungebrochene Tradition von Neukompositionen bis ins Spätmittelalter, wobei manche regionale und chronologische Stileigentümlichkeiten zum Tragen kommen. Nach den grundlegenden Erschließungsar-

beiten von Karlheinz Schlager ist dieses Buch das erste, das versucht, zumindest einen großen Teil der älteren Hälfte des Materials zu verarbeiten (113 von gut 400 Melodien). Eine Einschränkung bedeutet dabei die Ausklammerung der Verse, die sich melodisch in unterschiedlicher Weise auf den Alleluia-Refrain beziehen können; damit konzentriert sich die Betrachtung auf das melismatische, nahezu textlose Singen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Beobachtung, dass sich in vielen Alleluia-Melodien eine andere Art von Melodik und eine andere Ordnung des Tonraums zeigen als in den klassischen gregorianischen Melodien. Daher ist dieses Buch in gewisser Weise komplementär zu dem 2004 erschienenen *Harmonia modorum* desselben Verfassers, wo das Tonartensystem des gregorianischen Repertoires im Zentrum steht. Begann der Weg der *Harmonia modorum* beim „Raumton“ F, so der der *Ars jubilandi* bei G. Unterteilt werden die Melodien nach ihrem Verhältnis zu Rahmenkonsonanzen (etwa der Quart G-c); Schmidt unterscheidet „geschehende Gestaltung“, „konsonanztragende Bewegung“ von „bewusster Gestaltung“, „konsonanzgetragener Bewegung“. Die Vielfalt der Tonarten entsteht auch hier durch allmähliche Ausweitung des Ambitus und Verschiebung der Tongewichte. Dabei ist klar, dass die oft feinen Unterscheidungen nicht am Notentext abgelesen werden können, sondern gehört werden müssen; Schmidt verwendet auch einige Zeit darauf, dieselben Tonfolgen so und anders zu singen, zu hören und zu vergleichen.

Damit ist ein Problem angesprochen, das natürlich jede historische Musikaufzeichnung betrifft, insbesondere aber einstimmige Musik, die zunächst nur als Folge von Tonhöhen in Erscheinung tritt, eventuell modifiziert durch die Gliederung in Ligaturen. Schmidt legt keine Rechenschaft darüber ab, welche Bedeutung er den Ligaturen für den zu rekonstruierenden Vortrag beimisst; es wird aber schnell deutlich, dass er der jeweils ersten Note artikulatorisches Gewicht gibt. Diese aus heutiger Sicht nahe liegende Deutung ist aber durch die Forschungen Eugène Cardines und seiner Schüler eindeutig widerlegt worden; die Einsicht, dass (mit diversen Ausnahmen) der letzte Ton der Ligatur das Gewicht trägt, hat sich längst über die

Cardine-Schule hinaus verbreitet. Für eine so sensible Interpretation, wie sie Schmidt unternimmt, wäre eine solche Veränderung des Vorverständnisses sicherlich einschneidend. Dass Schmidt sich darüber hinaus nicht in philologische Diskussionen einlässt, sondern die Melodien übernimmt, wie sie bei Schlager nach der zufällig ältesten diastematischen Handschrift wiedergegeben sind, ist verständlich – er käme sonst gar nicht bis zur Musik. Dies wirft aber die Frage auf, ob das zugrunde gelegte Material überhaupt die nötige Detailschärfe für eine Diskussion der gemeinten musikalischen Bewegung aufweist (in einigen Fällen würde das *Graduale Triplex* die bessere Grundlage bieten). Noch grundsätzlicher könnte man fragen, ob der in mancher Hinsicht fruchtbare Ansatz beim improvisierenden Sänger das Phänomen einer jahrhundertelangen Überlieferung integrieren kann, die einerseits konservativ ist, andererseits Varianten ausbildet, die uns den Zugang zum eventuellen Original und dem eventuell dahinter stehenden Sänger und seiner bewegten Seele erschweren.

Ungeachtet dieser Einwände kann das Buch als Interpretationsansatz einstimmiger Melodien auch über den Bereich des Alleluia-Repertoires hinaus Beachtung beanspruchen. Die sorgfältige äußere Gestaltung und die zahlreichen Notenbeispiele erleichtern die Lektüre. (November 2008) Andreas Pfisterer

WOLFGANG WITZENMANN: *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650. 2 Bände. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 797 S. (Analecta Musicologica 40/I und 40/II.)*

Rom hat sich aufgrund der kirchenpolitischen Stellung des Papsttums in der Neuzeit zu einem der kulturellen Zentren Europas etabliert. Erstaunlicherweise wird die musikwissenschaftliche Forschungssituation – von einigen wenigen Komponistenbiographien abgesehen – keineswegs dieser zentralen Bedeutung gerecht. Gerade der Bereich der Kirchenmusik ist in weiten Strecken noch wenig erforscht. Auch wenn in den vergangenen 20 Jahren mehrere – zum Teil noch nicht publizierte – musikgeschichtliche Studien zu römischen Musik-Kapellen entstanden sind, haben wir bis heute in vielen Teilen nur recht oberflächliche oder frag-

mentarische Kenntnisse über die historischen Umstände der Kirchenmusik Roms.

Die vorliegende Publikation bildet in diesem Kontext ein neues richtungsweisendes Fundament, zum einen, weil es sich überhaupt um die erste umfangreiche Studie zur Kapellgeschichte von San Giovanni in Laterano handelt, zum anderen, weil es in seiner Gründlichkeit mit kaum einer bisherigen Publikation dieses Forschungsgebiets vergleichbar ist.

Eine aufgedengesteckten Zeiträumen von 50 Jahren beschränkte, chronologisch sortierte Textquellensammlung umfasst den gesamten zweiten Band im Umfang von ca. 400 Seiten. Somit handelt es sich um die wohl umfassendste Quellenpublikation zur römischen Kapellgeschichte überhaupt. Die nach Jahren sortierten Übertragungen teilen sich ihrerseits – wenn vorhanden – in die vier Grundlagen-sammlungen I. Decreti del Capitolo di San Giovanni in Laterano, II. Libri di Fabrica, Cappella e S. Maria in Fonte, III. Libri di Massa Minuta und IV. Filza di Giustificazioni. Auf Musikalien wird nur selektiv an den Stellen eingegangen, an denen offensichtliche Bezüge zu den historischen Umständen hergestellt werden können. Musikalische Analysen oder Beschreibungen von einzelnen Kompositionen bleiben in der Abhandlung gänzlich außen vor.

Außergewöhnlich ist die Unmittelbarkeit, mit der man mit dem Inhalt der Studie konfrontiert wird. Nach einem knappen, ca. einseitigen Vorwort – das in erster Linie Danksagungen enthält – wird der Leser förmlich in den Stoff ‚hineingeworfen‘. Die Studie verfolgt keine These, es gibt keine Erläuterungen zur gewählten Methode. Bei aller Wichtigkeit einer üblicherweise geforderten fachlichen und methodischen Reflexion genießt man bei dieser Lektüre die Freiheit vom methodischen Zwang; leider erfährt man daher auch an keiner Stelle, warum gerade dieser zeitliche Ausschnitt der Lateran-Kapelle für die Untersuchung ausgewählt wurde. Insgesamt handelt sich um eine streckenweise lexikalisch anmutende Ansammlung bisher unbekannter historischer Details, die mit kenntnisreichem Hintergrundwissen scharfsinnig kombiniert werden. Diese neuen Einsichten bieten für Historiker und Musikwissenschaftler zahlreiche Anknüpfungspunkte, so z. B. für die Datierung von Kompositionen im Kontext der Kapelle.

Die im zweiten Band übertragenen Quellen lassen sich vor allem in zwei Richtungen für eine historische Darstellung fruchtbar machen. Zum einen erhält man vielfältige Informationen über Biographien im Umfeld des Kapitels und der Kapelle von S. Giovanni. Zum anderen geben die Quellen vor allem Aufschluss über wirtschaftliche und finanzielle Verhältnisse der beiden Institutionen. Beide Bereiche, die die Kapitel II („Die wirtschaftlichen Grundlagen der Kapelle“), III („Das Personal der Kapelle“) und IV („Personen von Einfluss auf die Kapelle“) umfassen, stellen dann auch den Großteil der Studie im ersten Band. Die biographischen Kapitel kommentieren in allen auffindbaren Einzelheiten sämtliche in die lateranische Institution integrierte Personen, vom Kapellmeister bis hin zu den Kalkanten, vom Kardinal-Erzpriester bis zu den Verwaltern der *Massa Minuta*. In der Verknüpfung der Einsichten aus dem neu untersuchten Quellenmaterial mit bisheriger Sekundärliteratur werden zum Teil auf akribische Weise die biographischen Wege von – auch bisher wenig namhaften – Künstlern nachgezeichnet. Kleine vereinzelte redundante Informationen – z. B. Kardinal Ascanio Colonna Fehlkalkulation zur Finanzierung der Kapelle (S. 35 f. und S. 177) – fallen dabei kaum ins Gewicht.

Der zentrale biographisch-wirtschaftliche Textcorpus wird von zwei thematisch separierten Kapiteln umrahmt: I. „Kapelle und Kirchenhierarchie“ sowie V. „Lateranische Feste“. Diese beiden Kapitel verdienen in besonderem Maße erwähnt zu werden. Der Autor verdeutlicht hierin dem Leser, dass das Verständnis der römischen Kapellgeschichte weder separiert von der priesterlichen Hierarchie innerhalb der Institution des Kapitels noch unabhängig von der Liturgie von S. Giovanni zu verstehen ist. Teile des Kapellkollegiums waren Priester und damit Teil der priesterlichen Hierarchie am Lateran.

Für die Untersuchung der musikalischen Praxis der Liturgie hat dieser institutionelle Übergang zweierlei Folgen. Die Kanoniker hatten die Aufgabe der Zelebration der täglichen Stundengebete und Messen in San Giovanni und den angegliederten Filialkirchen. Die Kontinuität der liturgischen Pflege hatte oberste Priorität. Aus diesem – von der Gregorianik geprägten – musikhistorischen Kontinuum

ragte eine Reihe an Feiertagen, wie die kirchlichen Hohefeste oder besondere „lateranische“ Feiertage (z. B. die Johannes-Feste), heraus, deren Liturgien mit umfangreichen Musiken ausgestaltet wurden. Welche Musik an welchem Feiertag genau (ur-)aufgeführt wurde, müsste durch ergänzende – möglicherweise liturgiegeschichtliche Studien – ermittelt werden. Dennoch bergen die von Witzemann vorgenommenen Untersuchungen zur liturgisch-musikalischen Praxis bereits einige Überraschungen: Beispielsweise wurde das Fest der *Dedicazione* am Tag *Cristo Salvatore* (9. November) bis 1620 bzw. 1629 kirchenmusikalisch aufwendiger gestaltet als die Johannesfeste (vgl. S. 345), das Fest Johannes-Evangelist wiederum hatte größere liturgische Bedeutung als das Weihnachtsfest, das zwei Tage zuvor mit hohem Aufwand an Santa Maria Maggiore gefeiert wurde. Üblicherweise wurden die römischen Basiliken zu den wichtigsten Festanlässen – neben dem bereits vorhandenen Schmuck – prunkvoll mit verzierten Holzkonstruktionen ausgeschmückt (sogenannten „Macchine“). Die Hintergrundinformationen zu den „Macchine“ vermitteln dem Leser zum einen die kunsthistorischen Fach-Begriffe, auf die man in den Quellen zu römischen Kirchen immer wieder stößt, zum anderen aber auch wichtige Einsichten in die Aufführungspraxis der Laterankapelle. Anhand der präzisen Auswertung der Rechnungsbücher erhält der Leser zahlreiche weitere Details zur Musikpraxis: die relativ späte Durchsetzung der Orgel als Generalbassinstrument seit 1608, die Rolle der Hauptorgel, der Einsatz von Instrumenten, Entwicklung der Mehrchörigkeit und vieles mehr.

Dass ein solch kenntnis- und umfangreiches Buch überhaupt entstehen konnte, kommentiert der Autor im ersten Satz des Vorworts: „Ohne meine langjährige Mitgliedschaft in der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom hätte die vorliegende Arbeit nicht entstehen können. Nur dadurch, dass ich Jahrzehnte lang vor Ort war und mit der Zeit die notwendigen Kontakte zum Kapitel der Basilika S. Giovanni in Laterano, zur Direktion des *Archivio Storico del Vicariato* sowie zu römischen Musikforschern des Fachgebiets herstellte, erwarb ich den richtigen Zugang zu dieser schwierigen Materie“ (S. IX). Qualität benötigt Zeit und Muse. Die vorlie-

gende Studie ist in dieser Hinsicht Beispiel und Mahnung an die musikforschende Gemeinschaft.  
(August 2008) Gunnar Wiegand

*KLAUS PIETSCHMANN: Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 2007. 503 S., Abb., Nbsp. (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 11.)*

Die ursprünglich als Münsteraner Dissertation entstandene Arbeit behandelt eine in der Geschichte der geistlichen Musik, zumal der offiziellen römischen Kirchenmusik, eher aschfarbene Periode. Die Komponistennamen, die mit dem Pontifikat Pauls III. in direkter Beziehung stehen, haben nicht die Strahlkraft wie so manche aus der Kapelle seiner Vorgänger (Dufay, Josquin) oder Nachfolger (Palestrina): Jacques Arcadelt, Costanzo Festa, Cristóbal de Morales, eventuell auch Jacquet von Mantua sind noch die prominentesten, ihr – teils exquisites – Motetten-, Messen-, Lamentationen- und Hymnenschaffen gehört durchaus nicht zum aktuellen Kanon in Historiographie und Praxis, geschweige das ihrer zahlreichen Kapellkollegen. Vermutet man daher, hier solle pflichtschuldig noch eine Lücke in der Musikgeschichtsschreibung geschlossen werden, nachdem in der jüngeren Vergangenheit mit großer individueller und projektgesteuerter Tatkraft die päpstliche Musik der umrahmenden Zeit aufgearbeitet wurde, so sieht man sich aufs Angenehmste getäuscht. Zwar kann Alessandro Farnese weder mit einer glänzenden und ertragreichen Patronage wie unter den Medici-Päpsten noch mit dramatischen Ereignissen und geschichtsträchtigen Resultaten wie in der Endphase des Tridentiner Konzils in Verbindung gebracht werden, doch genau diese ambivalente historische Situation ist das Potenzial, aus dem Pietschmann aus der Musikperspektive ein faszinierend polychromes Geschichtsbild entwickelt. So folgt die Darstellung auch stringent dem methodischen Ansatz, mit der differenzierten Freilegung der Bedingungen der Musikpflege und der Analyse musikalischer Werke Stein für Stein Teile eines kulturhistorischen Mosaiks zu erhellen (und nicht nach alternativer Ma-

nier, über Einbeziehung des Kontexts die Musik besser zu verstehen).

Die theologischen Konflikte charakterisieren die Amtsausübung Pauls III. als heterogene kirchengeschichtliche Umbruchszeit. Ihr Widerspruch zwischen dem überkommenen Verständnis des sakralisierten Papsttums, dessen *maiestas* sich in den päpstlichen Gottesdiensten konkretisiert, und den äußerlich wie innerlich unaufschiebbar gewordenen Erfordernissen einer katholischen Reform, die schließlich 1545 zur Eröffnung des Konzils in Trient führte, auch ihre politische Dynamik, die zu wechselnden Konjunkturphasen der verschiedenen Parteien an der Kurie führte, spiegelte sich erkennbar in den Haltungen, Schöpfungen, Aktionen und Existenzbedingungen der Musiker. Pietschmann zeigt diese Voraussetzungen, Spielräume und Reaktionen in einer unbeirrten thematisch-systematischen Engführung. Ausgehend von der kirchenpolitischen Position Pauls III. über die Entfaltung der diversen kurialen Reformansätze (insbesondere der *spirituali* mit ihrem Streben nach einer emotionaleren Frömmigkeit) wird die Kapelle in ihrer liturgisch-musikalischen Funktion und in ihrem institutionellen Status analysiert, was beides aufgrund der vorreformatorischen Ideologie der Papstglorifizierung sich auf einem höchst elitären Niveau bewegte, und zwar hinsichtlich der finanziellen Ausstattung, der künstlerisch-administrativen Autonomie und der kompositorischen Ansprüche.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich nun den vielfältigen, sicher nicht geplanten, aber in der Retrospektive doch systematisch wirkenden strategischen Anstrengungen der Kapellmitglieder, einerseits diese durch die Reformansätze permanent gefährdete Stellung zu verteidigen und sich andererseits den neuen Anforderungen durch Entgegenkommen anzupassen. Auf einen Nenner gebracht, könnte man sagen, dass die Musiker ihr Heil darin suchten, sich als unentbehrliches Symbol zu stilisieren, indem sie eine emphatische Idee von ‚Tradition‘ entwickelten, aus dem sie ihr stark ausgebildetes Selbstbewusstsein bezogen. (Hier liegt die Wurzel des späteren hypertrophen Traditionalismus der Sistina.) Am deutlichsten zeigt sich dies im Umgang mit der Kodifizierung des musikalischen Materials in Form von gezielt angelegten Chorbüchern, die Werke aktueller

Kapellmitglieder in das kanonisierte Erbe einbetteten und dieses zugleich überhöhten (etwa in der Anlage von „Individual-Chorbüchern“ mit Werken Festas), aber auch kompositorisch in der musikalisch-kryptischen Fortschreibung des *Ave regina* ihres Ahnherrn Dufay. Andererseits wird man Zeuge einer sozialen Taktik der Image-Pflege (durch Präsenz in der Stadt, karitatives Auftreten und Schulterschlüsse mit politisch wichtigen Kardinälen) und kompositorischer Konzilianz (durch affekthaltige, klangreiche Passagen, die den Emotionalisierungsbestrebungen der *spirituali* zu Willen sein konnten). Erstaunlich nur, dass die Musiker offenbar durchgängig kein Interesse an guter, geschweige exzellenter Ausführung hatten, so dass man ihnen sogar für die wichtige Karwoche Proben verordnen musste!

Hiermit sind nur einige Schlaglichter der über die Maßen aspekt- und materialreichen Arbeit genannt, die zudem auf sehr dornigem Terrain ackerte, weil dieses üppige Material zwar großenteils dokumentarisch gut von der Forschung aufbereitet ist, hier – unter dem Voratz, ein integrales Gesamtbild zu entwerfen – aber unausgesetzt ein Indizienprozess zu führen war, in dem ein Faktum mit einem anderen verknüpft und eine hypothetische Deutung vorgenommen werden musste. (Deutet sich etwa die anstehende personelle Hispanisierung und Italianisierung bereits im künstlerisch erstarrten Josquin-Stil der aussterbenden franko-flämischen Musikerfraktion an?) Schätzungsweise die Hälfte des Textes operiert daher im Konjunktiv oder mit Potentialis-Adverbien, was der Plausibilität der Überlegungen indes keinen Abbruch tut.

Natürlich kann man wie immer auch das Beckmesser ansetzen (unterschiedlichste Begriffe, wie der globale ‚Humanismus‘, aber auch die sehr sachbezogene Nomenklatur ‚Ingrossierung‘, ‚Lage‘ und ‚Faszikel‘ oder analytische Termini wie ‚Fauxbourdon‘ werden bis zur Sinnverdunkelung unscharf verwendet, was auch die sehr problematische Ineinssetzung von ‚Intertextualität‘ und ‚Tradition‘ belastet; der Sänger in der Raffael-Stanza hält ein Einzelblatt, nicht mehrere, modaltypologische Soggetti werden unhinterfragt als Motive gehandelt; hypothetisch als ephemeres Kapellrepertoire identifizierte Stücke dienen kurz darauf als unanfechtbares Argumentations-

material) – aber was bedeuten solche Kleinigkeiten angesichts eines redaktionell vorbildlich gestalteten, elegant formulierenden, akribisch mit dokumentarischem Tabellenmaterial unterfütterten und vor allem außerordentlich erkenntnisreichen, unser historisches und musikalisches Verständnis eines weichenstellenden Epochensplitters enorm bereichernden Buches?

(September 2008)

Nicole Schwindt

*KATHARINA BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 308 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)*

Georg Forsters letzter, 1556 erschienener Band seiner insgesamt fünf Volumina umfassenden Anthologie mit deutschen Liedern läutete das Ende der Cantus-firmus-gebundenen Liedsätze ein. Lassos erste Liedsammlung (1567) markiert einen tiefgreifenden Wandel im Liedsatz, der insbesondere von franko-flämischen Komponisten betrieben wurde (S. [7]). Dies ist der Ausgangspunkt von Katharina Bruns Zürcher Dissertation; die Frage nach den Wurzeln für die neuen Liedtypen beantwortet sie schon zu Beginn der Einleitung: „italienische Stilelemente aus Villanella, Canzonetta und Madrigal“ seien es, die „prägend für das deutsche Lied wurden“ (S. [7]).

In drei Kapiteln erläutert sie ihre Grundthese. „Funktion und Kontext – Zur Überlieferung und Aufführung“ geht auf die Überlieferung ein (Drucker, Druckorte, Inhalt und Aufbau der Drucke), daneben auf die Widmungsträger, die Aufführenden und die soziale Verortung. Von hohem Interesse sind hier nicht zuletzt die Darlegungen zur bürgerlichen Musikpflege, die Bruns u. a. am Beispiel von Görlitz erörtert (S. 36–38): institutionalisierte Vereinigungen, deren turnusmäßige Zusammenkünfte durch Satzungen geregelt waren. Kapitel 2, „Die Texte der weltlichen Lieder“, beschäftigt sich einleitend mit der Situation der Dichtkunst in Deutschland, deren Niveau zunächst hinter demjenigen in Frankreich und Italien zurückbleibt. Probleme beim Eruiieren der Autoren (S. 53) – es sei angemerkt, dass man etwa auch bei Motetten nach lateinischen Huldigungsgedichten vor ähnlichen Schwierigkeiten stehen kann –, Vorlagen (Übersetzungen, Nachdichtungen,

antike Vorbilder) etc. werden abgehandelt (S.75 ff.). Ein Abschnitt widmet sich den „Topoi und Motive[n]“ (S. 84 ff.); für das hier als originell unter „ausgesprochene[n] Kuriositäten“ zitierte Lied „Nun hört jr herrn ein news Gedicht / von Rattn vnd Mäussen zugericht“ (S. 85) sei ergänzend als mögliche Vorlage Hans Sachsens *Nasenlied* genannt. Der auch bei Sachs am Anfang stehende Hinweis auf die Neuheit des Gedichts hat ebenfalls Tradition: man denke an Lassos *Audite nova*, dem ein deutscher Text folgt. Das dritte Kapitel „Die Kompositionen“ unterscheidet nach den Titelformulierungen der Sammlungen Lieder „nach Art der welschen Villanellen“ bzw. „nach Art der welschen Madrigalien“; stilistisch dazwischen stehen die Lieder „nach Art der welschen Canzonetten“. Eine strikte Kategorisierung vornehmen zu wollen verbietet sich jedoch, worauf die Autorin nachdrücklich hinweist (S. 132–134).

Der Arbeit liegt eine schier unübersehbare Materialmenge zugrunde. Darüber in knapp 140 Seiten zusammenfassend zu handeln ist einer ihrer großen Vorzüge, zumal dem Leser in einem den Hauptteil hinsichtlich des Umfangs übertreffenden Anhang die Quellen in einer Anzahl von Listen vorzüglich aufgeschlüsselt werden: Einer Aufstellung der gedruckten Sammlungen weltlicher Lieder zwischen 1569 und 1636 und einer Kurzbeschreibung der verwendeten Liedsammlungen (hier werden u. a. die Widmungsträger genannt, dazu Ort und Datum, Anzahl der Stimmen und Strophen, wie viele weltliche und geistliche Lieder enthalten sind, ferner gibt es eine Rubrik „Anmerkungen“) folgen auf den Text bezogene Konkordanz zwischen Liederbüchern der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und schließlich eine Aufstellung der Konkordanz zwischen den Sammlungen der Jahre 1570 bis 1630, also für den in Bruns Arbeit berücksichtigten Zeitraum.

Die brillante Arbeit verträgt eigentlich keine Einwände. Folgendes sei demnach weniger als Kritik, sondern eher als Ergänzung verstanden. Am Beispiel von Lassos erstem Liederdruck (1567) weist Bruns zweimal knapp auf Einflüsse der Chanson auf das deutsche Lied hin (S. 120 und S. [7]). Zu erwähnen wäre indes gewesen, dass die Chanson sicherlich größere Bedeutung für das deutsche Lied hatte als die vorliegende Arbeit erahnen lässt, dass die Au-

torin sich aber ausschließlich auf die Darstellung des italienischen Einflusses beschränkt. Lasso stellt in seinen Liederdrucken von 1576 und 1590 (aufgelistet bei Bruns S. 168 als Nr. 125 und 128) jeweils Chansons ans Ende und erwähnt dies im Titel. Im Jahr 1583 bringt er drei im selben Jahr schon mit französischem Text erschienene Kompositionen deutsch unterlegt auf den Markt (Bruns S. 168, Nr. 127). Schließlich gibt Lassos Schüler Johann Pühler 1582 „mit des Herrn Authoris bewilligung“ eine Sammlung mit deutsch kontrafazierten Chansons seines Lehrers heraus (Bruns S. 168, Nr. 126); das darin zu *O Herre Gott mein noth* umtextierte *Bon jour mon coeur* findet sich außerdem handschriftlich deutsch kontrafaziert zu *Betrübet sehr bin ich von hertzen*. Dass ein Kontrafizieren über die Sprachgrenzen hinweg zumindest in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne satztechnische Annäherung der Gattungen kaum denkbar ist, liegt auf der Hand. Schon am Verhältnis der Chanson zum Lied bei Lasso wird also offenkundig, dass der von Bruns detailliert beschriebene italienische Einfluss auf das deutsche Lied innerhalb des größeren Kontexts jenes gegen Ende des 16. Jahrhunderts zunehmend (und natürlich nicht nur in Deutschland) zu beobachtenden Prozesses der allmählichen Trennung der traditionellen Gattungskonstituenten Sprache und Kompositionsweise zu sehen ist, das heißt, als (freilich hinsichtlich seiner Bedeutung kaum zu überschätzendes) Teilphänomen innerhalb der Internationalisierung und gegenseitigen Beeinflussung der Stile und Gattungen betrachtet werden muss. Hier kann nicht näher darauf eingegangen werden; erwähnt sei am Beispiel der *Musica transalpina* (Thomas East, London, 1588) lediglich die Situation in England, wo neben englischen Übersetzungen nach italienisch textierten Sätzen auch einige französische Vorlagen auftauchen (es handelt sich jeweils um Lassos und Ferraboscós Vertonungen von *Su-sann' un jour* und *Le Rossignol*). Ein paar Sätze dieser Art in der Einleitung hätten eventuell entstehende Missverständnisse von vornherein auszuschließen vermocht.

Nichtsdestotrotz: Katharina Bruns hat einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte der Zeit um 1600 geleistet; ihre Dissertation gehört in jede einschlägige Bibliothek.  
(Dezember 2008) Bernhold Schmid

ALESSANDRA CHIARELLI / ANGELO POMPILIO: „Or vaghi or fieri“: *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740). Con l'edizione de Il cannocchiale per la „Finta Pazza“ di Maiolino Biscaccioni. Hrsg. von Cesarino RUI-NI. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 2004. 294 S., Abb.*

Für die Geschichte des Musiktheaters sind gedruckte Opernlibretti als Quellen weit über die Überlieferung der jeweiligen dramatisch-poetischen Texte hinaus von zentraler Bedeutung, enthalten sie doch gewöhnlich eine Vielzahl von Informationen, die den historischen Kontext eines Werkes und seiner Aufführung erhellen. Tatsächlich erfüllten Librettodrucke im 17. und 18. Jahrhundert in der Theaterpraxis eine Reihe unterschiedlicher Funktionen, die sich teilweise denen heutiger Programmhefte vergleichen lassen. Und wie bei diesen steht in den Librettodrucken neben dem jeweiligen „Werk“ mindestens ebenso sehr die konkrete Aufführung, mithin die performative Dimension des Musiktheaters im Zentrum des Interesses. Im Gegensatz zu heute handelte es sich freilich bei Operaufführungen seinerzeit sehr häufig um Uraufführungen, woraus sich die regelmäßige Präsenz bestimmter Textsorten in den Librettodrucken erklären lässt. Eine eigene Kategorie innerhalb der Librettoüberlieferung bildeten dabei die Vorreden der Autoren, die vielfach umfangreiche Abhandlungen zur Poetik des Musiktheaters enthalten. Indem diese „Cenni poetici“ die Auffassungen und Ziele der Librettisten im Hinblick auf den von dramaturgischen und gesellschaftlichen Regeln und Konventionen bestimmten Werkkontext spiegeln, offenbaren sie in ihrer historischen Folge ein breites Panorama theoretischer und bühnenpraktischer Reflexion, aus dem sich eine zusammenhängende operngeschichtliche Perspektive rekonstruieren lässt.

Alessandra Chiarelli und Angelo Pompilio konzentrieren sich in dem vorliegenden Band auf Venedig und auf die ersten hundert Jahre der Operngeschichte der Lagunenstadt – ein mehr als umfangreiches Thema, wie auch der chronologische Katalog der 967 venezianischen Libretti (S. 191–247) dokumentiert. In diesem Zeitraum wandelte sich die Oper gewaltig, und ebenso die Themen und Kategorien, die in den Libretti reflektiert werden. Natürlich enthalten nicht alle von ihnen umfassende theoretische Reflexi-

onen. ‚Nur‘ in etwa 140 Texten wird überhaupt auf szenische oder musikalische Aspekte eingegangen, und nur rund fünfzig enthalten mehr oder weniger weit ausholende poetologische Erörterungen, in denen die Autoren ihre dramaturgischen Absichten skizzieren oder über die konkreten äußeren Erfordernisse vor dem Hintergrund der kanonischen poetologischen Regeln mehr oder weniger detailliert Rechenschaft ablegen. Hierbei werden Probleme der Gattungszugehörigkeit (Tragedia, Commedia, Tragicommedia, Pastorale, „Melodramma“) oder die drei „aristotelischen Einheiten“ (tempo, luogo, azione) relativ häufig behandelt.

Diese 55 besonders aufschlussreichen Texte sind in dem Band im Faksimile reproduziert. „L'autore a gli spettatori del dramma“ (z. B. *Alessandro, vincitore di se stesso* von Francesco Sbarra und Michelangelo Torcigliani; Musik: Antonio Cesti, 1651) oder kurz und knapp: „A chi legge“ (z. B. *Amore innamorato* von Giovanni Francesco Loredano, Pietro Michiel und Giovanni Battista Fusconi; Musik: Francesco Cavalli, 1642) lauten die Titel dieser poetologischen Miscellen. Freilich äußern sich die Verfasser vor allem zu Fragen der Moral oder zu den Regeln der Poesie, aber nur selten etwas ausführlicher zur Musik. Vor allem in den älteren Libretti wird die generelle Frage des „recitare in musica“ erörtert, während in späterer Zeit eher auf das Problem der Arienintegration und auf die Rolle der Sänger Bezug genommen wird. Sehr aufschlussreich ist die häufige Bezugnahme auf einen politischen oder gesellschaftlichen Hintergrund, so z. B., wenn der Autor zu verstehen gibt, dass er nicht selbst das Sujet gewählt habe, sondern „chi ha tutta l'autorità sul teatro“ (*Il pastorale d'Anfriso* von Girolamo Frigimelica Roberti, Musik: Carlo Francesco Pollarolo, 1695).

Neben der analytischen Untersuchung der „Cenni poetici“ sind vor allem der Katalog der ausgewerteten Uraufführungslibretti, die umfassenden und sorgfältig angelegten, allerdings nicht immer sehr übersichtlichen Verzeichnisse und natürlich die Faksimile-Edition der mehr als fünfzig besonders aussagekräftigen Quellentexte überaus wertvoll und machen das Buch zu einem hervorragenden Quellen- und Nachschlagewerk zur venezianischen Operngeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

(August 2008)

Arnold Jacobshagen

HANS-JOACHIM SCHULZE: *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt / Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 759 S. (Edition Bach-Archiv Leipzig.)*

Das Kantatenwerk Bachs erfreut sich nachhaltiger Beliebtheit – sowohl in der Musikpraxis als auch in der musikwissenschaftlichen Literatur. Untersuchungen zu einzelnen Werken oder Werkgruppen sowie zu einzelnen Aspekten dieser Kompositionen liegen bereits in großer Anzahl vor. Zunehmend wird auch der gattungsgeschichtliche, aufführungspraktische, theologische und historische Kontext der Werke erschlossen. Das verbreitete Standardwerk zu Bachs Kantaten ist indes Alfred Dürrs Buch *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (1. Auflage 1971, nunmehr 8. Auflage 2001).

Ein vergleichbares Werk, das ebenfalls sämtliche Kantaten des Thomaskantors bespricht, legt nun der renommierte Bachforscher und ehemalige Direktor des Bach-Archivs Leipzig Hans-Joachim Schulze vor. Es ist hervorgegangen aus einer Sendereihe im Rundfunk. Diesem Umstand verdankt es den Charakter als *Werkeinführung*, die sich an „Kenner und Liebhaber“ (S. 10) wendet. Die Vortragsform wurde überwiegend beibehalten.

Die Reihenfolge der Werkbesprechungen folgt zunächst dem Kirchenjahr. Sodann schließen sich die Kompositionen für besondere Anlässe an. Aufgenommen wurden auch das Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium. Zuletzt werden die weltlichen Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum behandelt. Die Besprechung der einzelnen Kantaten folgt einem bestimmten Schema. Schulze befasst sich eingangs mit der Entstehungsgeschichte des jeweiligen Werks. Er beleuchtet die allgemeine Lebenssituation und die dienstliche Stellung Bachs einschließlich seiner Dienstaufgaben, erörtert, inwieweit dieser äußere Kontext Anlass zur Komposition gegeben haben könnte, und ordnet diese schließlich in das übrige Kantatenwerk Bachs ein.

Sodann wendet sich der Verfasser dem Kantatentext zu. Er befasst sich zunächst mit der Person des Textdichters und seiner Verbindung zu Bach. Bei geistlichen Werken werden die Lesungen des jeweiligen Sonn- oder Feiertags referiert, zuweilen auch wörtlich wiedergegeben,

und ihre Beziehungen zum Libretto dargelegt. Soweit die Dichtung auch Choraltexte enthält, finden sich häufig zusätzliche Ausführungen zur Geschichte dieser Kirchenlieder und ihrer Verfasser. Ebenfalls werden die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der jeweiligen Kantate (kurz) behandelt. Sofern die Komposition dazu Anlass bietet, werden ferner die Grundzüge des Parodieverfahrens dargelegt und dessen Anwendung im konkreten Fall aufgezeigt.

Die Erläuterungen zur Musik konzentrieren sich in der Regel auf die wesentlichen musikalischen Elemente, die ein Zuhörer – ohne Vorliegen eines Notentextes – wahrnehmen kann. Eine umfangreichere musikalische Analyse war im Rahmen der ursprünglich im Rundfunk ausgestrahlten Werkeinführungen nicht möglich. Gleichwohl geht der Verfasser, teilweise recht ausführlich, auf die einzelnen Sätze der jeweiligen Kantate ein. Hierbei nimmt die Deutung der Musik vor dem Hintergrund der Textvorlage – ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Bach'schen Vokalwerke – den für sie angemessenen Raum ein.

Der Verfasser sah sich vor die Aufgabe gestellt, einerseits ein breites musikinteressiertes Publikum anzusprechen, andererseits wissenschaftlich fundierte Aussagen zu treffen. Dieser Spagat ist gelungen. Der Leser (ursprünglich der Hörer) findet zu jeder Kantate einen in sich abgeschlossenen Text, aus dem wesentliche Informationen über die jeweilige Komposition zu entnehmen sind. Zu überlegen ist indes, ob im Rahmen einer möglichen Neuauflage des Werkes allgemeine Erläuterungen, die sich zwar bereits jetzt schon in den einzelnen Darstellungen finden, künftig systematisch „vor die Klammer“ gezogen werden sollten. Dies betrifft etwa eine gattungsgeschichtliche Einordnung der Bach-Kantaten oder Ausführungen zu den Kantatenjahrgängen. Angesichts der Tatsache, dass der Kantatentext ohnehin oftmals ausschnittsweise wiedergegeben wird, stünde auch im Raum, die Libretti vollständig abzudrucken. Derzeit fehlen zudem, soweit nicht im Einzelfall angegeben, die Satzbezeichnungen, Takt- und Tonartenangaben und vor allem die Besetzungen. Auf den Charakter als *Einführungswerk* ist schließlich zurückzuführen, dass die Sekundärliteratur nicht erschöpfend, sondern nur zu ausgewählten Fragen ausgewertet wurde.

Diese Anmerkungen sollen aber das Verdienst des Buches nicht schmälern. Der Verfasser versteht es, das Kantatenwerk Bachs in verständlicher Weise und zugleich mit großem Sachverstand musikinteressierten Liebhabern nahezubringen. Aber auch (musikwissenschaftliche) Kenner finden hier Neues.

(Oktober 2008) Andreas Lenk

*Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente, Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE unter Mitarbeit von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XII, 451 S. (Bach-Dokumente. Band V.)*

*Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850. Hrsg. und erläutert von Andreas GLÖCKNER, Anselm HARTINGER und Karen LEHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXIII, 782 S. (Bach-Dokumente. Band VI.)*

Nachdem zwischen 1963 und 1972 im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* drei Bände mit Dokumenten zu Leben und Werk Johann Sebastian Bachs sowie zur Rezeption seiner Musik im 18. Jahrhundert vorgelegt werden konnten (*Dok I–III*), die das Gros der einschlägigen Quellen bereitstellten, fanden sich immer wieder weitere Zeugnisse zur Person des Thomaskantors, die nun, bereichert um einige Nachträge, in einem weiteren Band der Bach-Dokumente versammelt werden (*Dok V*). Auszüge aus neu erschlossenen Aktenbeständen, Verlags-, Besitz- und Nachlasskatalogen sowie literarische Zeugnisse aller Art, die Johann Sebastian Bachs Wirken in Mitteldeutschland illustrieren, nuancieren das aktuelle Bach-Bild, ohne jedoch seine Konturen grundlegend zu verändern: Belege über Taufe und Patenschaft der Kinder, Gutachten und Empfehlungsschreiben für Schüler oder Orgelbauer, Quittungen und Belege über finanzielle Transaktionen, wie sie hier nun kollationiert werden, lassen eine vielfältig in das Musikleben seiner Zeit eingebundene Musikerpersönlichkeit erkennen, und weitere ähnliche Quellenfunde in sächsischen oder thüringischen Stadtarchiven, die durchaus zu erwarten sind, dürften diese Koordinaten kaum mehr nennenswert verschie-

ben. Die auf den ersten 80 Seiten des vorliegenden Bandes gebotene chronologisch geordnete Zusammenschau aller nachweisbaren Dokumente, die über Leben und (Nach-)Wirken Bachs Auskunft geben – letztlich ein Inhaltsverzeichnis von *Dok I–III* und *V* –, dürften als Rückgrat jeder Bach-Biographie unverzichtbar sein. Überraschend ist dabei nur mehr die Fülle dokumentarischer Belege insgesamt, deren Zusammenstellung aus verstreuten Publikationsorten auch dann überaus willkommen ist, wenn die Mehrzahl der Dokumente bereits in den *Bach-Jahrbüchern* vorgestellt wurde.

Die Edition selbst folgt den Prinzipien der Vorgängerbände. Bei den eigenschriftlichen Zeugnissen werden neben Fundort und Quellenbeschreibung auch Korrekturschichten und herausgeberische Eingriffe dokumentiert; Kommentar und Kontextualisierung können knapp gehalten bleiben, da die Dokumente selbst meist schon andernorts ausführlich erläutert wurden. Bei den fremdschriftlichen und gedruckten Dokumenten zur Lebens- und Rezeptionsgeschichte ist der Apparat noch sparsamer, bietet kaum mehr als Nachweise von Fundort und Erstpublikation.

Richtlinien zur Textgestaltung allerdings sind nicht wiedergegeben; sie fehlten auch in den früheren Bänden und führen nun zu mancherlei editorischer Inkonsequenz. Die Mehrzahl der Texte scheint hinsichtlich des Schriftbildes diplomatisch wiedergegeben worden zu sein, indem Anreden und Grußformeln in unterschiedlichem Maße eingerückt werden. Der originale Zeilenfall bei anderen Dokumenten ist teils gewahrt, teils im Blocksatz aufgehoben. Bei den eigenschriftlichen Dokumenten sind Eingriffe in den Text – meist Auflösungen von Abkürzungen – durch Verweise auf die entsprechende Druckzeile nachzuvollziehen, was allerdings durch fehlende Zeilenzähler und mitunter falsche Zählung erschwert wird (vgl. A 70, A 112, A 135a). Lateinischen Dokumenten wird nur gelegentlich eine deutsche Übersetzung beigegeben (B 156a, vgl. aber B 593a), Abkürzungen sind selbst innerhalb eines einzelnen Dokuments inkonsequent aufgelöst (vgl. A 92e, B 57a). Schwer nachvollziehbar sind Eingriffe in die Textsubstanz: Der zeitübliche Akkusativ beim Verb „sich bezeigen als“ wird ausweislich des Kommentars im Originaldokument bereinigt (A 70), die analoge

Wendung „sich aufführen als“ bleibt unverändert (und ohne Kommentar) erhalten (A 82b).

Derartige Unstimmigkeiten irritieren gleichwohl und lassen eine gewisse Eile bei der Edition vermuten. Dass bei einem Dokument der genaue „Wortlaut derzeit nicht greifbar“ gewesen sei (C 758aa), ist ebenso wenig verständlich wie das Angebot eines Literaturverweises auf die Internet-Enzyklopädie *Wikipedia* auch ohne Angabe des Datums, an dem die entsprechende Seite aufgerufen wurde (B 153a). Den Eindruck, dass für eine gründliche Schlussredaktion die Zeit fehlte, bestätigt ein lässlicher Druckfehler schon in der allerersten Zeile des Geleitwortes; der Referenzcharakter, der den *Bach-Dokumenten* bislang zukam, wird auf solche Weise leichtfertig gefährdet.

Dass der Anspruch unrealistisch ist, Dokumente und Zeugnisse zum Nachwirken Bachs im 19. Jahrhundert auch nur annähernd so vollständig verzeichnen zu können, wie es für die Zeit vor 1800 noch möglich erschien, bedarf keiner Begründung. Gleichwohl sind für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nunmehr drei Bände vorgesehen, die neben Dokumenten zur Wirkungsgeschichte (*Dok VI*) eine kritische Ausgabe von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie (*Dok VII*) sowie Materialien zur Quellenüberlieferung (*Dok VIII*) bieten sollen. Der hier zu besprechende erste Band dieser Trias versammelt in fünf Hauptteilen Dokumente zu Biographischem (A), Ästhetik und Analyse (B), Werkausgaben (C), Aufführungen (D) und Aufführungspraxis (E): ein guter Ansatz, die Fülle von Literatur über Bachs Person und seine Musik systematisch zu erfassen. Den einzelnen Kapiteln sind relativ knappe Einleitungen vorangestellt, die das Material strukturieren, zugleich eine Beschränkung der Kommentierung der einzelnen Dokumente lediglich mit Hinweisen auf Fundorte und Drucknachweise erlauben.

Bei der Auswahl biographischer Darstellungen (A; vorgelegt von Karen Lehmann) konnte mithin auf Forkels Buch verzichtet werden, doch wie stark alle folgenden Lebensbeschreibungen Bachs ihm verpflichtet sind, erhellt aus den hier vorgelegten Texten allenthalben. Vollständig wurden die Bach-Schriften von Ludwig Anton Leopold Siebigk(e) (Breslau 1801) und Johann Emanuel Grosser (Breslau 1829) abgedruckt, die wie zahllose Lexikonartikel Forkels paradigmatische Biographie oft

im Wortlaut übernehmen, ohne eigene Würdigungen zu ergänzen. (Kürzungen versagte man sich trotz zahlreicher Redundanzen.) Dagegen wird auf eine Wiedergabe selbst von knappen Auszügen des Bach-Buchs von Carl Ludwig Hilgenfeldt (Leipzig 1850) verzichtet zugunsten einer harschen, den Ansatz dieser Studie jedoch verfehlenden Rezension aus der *NZfM*. Den eigentlichen Biographien schließen sich geschickt ausgewählte Anekdoten, Miscellen sowie Belletristisches an, um einen Eindruck von der Fülle der Zugangsweisen zu Bach zu dokumentieren, die sich im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts feststellen ließen. Die Grenze zwischen Fiktion und authentischen Berichten von Zeitgenossen ist dabei fließend – Friedrich August Roebers auf einen Bericht Johann Christian Kittels zurückgehende Darstellung einer sentimentalisierten Szene des von der Beredigung seines Vaters zurückkehrenden Carl Philipp Emanuel Bach scheint freilich eher romanhaften Vorbildern verpflichtet als ein Tatsachenbericht, als der er hier firmiert. Bedauerlich ist die fast vollständige Begrenzung der Auswahl auf deutschsprachige Quellen; so werden etwa französische Lexika (Alexandre Choron, François-Joseph Fétis) ebenso wenig aufgenommen wie die für die russische Bachrezeption einflussreiche Monographie von Vladimir Odoevskij.

Den zweiten Hauptteil nehmen Texte zu Ästhetik und Analyse (B) ein, die Anselm Hartinger mit einer klugen Einleitung versieht. In fünf Unterkapiteln präsentiert er Dokumente zur historischen Einordnung und Würdigung (u. a. von Johann Karl Friedrich Triest, Hans Georg Nägeli, Adolf Bernhard Marx und Robert Schumann), zum Bach'schen Stil (u. a. von Kittel, Ludwig Rellstab, Carl Friedrich Zelter, Carl von Winterfeld), Erfahrungen mit Bachs Musik (u. a. Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann, Eduard Krüger), Werkbetrachtungen (u. a. Johann Theodor Mosewius, Friedrich Rochlitz, Ernst Julius Hentschel, Moritz Hauptmann) sowie zur Quellenbeschaffung und -kritik (u. a. Ludwig van Beethoven, Zelter, Mendelssohn Bartholdy). Die Anthologie gerät in der unmittlerbaren Aufeinanderfolge unterschiedlichster Textsorten – Briefe, Zeitschriftenartikel, Werkeinführungen und Konzertberichte – ungemein farbig, versammelt zahlreiche allseits bekannte Texte (etwa

aus der Korrespondenz zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Zelter oder den Briefen Schumanns oder Beethovens), bietet jedoch mit dem Nachweis einer frühen Bachpflege in Bremen auch weithin Unbekanntes. Auszüge aus musiktheoretischer Literatur und Kompositionslehrbüchern, etwa Anleitungen zur Komposition von Fugen in Orientierung an Bach, fehlen allerdings ganz.

Eine Darstellung der Geschichte der Werkausgaben im 19. Jahrhundert (C) ist bei Karen Lehmann in besten Händen. Kenntnisreich gibt sie einen profunden Einblick in die Probleme der Edition Bach'scher Werke und die Überlegungen zu einer ersten Gesamtausgabe, wobei sie nicht nur auf die Materialien ihrer Dissertation zurückgreift, sondern zahlreiche neue Dokumente aus den Leipziger Verlagsarchiven vorlegt. Auch hier wäre aus den Verlagskorrespondenzen mancherlei zu ergänzen: so Schumanns Brief an Breitkopf & Härtel vom 31. Januar 1845, in dem er eine quellenkritische Werkausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* anregt, oder Franz Liszts Bemühungen um Ausgaben einzelner Präludien und Fugen bei Schlesinger (Berlin), die den Erfolg seiner Konzerte reflektieren.

Die freilich kaum übersehbare Fülle an Bearbeitungen Bach'scher Musik für die unterschiedlichsten Instrumente gerät allenfalls ansatzweise in den Blick, und propädeutische Literatur wie Friedrich Wilhelm Kühmstedts *Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen* (Mainz 1839) ist keineswegs so singulär, wie es das einzige hier zu dieser Thematik vorgestellte Dokument vermuten lassen könnte.

In einem vierten Kapitel dokumentiert Andreas Glöckner ausgewählte Konzerte und Aufführungen (D). Sehr deutlich wird das Ereignis der Berliner Zentenaraufführung der *Matthäus-Passion* 1829 relativiert, zugunsten nicht zuletzt der Bemühungen der Bremer Singakademie (die in den bisherigen Darstellungen, auch in *Bach und die Nachwelt*, fehlten); vieles allfällig Bekannte wird kaum mehr angedeutet (Carl Loewes Bach-Pflege in Stettin ist ganz ausgespart). Die Vokalmusik steht im Vordergrund der Auswahl, die Wiederentdeckung der Kammermusik wird nur ansatzweise mit den wichtigsten Interpreten der Leipziger Schule gewürdigt, die Bedeutung der Aufführungen

der Konzerte für mehrere Klaviere (insbesondere BWV 1063) in Virtuosenkonzerten ist lediglich zu erahnen.

Gegenüber diesen vier großen, je ca. 200 Druckseiten umfassenden Kapiteln nimmt sich die Dokumentation der Aufführungspraxis mit der Darstellung von Konventionen, Problemen und Kontroversen (Andreas Glöckner, Anselm Hartinger; E) auf nur mehr 20 Seiten (von denen ein Drittel Friedrich Conrad Griepenkerls Ausführungen zum Vortrag der *Chromatischen Fantasie* gewidmet sind) sehr bescheiden aus. Kaum die wichtigsten Probleme der Besetzung werden dokumentiert, Traditionen der Generalbassausführung mit Cello-Akkorden oder dem um 1830 vermeintlich historisch korrekten Verzicht auf alle harmonische Ausfüllung erscheinen nicht einmal angedeutet. Der gesamte Themenkreis von Arrangement und Paraphrase Bach'scher Musik bleibt ausgespart.

So vielfältig das Material des fast 800 Seiten starken, mit einigen Faksimiles bereicherten Bandes ist, so mühelos ließe er sich mit Dokumenten in den Nachlässen von Carl von Winterfeld, Johann Theodor Mosewius und zahlreichen anderen Protagonisten der Bach-Bewegung ergänzen. Unübersehbar ist ein starker Akzent der hier vorgelegten Texte auf Mitteldeutschland, gewiss ein Zentrum von Bach-Pflege und -Wiederentdeckung des frühen 19. Jahrhunderts. Das völlige Fehlen von Dokumenten etwa aus Frankreich – die Namen von Charles-Valentin Alkan, Alexandre-François Boely, Choron oder Fétis sucht man vergebens – unterstreicht jedoch den Eindruck mangelnden Weitblicks bei der Recherche; mit dem Verweis auf leicht zugängliche Reprints gängiger Autoren (von Winterfeld, Mosewius u. a.) hätten zudem etliche mitunter sehr ausgedehnte Zitate gekürzt werden können zugunsten weniger bekannter Zeugnisse. Zudem wurden jüngere Studien, in denen reiches Material wenn nicht erschlossen, so doch mindestens visiert wird, offenkundig nur in begrenztem Umfang rezipiert. So dokumentiert der vorliegende Band einige wichtige Stränge der Bach-Rezeption, bedarf jedoch der Ergänzung durch jene Fülle von Arbeiten zur Bach-Rezeption, die in den letzten 20 Jahren entstanden, um ein repräsentatives Bild der Präsenz Bach'scher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu vermitteln.

(Juli 2008)

Michael Heinemann

MARTIN PETZOLDT: *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band II: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest. Musikwissenschaftliche Beratung: Norbert BO-LIN. Stuttgart: Internationale Bachakademie – Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 1103 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 14.2.)*

Martin Petzoldts Postulat, Johann Olearius' *Biblische Erklärung [...] der ganzen Heiligen Schrift* (Leipzig 1678–1681) bilde als Summe bibeltheologischer Gelehrsamkeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland auch die Grundlage zum Verständnis all jener Texte, die Johann Sebastian Bach für seine Kantaten heranzog, dürfte vorrangig der Intention geschuldet sein, eine sorgfältigere historische Kontextualisierung von Interpretationen der Libretti zu ermöglichen, als sie exegetischer Überschwang mitunter liefert. Ob und inwieweit dieses theologische Fundament von allen DichterInnen, auf deren Texte Bach zurückgriff und deren Vorlagen er wohl auch nicht selten weiterbearbeitete, bewahrt oder aktual – Anlässen oder subjektiver Frömmigkeit folgend – differenziert wurde, thematisiert Petzoldt allerdings nicht. Das Corpus der Kantatentexte erscheint monolithisch, über Jahrzehnte und unterschiedliche Arbeitsstationen und Lebensphasen Bachs hinweg resistent gegenüber allen Entwicklungen: ein Ansatz, der zumal für die musikalische Betrachtung der Kantaten nicht unproblematisch ist.

Petzoldt folgt im hier vorliegenden zweiten, sehr voluminösen Compendium seines auf drei Bände angelegten *Bach-Kommentars* wiederum der Ordnung des Kirchenjahres. Für Sonn- und Festtage zwischen dem 1. Advent und Trinitatis werden zunächst liturgische Texte und knappe Informationen zu den jeweils verfügbaren Bach-Kantaten (bei mehreren Kompositionen zu einem Sonn- oder Festtag chronologisch, nach Maßgabe des Entstehungsdatums geordnet) ausführlichen Besprechungen der einzelnen Werke vorangestellt: einem umfanglichem Referat von Olearius' Erläuterungen zur Evangeliums-Perikope des Sonn- oder Festtages schließt sich eine vollständige Wiedergabe des Kantatentextes mit vielfältigen Verweisen gemäß dem Prinzip der sich selbst auslegenden

Bibel an. Auch bei den Erläuterungen der Einzelsätze ist Olearius für Petzoldt die maßgebliche Instanz, den Scopus der Texte verständlich zu machen, und die hier vermittelten Einsichten in theologische Zusammenhänge bilden eine hinfort nicht mehr zu hintergehende Grundlage aller Bach-Deutung.

Der Versuch jedoch, diese Interpretation durch musikalische Analyse zu stützen, glückt nur selten. Zwar verfügt Petzoldt auch über souveräne Kenntnisse dieses schon seinerseits kaum mehr überschaubaren Segments der Bach-Forschung, indem er den Forschungsstand zu Entstehung und Überlieferung referiert; doch bleibt der analytische Rahmen, in dessen Zentrum zwei musikwissenschaftliche Studien zu den Kantaten stehen – Alfred Dürrs Standardwerk sowie das ausführliche Kapitel von Konrad Küster im *Bach-Handbuch* (Kassel 1999) –, auch deshalb zu eng, da diese beiden Autoren in ihren gründlichen Überblicken anderen Intentionen folgten und sich auf sachkundige Hinweise zu Aufbau und Gestalt sowie zur kompositions- und gattungsgeschichtlichen Einordnung beschränkten. So sind es stets nur Detailbeobachtungen der musikalischen Anlage, die Petzoldt aus den Arbeiten der Kollegen zitiert, um seine Deutung zu stützen, ohne schon deren Voraussetzungen zu reflektieren. Und wo musikologische Verweise fehlen, unmöglich werden oder schlicht versagen, tritt der Rekurs auf die eigene Erfahrung und Wahrnehmung ein: Die Kategorien „hörbar“ und „spürbar“, in hohem Maß von Petzoldt bei der Beschreibung Bach'scher Musik verwendet, überantworten die Beurteilung des Sachgehalts einer Subjektivität, die dem wissenschaftlichen Impetus, den er selbst als Theologe vertritt, schlecht korrespondiert.

Mithin bleibt die musikanalytische Einlösung der theologischen Vorgaben, die Petzoldt anbietet, ein Desiderat – nicht nur weil die persönliche Disposition eines Komponisten, der eine literarische Vorlage auswählt, um sie, Traditionen aufgreifend, nach eigenen Maßgaben zu gestalten, in zu geringem Maße berücksichtigt wird. Denn die individuelle Qualität Bach'scher Musik, ihre Devianz gegenüber zeitgenössischen Standards – etwa in Bezug auf eine ungewöhnliche formale Anlage oder die Integration von Cantus firmi an Stellen, wo das Libretto sie nicht vorsah –, er-

schließt nicht selten Tiefenschichten eines Textes, von denen im Weiteren zu fragen bliebe, ob sie eine Koinzidenz von ästhetischem und biographischem Subjekt postulieren lassen. Auch die Frage nach der Intention eines Werkes, seiner Funktion und seiner Bedeutung in der Öffentlichkeit des Entstehungskontextes (auch in Relation zum Aufwand von Besetzung und Kompositionstechnik), bedürfte ebenso wie die Dramaturgie vielteiliger Kantaten, die, weit mehr als eine unverbindliche Folge von Einzelsätzen, nicht selten mit Blick aufs Publikum konzipiert wurden – als „Predigt in Tönen“, mit genuin musikalischen Mitteln –, eines Kommentars, den auf die bloße Identifizierung elementarer kompositorischer Sachverhalte und Satzmuster zu beschränken dem aktuellen Stand musikalischer Analyse nicht gerecht wird.  
(Juli 2008)

Michael Heinemann

*Die Neue Bach-Ausgabe 1954–2007. Eine Dokumentation, vorgelegt zum Abschluß von Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Gefördert durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Berlin/Bonn, sowie des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur des Landes Niedersachsen, Hannover, und des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst, Dresden. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 64 S., Abb.*

Die *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) ist unstrittig die bedeutendste Leistung der historischen Musikwissenschaft in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Abschluss dieses Jahrhundertwerks hat denn auch allerhand öffentliche Resonanz erfahren, freilich auch dunkle Schatten geworfen. So haben die beiden Herausgeber-Institute die Beendigung des Projekts in getrennten Festveranstaltungen begangen, das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen in einer schlichten Feierstunde am 18. Dezember 2006 in Verbindung mit der Georg-August-Universität Göttingen in deren Aula, das Bach-Archiv Leipzig in einem repräsentativen Fest-

akt am 13. Juni 2007 in der Thomaskirche – in bizarrer Variation jener Situation zur Zeit des Kalten Krieges, in der einst in je eigenen Feiern 1954 der erste Band der NBA in Köln dem Bundespräsidenten Heuß und 1955 in der Leipziger Thomaskirche die ersten Bände den damaligen Vertretern der DDR überreicht wurden. Der Bärenreiter-Verlag hat 2007 die oben angezeigte Schrift vorgelegt (und auch ins Netz gestellt), die wohl als Festschrift gedacht war und besser auch so genannt worden wäre, während die Bezeichnung „Dokumentation“ den Inhalt nur sehr partiell abdeckt. Auch der Gesamttitel – den man sich handlicher wünschte – ist zu Irritationen angetan, bezieht sich doch dessen Herausgeberangabe keineswegs auf die vorliegende Publikation, sondern auf die Bach-Gesamtausgabe. Das Impressum nennt vielmehr neben dem Bärenreiter-Verlag allein die Stiftung Bach-Archiv Leipzig (wohl als verantwortlichen Herausgeber) und als Redakteur Dr. Uwe Wolf vom Bach-Archiv Leipzig; vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen ist hier nicht die Rede. Im weiteren Text zeigt sich allerdings die Neigung, von Leipzig aus unautorisiert für beide Institute zu sprechen (S. 11, Vorspann; auch S. 25 unten).

Der Band gliedert sich in drei Teile: (1) „Grußworte“ (von Altbundeskanzler Helmut Schmidt und von der Präsidentin der Mainzer Akademie Elke Lütjen-Drecoll), (2) „Beiträge“ und (3) „Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe sämtlicher Werke“. Die Reihe der „Beiträge“ eröffnet der Wiederabdruck von Georg von Dadelsens Aufsatz „Bachs Werke im Originaltext. Aufgaben und Erkenntnisse der Neuen Bach-Ausgabe“ aus der *Neuen Zürcher Zeitung* von 1985 (!) – zweifellos eine Verlegenheitslösung. Der redaktionelle Vorspann versucht dies zu bemängeln mit der Bemerkung: „Bei aller Zeitgebundenheit mancher Angaben bietet der auf die aktuelle Situation von 1985 bezogene Text eine nach wie vor mustergültige Darstellung des großen Editionsprojektes, seiner Ziele, Aufgaben und Ergebnisse“ (S. 11). Zumindest für die Ergebnisse kann dies nicht gelten, waren doch damals nicht einmal zwei Drittel der NBA erschienen. Es fehlt denn auch in dem Text (was Dadelsen nicht anzulasten ist) ein Kapitel zur Echtheitsproblematik, die die NBA – besonders in Göttingen – in den letzten beiden Jahrzehnten in zunehmendem Maße beschäftigt

hat. Alfred Dürrs nur anderthalb Seiten lange, sehr persönlich gefärbte „Erinnerungen an den Beginn der Neuen Bach-Ausgabe“ sind hübsch zu lesen, gehören aber eher ins Feuilleton. Hans-Joachim Schulze hält unter dem Titel „Die Neue Bach-Ausgabe – auch eine deutsch-deutsche Geschichte“ Rückblick aus östlicher Sicht, streift die Frage, welche politischen Motive die DDR zur Beteiligung an der NBA veranlasst haben mögen, und handelt ausführlich von den oft bedrückenden Einschränkungen politischer, bürokratischer und materieller Art und der 1979 erfolgten politischen Vereinnahmung des Bach-Archivs. Frieder Zschoch, der die NBA von Anbeginn für den Deutschen Verlag für Musik Leipzig und nach der Wende für Bärenreiter betreute, ergänzt das Bild kenntnisreich und anschaulich aus seinem Arbeitsfeld unter dem Titel „Verlegerische Zusammenarbeit bei der Neuen Bach-Ausgabe – Rückblick eines Verlagslektors“.

Der dritte Teil des Bandes bietet verschiedene Übersichten, eine eindrucksvolle Mitgliederliste des – leider am Ende kläglich zerfallenen – Herausgeberkollegiums der NBA, Angaben über die beiden Herausgeberinstitute, ihre Direktoren und wissenschaftlichen Mitarbeiter, die Verlage, die Förderer der NBA, eine Chronik, ein Verzeichnis sämtlicher NBA-Bände und eines der Bandbearbeiter, eine Liste der Bibliotheken, deren Quellen herangezogen wurden, und eine Übersicht über das NBA-Supplement des Bach-Archivs.

Über die Zuverlässigkeit dieser Angaben kann hier wenig gesagt werden. Dem Rezensenten fiel neben kleineren Mängeln bei Stichproben auf, dass auf S. 30 in der – nicht ganz vollständigen – Liste der Göttinger Institutsmitarbeiter seine Dienstzeit und seine Funktionen nicht korrekt angegeben sind: Er war 1981–2004 nicht nur stellvertretender Direktor, sondern auch „hauptamtlicher Leiter“ des Göttinger Instituts und für dieses, anders als angegeben, auch über 2004 hinaus hauptamtlich tätig, nämlich 2004–2006 als „leitender Direktor“. Drei mit Erscheinungsjahr 2007 angeführte Bände sind bislang nicht erschienen: der Kritische Bericht NBA IV/10 (S. 46), das Supplement „Aufzeichnungen zur Generalbaß- und Satzlehre“ (S. 50) und Band VII der *Bach-Dokumente* (S. 60), ebenso der mit Datum 2007–2008 angezeigte Dokumentenband VIII (S. 60;

nach Auskunft des Verlages sollen der Kritische Bericht IV/10 und der Band *Bach-Dokumente* VII noch Ende 2008 ausgeliefert werden). Bei der Liste der „Bandbearbeiter“ (S. 51 f.) ergibt sich eine gewisse Unschärfe daraus, dass hier, anders als man nach der Überschrift erwarten könnte, keineswegs nur die Editoren der Notenbände genannt werden, sondern unterschiedslos auch die Autoren und Mitautoren der drei großen Katalogwerke über Wasserzeichen, Bachs Notenschrift und Bachs Kopisten NBA IX/1–3, vor allem aber auch die nur an Kritischen Berichten beteiligten und dort jeweils im Titel genannten Mitverfasser und Beiträger und sogar jene Mitarbeiter, die für keinen eigenen Textbeitrag verantwortlich zeichnen.

Die „Chronik“ (S. 36 f.) mischt Wesentliches und Unwesentliches, lässt aber auch Wichtiges weg und hätte deutlicherer Fokussierung auf die NBA und kritischer Selektion bedurft. Ist Helmuth Rillings Plattenaufnahme mit weltlichen Bach-Kantaten nach der NBA von 1965 wirklich so wichtig? Für das Jahr 1984 wird die Legende der „Entdeckung von 31 unbekanntem Orgelchorälen Bachs“ weitererzählt; gemeint sind die „Neumeister-Choräle“, die doch Henry Cutler Fall schon 1958 in seiner der Bach-Forschung durchaus bekannten Master's thesis verzeichnete. An wichtigen Daten fehlt etwa das Mainzer Incerta-Kolloquium von 1988, das für die Behandlung der Werke zweifelhafter Echtheit in der NBA (und anderen Gesamtausgaben) Orientierung und entscheidende Weichenstellungen bot. Auch der vom Göttinger Institut 1997 zur Vorbereitung der NBA-Bände IV/10 und IV/11 herausgegebene thematische Katalog *Johann Sebastian Bach: Orgelchoräle zweifelhafter Echtheit* bleibt unerwähnt. Und es fehlt für 2006 die oben erwähnte Göttinger Feierstunde zum Abschluss der NBA. Dass das Bach-Archiv nach vielerlei Schwierigkeiten in den letzten Jahren dazu nicht eingeladen war, sollte eigentlich kein Grund sein, die Sachinformation zu unterdrücken.

Es zeigt sich aber hier wie auch in anderen Zusammenhängen (und sogar in der Bilderung) die ausgeprägte ‚Ostlastigkeit‘ des ganzen Bandes. Das gilt auch für die Zusammenstellung der Textbeiträge: Unbedingt hätte den wesentlich von Erfahrungen in der DDR bestimmten Ausführungen von Schulze und Zschoch ein Pendant aus westlicher Sicht ge-

genübertgestellt werden müssen. Unter den Autoren vermisst man die verdienten Bärenreiter-Lektoren Wolfgang Rehm und Dietrich Berke ebenso wie einen Repräsentanten des Göttinger Instituts aus der Zeit nach dem Abtreten der Gründergeneration. Die Hereinnahme des Uraltbeitrags Dadelsens und der kleinen Erinnerungsskizze Dürres ist offensichtlich ein Notbehelf, um Göttingen nicht ganz außen vor zu lassen. So bleibt vieles ungesagt, etwa die ganz und gar ungleiche Lastenverteilung zwischen den Instituten, die Tatsache, dass die Leistung des Göttinger Instituts qualitativ und quantitativ ein Vielfaches von dem beträgt, was das Bach-Archiv zur NBA beigetragen hat. Schwer zu verstehen ist im Übrigen, dass Karl Vötterle, der Gründer des Bärenreiter-Verlags, der sehr viel mehr war als nur „Initiator der NBA“ (S. 37 unter Datum 1975), keine angemessene Würdigung erfährt (in einer Publikation seines eigenen Hauses!): ein charismatischer Verleger, dem die NBA Herzensangelegenheit war (man lese nach in seinen Memoiren *Haus unterm Stern*) und ohne dessen Ideenreichtum, verlegerische Dynamik und Verhandlungsgeschick die NBA nicht das wäre, was sie geworden ist.

Die Geschichte der NBA ist noch nicht geschrieben. Wer immer sie schreibt oder über sie schreibt, möge dieses Buch kritisch in die Hand nehmen und bedenken, dass es gewissermaßen auf dem westlichen Auge blind ist. Es gibt aus den vergangenen Jahrzehnten allerhand Literatur, die unpräzise über die NBA informiert – gerne hätte man sie in dem vorliegenden Band zusammengestellt gesehen. Und wenn noch etwas Zeit vergangen sein wird, wird man wohl auch auf die Akten der Herausgeber-Institute zugreifen können, von denen die des Göttinger Instituts allerdings zusammen mit den Bibliotheks- und Archivbeständen gegen ursprüngliche Göttinger Pläne ans Bach-Archiv Leipzig gelangt sind, wo sie, wenn sie die Jahre überdauern, für künftige Forscher neben einer Fülle allgemeiner Informationen noch manches aufschlussreiche Detail bereithalten.

(November 2008)

Klaus Hofmann

*Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musikhistorischen Publikationen und ihre Anwendung.*

*Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2000, anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Dieter GUTKNECHT, Wolf HOBOM und Brit REIPSCHE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 412 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIII.)*

Georg Philipp Telemann hat sich vielfach zu Fragen der Aufführungspraxis und musikalischen Interpretation geäußert. Jedem, der heute Telemanns Musik interpretiert, bieten diese Äußerungen aufführungspraktische Anregungen und Einblicke. Sie helfen zwischen der als „Gesetz“ gegebenen Ausführung eines Trillers und der interpretatorischen „Freiheit“ ein stilgerechtes Musizieren zu erreichen.

Die 22 Beiträge des Bandes geben die Ergebnisse der aufführungspraktischen Erkenntnisse wieder, die beim Studieren von Telemanns Werken und Quellen gewonnen wurden. Dabei findet die Stellung Telemanns in der Geschichte der Aufführungspraxis ebenso Berücksichtigung wie die regionale Musizierpraxis in Frankfurt am Main und Hamburg sowie der Umgang mit Telemanns Werken in Dresden und Riga. Von Beobachtungen an Partitur und Stimmenmaterial, von Instrumentation und einzelnen Instrumenten wird berichtet; Stimmungs-, Tempo- und Transpositionsfragen werden behandelt.

Zuerst gibt Dieter Gutknecht einen Überblick über die Geschichte der Telemann-Rezeption und hebt die wichtige Stellung der Veröffentlichungen großer Vokalwerke beispielsweise des Oratoriums *Der Tag des Gerichts* durch Max Schneider und verschiedener Opern hervor. Ralph-Jürgen Reipsch geht Telemanns Verwendung des Calchedon/Calcedono – einer Generalbasslaute – nach und spürt die etymologischen Wurzeln dieser Instrumentenbezeichnung auf. Erich Tremmel beleuchtet grundsätzliche Aspekte der Instrumentation Telemanns und führt den Gebrauch mancher Termini auf Lokaltraditionen zurück. Das 55-stufige Intervallsystem Telemanns, das mehrere Intonationen zulässt, steht im Mittelpunkt der Ausführungen von Wolfgang Auhagen und Theresie Liefke zur Stimmung der Tasteninstrumente. Den Spiel- und Besetzungsanweisungen „Unisono“ und „Allein“ im Basso continuo und ihren vielfältigen Implikationen für Telemanns Vokalwerk folgen Wolfgang Hirschmann und

Brit Reipsch. Thomas Synofzik nimmt die Eigenheiten der Generalbass- und Bezifferungspraxis Telemanns unter die Lupe. Unbeantwortet bleibt weiterhin die Frage, inwieweit schon damals Theorie und Praxis auseinanderklafften. Peter Schleuning belegt anhand eines historischen Musikerstreits, dass man sich auch im 18. Jahrhundert nicht immer einig war über die Freiheiten in der Verzierungskunst, ja dass selbst Telemanns Meinung nicht immer eindeutig rekonstruierbar ist. Die Frage des „richtigen“ Tempos steht im Vordergrund von Christoph Albrechts und Klaus Miehlings Ausführungen. Albrecht setzt sich für eine Tempo-Vielfalt ein, während Miehling anhand der Angaben in den *Methodischen Sonaten* eine exaktere Ausführung für möglich hält. Telemanns Wechsel von der transponierenden zur klingenden Notationsweise zwischen 1710 und 1720 geht Ute Poetzsch nach. Carsten Lange untersucht den differenzierten Einsatz von Dynamikzeichen und attestiert Telemann ab Mitte der 1740er-Jahre eine beeindruckende Kleingliedrigkeit in der Fixierung von Lautstärkeunterschieden. Die Behandlung der Singstimme in der Oper *Der neumodische Liebhaber Damon* und einigen Kantaten des *Harmonischen Gottesdienstes* ist Gegenstand der Ausführungen von Hartmut Krones. Peter Reidemeister hebt hervor, wie sich ein Großteil der barocken Instrumentalmusik von der Vokalmusik herleiten lässt und warum der Instrumentalist zusätzliche Angaben zur Interpretation benötigt.

Wolf Hobohm setzt das Rechnungsbuch der Hamburger Musikdirektoren in Beziehung zur hamburgischen Aufführungspraxis, insbesondere zu Besetzungsfragen, und belegt, dass Telemann nur bei großen, festlichen Gelegenheiten über gut zu nennende Aufführungsbedingungen verfügte. Anhand der Maschinenmeisterbücher schließt Dorothea Schröder auf die bisher so gut wie unbekanntenen Produktionsabläufe in der Hamburger Gänsemarkt-Oper. Aufschlussreiche Erkenntnisse über einige Aufführungen von Telemanns Opern 1723 und 1724 in Bayreuth gewinnt Rashid-Sascha Pegah durch die verwendeten Kostüme und Bühnenbilder. Über die Telemann-Rezeption in Riga berichtet Zane Gailite, während Steven Zohn und Manfred Fechner sich mit der Telemann-Rezeption der Instrumentalwerke in

Dresden beschäftigen. Für Riga konnten erstmals Dokumente, Protokolle und Suppliken ausgewertet werden, die in bisherigen Publikationen keine Berücksichtigung fanden. In den Beiträgen von Eric F. Fiedler und Jeanne Swack stehen die Kantatenaufführungen während Telemanns Frankfurter Zeit im Mittelpunkt. Beide beschäftigen sich mit der vokalen Besetzungsstärke, insbesondere den Ripieno-Stimmen.

In diesem sorgfältig redigierten Band werden grundsätzliche Fragen zur Musik und Musikkultur des 18. Jahrhunderts angesprochen, die weit über Telemann hinausgehen. Es bleibt daher zu wünschen, dass der Konferenzbericht nicht nur von ‚Telemannianern‘ gelesen und studiert wird.

(Dezember 2008)

Martina Falletta

*SIMON RETTELBACH: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten „ordentlichen Kirchenmusik“ Georg Philipp Telemanns. Tutzing: Hans Schneider 2008. IX, 282 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 35.)*

Seit einigen Jahren ist Telemann verstärkt Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung. Exemplarisch erwähnt seien eine Dissertation über die in Frankfurt am Main komponierten Kantatenzyklen sowie eine über die nach Texten von Erdmann Neumeister vertonten Kirchenkantaten. Einen anderen Zugang wählte Simon Rettelbach, indem er unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Jahrgang oder Textdichter all jene Kantaten Telemanns aus dem Frankfurter Bestand ins Zentrum seiner Betrachtung stellte, die mit Blechblasinstrumenten besetzt sind.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wird die Quellenlage besprochen. Der in Frankfurt am Main vorliegende Bestand umfasst nur sehr vereinzelt Autographe Telemanns; ganz überwiegend muss daher auf Abschriften zurückgegriffen werden, die zu großen Teilen von Nachfolgern Telemanns im Amt des Director musices in Frankfurt erstellt wurden. Unter diesen insgesamt etwa 800 in Frankfurt archivierten Kantaten sind knapp 100 mit Trompeten, Hörnern oder Klarinetten besetzt; diese Werke gehören verschiedenen Jahrgängen an, sie sind auf die Sonn- und Festtage des ge-

samen Kirchenjahres verteilt. In Bezug auf die Qualität der Abschriften sind in Anbetracht des bisherigen Forschungsstandes keine Aussagen möglich. So sind zum Beispiel die in den Quellen aufgezeichneten Verzierungen – die in einem separaten Kapitel ausführlich betrachtet werden – lediglich als Einzeichnungen späterer Zeit und als Hinweise auf eine spätere Aufführungspraxis zu werten. Als schwierig stellt sich auch die Datierung der einzelnen Jahrgänge dar: Bisher orientierte sich diese am Erscheinungsjahr der Textdrucke; diese Vorgehensweise musste jedoch in einigen Fällen bereits korrigiert werden.

Der Betrachtung der Kompositionen wird eine umfassende Darstellung der besprochenen Blasinstrumente vorangestellt. Verschiedene Bauformen und unterschiedliche Bezeichnungen werden mit Bezug auf zeitgenössische theoretische Schriften ausführlich dargestellt und durch eine Aufstellung der verfügbaren bzw. verwendeten Stimmungen ergänzt. Ein Exkurs über die in Frankfurt verwendeten Stimmtöne stellt den Kontext zu diesen Informationen her. Für jedes Instrument werden Notation, Ambitus und Tonvorrat besprochen. Besondere Berücksichtigung finden die in einigen Abschriften für Trompeten und Hörner geforderten Dämpfer. In Bezug auf die Hörner wird darüber hinaus die zu verwendende Lage (alto oder basso) diskutiert. Die Erwähnung einiger spieltechnischer Besonderheiten ergänzt die detaillierte Darstellung. Die aus den Abschriften zusammengetragenen Informationen lassen erkennen, dass Klarinetten als Ersatz für Trompeten verwendet wurden; interessant ist, dass Telemanns Kantaten zu den frühesten datierbaren Quellen für dieses Instrument gehören.

Rettelbach legt dar, dass Telemann Trompeten, Hörner und Klarinetten sowohl als musikalisches Symbol wie auch als musikalisches Ikon einsetzte. Ein symbolischer Bezug kann sowohl aus der Bibel als auch aus dem profanen Leben abgeleitet werden, in dem der Einsatz der Blechblasinstrumente als von den Türmern gespieltes Signal- und Musikinstrument bekannt war. Telemann setzte Blechblasinstrumente bei Bibeltexten ein, in denen ein Bezug zu diesen oder ihren Vorläufern erkennbar ist. Er wählte diese Besetzung darüber hinaus auch für Texte, die keinen Bezug zur biblischen Symbolik erkennen lassen. Auch bei der Instrumen-

tierung madrigalischer Texte liegt in der Regel eine ausschließlich musikalische Präferenz vor. Der Einsatz der Trompete als Symbol der Herrschaft und der Macht mag insbesondere bei nicht-biblischen Texten der Wahl des Instruments zugrunde gelegen haben. Ein Sonderfall ist die Verwendung von Dämpfern für Trompeten, die als Trauerinstrumente Einsatz finden. Telemann setzte diese darüber hinaus auch ein, um durch den Kontrast einer Instrumentierung mit bzw. ohne Dämpfer diese für die Textausdeutung nutzbar zu machen. Die Verwendung von Blechblasinstrumenten als musikalisches Ikon wird anhand verschiedener Themen (Wasser, Feuer, Lachen, etc.) betrachtet und durch zahlreiche Notenbeispiele verdeutlicht.

Ein Kapitel widmet sich der Verwendung der Instrumente im musikalischen Satz und legt deren Einsatz in den verschiedenen Bestandteilen des Kirchenstücks (Rezitativ, Choral, Arie etc.) dar. Grundsätzlich sind die anzutreffenden Motive und Satzstrukturen maßgeblich durch den eingeschränkten Tonvorrat der Naturtoninstrumente geprägt. Der obligate Einsatz von Blechblasinstrumenten in Accompanements gehört zu den frühesten bisher bekannten Beispielen. Während in Kirchenliedern die Blechbläser in der Regel *colla voce* geführt sind, fordern die Einleitungssätze mit obligaten Trompeten von den Instrumentalisten hohe technische Fertigkeiten. In Bezug auf die Arien ist eine Unterscheidung nach der Verwendung als obligates, eigenständiges oder *colla parte* geführtes Instrument möglich. In solistischen Arien kann zwischen einer eigenständig intermittierenden oder einer obligaten Satzweise unterschieden werden.

Abschließend befasst sich die Studie ausführlich mit den Interpretationen der Blechbläserpartien. Obwohl bisher sehr wenige Informationen über diese bekannt waren und die für Frankfurts Trompeter und Türmer relevanten Quellen weitgehend als Kriegsverlust zu bedauern sind, konnten aus den noch erhaltenen Akten wertvolle Mosaiksteine zusammengetragen werden, die einen vertiefenden Einblick in die personelle Besetzung wie auch in die Ausbildung der Musiker zulassen.

In dem vorliegenden Werk wird das besprochene Thema aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet; hieraus resultieren zahlreiche neue Ergebnisse in Bezug auf den Stellen-

wert der Blechblasinstrumente in den Werken Telemanns: instrumentenkundliche Aspekte werden berücksichtigt, ebenso die Funktion dieser Instrumente und satztechnische Fragestellungen; Informationen über die in Frankfurt tätigen Interpreten runden die Darstellung ab. Die Arbeit ist sehr gut durchdacht und deckt die besprochenen Themen umfassend ab. Es bleibt zu hoffen, dass auf die präzise dargelegten Erkenntnisse nicht nur im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten über Telemann bzw. über den Gebrauch von Blechblasinstrumenten Bezug genommen wird, sondern dass sie auch in künftig zu erstellenden Editionen gebührend berücksichtigt werden.

(November 2008)

Christiane Jungius

*DANIEL HEARTZ: From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment.* Hrsg. von John A. RICE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2004. XVI, 335 S., Abb., Nbsp. (Opera Series No. 1.)

Mit dem vorliegenden Sammelband, der achtzehn zwischen 1967 und 2001 veröffentlichte Aufsätze von Daniel Hertz umfasst, wird ein zentraler Arbeitsbereich des musikwissenschaftlichen Emeritus der University of California (Berkeley) gewürdigt, der sich neben der Kultur der französischen Renaissance jahrzehntelang mit der Musik des späteren 18. Jahrhunderts und vor allem Mozarts auseinandergesetzt hat. In dem Verzicht auf die ausdrücklich Mozart gewidmeten Arbeiten bildet diese Sammlung das Gegenstück zu Hertz' erster Aufsatzanthologie *Mozart's Operas* (Berkeley 1990). Obwohl die Aufsätze aus einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten stammen, merkt man ihnen die akademischen Konjunkturzyklen, die diese wechselvollen Dezennien prägten, nicht im Mindesten an. Unpräzise Klarheit und Prägnanz zählen ebenso wie philologische Akribie zu den hervorstechenden Kennzeichen dieser Texte und ihrer methodologischen Witterungsbeständigkeit. Zudem verkörpert Hertz' Arbeiten das heutige Ideal der Interdisziplinarität bereits zu einer Zeit, als dieser Begriff gar nicht erfunden war, wobei höchstens die auffällige Personenzentrierung die Verwurzelung in älteren historiographischen Traditionen offenbart. So stehen neben den Komponisten, Sängern und Libret-

tisten auch Maler (Watteau), Schauspieler (Garrick) und vor allem Philosophen, Literaten und Kritiker (wie Diderot, Grimm, Rousseau) im Mittelpunkt der hier versammelten Studien.

Bewundernswert ist auch die Komplementarität, dank derer sich die Beiträge fast schon zu einem Gesamtbild des europäischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts (mit Schwerpunkt auf dessen zweitem Drittel) verbinden. Dass Hertz konsequent darauf verzichtete, einmal entwickelte und zu Papier gebrachte Gedanken in späteren Arbeiten beharrlich zu wiederholen, erweist sich in der Zusammenschau als eine besonders weitblickende Qualität (geringfügige Redundanzen wurden vom Herausgeber allerdings stillschweigend eliminiert). Und eine solche in der Summe gewissermaßen „mozartfreie“ Operngeschichte des 18. Jahrhunderts besitzt zudem den Vorzug, die tatsächlichen historischen Entwicklungen nicht durch beständige subjektive Projektionen auf den operngeschichtlich in seiner Zeit eher randständigen Salzburger Komponisten zu verzerren.

Der Herausgeber John A. Rice, der als Schüler von Hertz dessen opernhistorische Forschungsgebiete selbst fortgeführt und vor allem um Arbeiten zur Wiener Hofoper und Salieri bereichert hat, gliedert die sorgfältig vorbereitete Edition in fünf etwa gleichgewichtige Kapitel, die einerseits zentrale Gattungen (Opera buffa, Opera seria, Opéra-comique), andererseits opernhistorische Umbruchsituationen (Querelle des Bouffons, Reformoper) zum Gegenstand haben. Auch hier sind es in der Regel Personen, die die Einheit innerhalb der Kapitel gewährleisten. So könnte das Kapitel zur Opera buffa ebenso gut mit „Goldoni“ überschrieben sein, wobei jedoch die drei hierunter fallenden Aufsätze sehr unterschiedliche Akzente setzen: Während im ersten Beitrag „*Vis Comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta*“ die umfassende Analyse eines Einzelwerks im Mittelpunkt steht, präsentiert der zweite, „*The Creation of the Buffo Finale*“, einen konzentrierten Überblick der Finalgestaltung Goldonis und ‚seiner‘ Komponisten. Der dritte, „*Goldoni, Opera Buffa, and Mozart's Advent in Vienna*“, schlägt sodann die für Hertz' Forschergeneration noch unverzichtbare Brücke zum Wiener Klassiker Mozart.

Während das Themenfeld der Opera seria entlang der Persönlichkeiten Metastasio und

Farinellis unter beeindruckender Heranziehung ikonographischer Quellen entfaltet wird, überraschen einige der Beiträge zur Opéra-comique wie auch zur „Reformoper“ durch eher ungewöhnliche Perspektiven: Nach der Untersuchung von „Old and New Dance Airs in Two Vaudeville Comedies by Lesage“ nähert sich Hertz der frühen Opéra-comique en vaudeville und dem Pariser Théâtre Italien aus der Perspektive des Kunsthistorikers und Watteau-Spezialisten und rückt die Verhältnisse dementsprechend zurecht: „The most telling evidence we possess as to what it was like experiencing *commedia dell'arte* in performance will always remain Watteau's Italian Comedians“ (S. 177). Bemerkenswert erscheint im Rückblick angesichts einer lange Zeit vorherrschenden national limitierten Historiographie auch Hertz' Gegenüberstellung von „*The Beggar's Opera* and *Opéra-comique en vaudeville*“. Besonders ungewöhnlich war zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung der berühmte, ebenfalls „interkulturelle“ Aufsatz „From Garrick to Gluck“, der dem Band seinen Titel gegeben hat und mit dem man den Namen Daniel Hertz auch künftig noch lange assoziieren wird. (August 2008) Arnold Jacobshagen

MAGNUS GAUL: *Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis. Tutzing: Hans Schneider 2004. 612 S., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 3.)*

Im methodologischen Spannungsfeld zwischen älteren und aktuellen musikwissenschaftlichen Forschungsparadigmen erfreuen sich regionalgeschichtliche Untersuchungen selten einer besonders hohen Reputation. Lange Zeit hat sich die Opernhistoriographie primär in den Bahnen „nationaler Schulen“ und Traditionslinien bewegt und sich zudem von der irrigen Vorstellung leiten lassen, dass eine relativ überschaubare Anzahl sogenannter „Reformen“ die wesentlichen Impulse für Innovationen herbeigeführt hätte. In dem Maße, wie das Interesse an übergreifenden, interkulturellen und interdisziplinären Zusammenhängen gewachsen ist, drohen umgekehrt lokale oder scheinbar periphere Phänomene aus dem Blickfeld zu schwinden. Umso anerkennenswerter ist es daher, dass mit der vorliegenden

Arbeit anhand der Analyse des Repertoires jeglicher Provenienz nicht nur eine Lücke in der Regensburger Theatergeschichtsschreibung geschlossen werden konnte, sondern darüber hinaus ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Bearbeitungspraxis im 19. Jahrhundert geleistet wurde.

Magnus Gauls Untersuchung lässt sich in drei Bereiche unterteilen: Auf einen allgemeiner gehaltenen theaterhistorischen Teil, in dem bereits wesentliche Merkmale der Bearbeitungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizziert werden (Kapitel I, II und III, S. 19–161), folgen am Beispiel von Wenzel Müllers Singspiel *Das Neusonntagskind*, Carl Eberweins Schauspielmusik zu Holteis *Lenore* und Ferdinand Hérolts Opéra-comique *Zampa* drei detaillierte Fallstudien (S. 193–291). Diese Werkauswahl ist nicht zuletzt durch die Quellenlage begründet, spiegelt aber durchaus die Regensburger Repertoireverhältnisse wider (stellvertretend für das italienische Repertoire wird Rossini bereits im zweiten Kapitel ausführlich behandelt). Den dritten, bei weitem umfangreichsten Teil bildet das lückenlose Spielplanverzeichnis der Jahre 1839–1849 (S. 323–612). Für die Regensburger Bearbeitungspraxis vor allem italienischer und französischer Opern ist – abgesehen von den überall im Bühnenbetrieb des 19. Jahrhunderts üblichen Strichen und Transpositionen, dem Verzicht auf nicht vorhandene Instrumente und der Substitution von Seccorezitiven durch gesprochene Dialoge – bemerkenswert, dass sehr viele Werke und Einzelnummern zum Teil drastisch vereinfacht wurden, um überhaupt ausführbar zu sein. Konzentrierte sich beispielsweise das berühmte „Rossini-Fieber“ in Regensburg wie überall im deutschsprachigen Raum auf einzelne komische Opern und Farsen (die anspruchsvolleren Opere serie lagen ohnehin außer Reichweite), so untersucht der Autor am Beispiel des *Barbier von Sevilla*, welche stimmlichen Hilfen für die Darsteller und für die Einsätze des Chores einen reibungslosen Vorstellungsverlauf sicherten: „Generell ist aus dem untersuchten Stimmmaterial abzuleiten, wie neben dem Aussparen verschiedener, rhythmisch diffiziler Figuren auch durch das Schaffen einer homogenen Stimmführung zusätzliche Erleichterungen geschaffen wurden, besonders durch das Vermeiden von Oktavsprün-

gen und stufenweises Fortschreiten“ (S. 82). Dass solche Eingriffe gängige Praxis und die Aufführungsergebnisse dementsprechend fragwürdig waren, dürfte zum negativen Bild der „welschen“ Opern in der deutschen Musikkritik dieser Zeit beigetragen haben.

Mit welchen Maßnahmen wesentlich komplexere und größer besetzte Partituren, etwa Meyerbeers *Hugenotten*, für Regensburg spielbar gemacht wurden, kann in Analogie zu diesen Praktiken nur erahnt werden. In vielen Fällen „kam das Füllen von Pausen und das Einfügen von Überleitungstönen dem Part der teilnehmenden Instrumentalisten und Solisten entgegen. Die Detailarbeit im melodischen Bereich ging gleichzeitig mit rhythmischen Hilfestellungen einher, denn das Ersetzen von Pausen sicherte gleichermaßen einen präzisen Einsatz im direkten Anschluss. [...] Punktierter Rhythmen wurden dahingehend entschärft, dass man sie der Hauptstimme anpasste. Zusätzliche Stütztöne auf den schweren Zählzeiten versuchten überdies, einen rhythmisch reibungslosen Verlauf zu gewähren“ (S. 289). Generell verbesserte sich das Aufführungsniveau während des Untersuchungszeitraums deutlich (u. a. durch die zunehmende Verpflichtung renommierter Gastsolisten). Zunächst waren entweder Werke favorisiert worden, die mit einer geringen Anzahl anspruchsvoller Gesangsstimmen auskamen, oder sie waren so bearbeitet worden, dass entsprechende Partien entfallen konnten. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert die „Regensburger Fassung“ der *Zauberflöte*, die sich auf nur sechs Musiknummern beschränkte, und zwar auf jene, die den Stammkräften des Hauses (d. h. den Sängerschauspielern) jederzeit erreichbar waren: Nr. 1 „Der Vogelfänger bin ich ja“, Nr. 2 „Ein Mädchen oder Weibchen“, Nr. 3 „Pa-Pa-Pa“, Nr. 4 „Alles fühlt der Liebe Freuden“, Nr. 5 „Du feines Täubchen nur herein“, Nr. 6 „Bei Männern welche Liebe fühlen“ (S. 134). Insgesamt gelingt dem Autor eine detailreiche Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Theaterbetrieb, Repertoireentwicklung und Bearbeitungspraxis, deren Ergebnisse cum grano salis gewiss auch auf andere Bühnen übertragbar sind.

Ungeachtet dieser Verdienste kann hinsichtlich der redaktionellen und materiellen Präsentation auf einige kritische Anmerkungen nicht verzichtet werden. Zweifellos hätten sich

die relevanten Informationen dieser Dissertation ohne Substanzverlust auch auf der Hälfte, lesbarer noch auf einem Drittel des benötigten Umfangs von über 600 Seiten darstellen lassen. Besteht schon der Haupttext der Kapitel II und III zu erheblichen Teilen aus musikhistorischem Basiswissen, so ist der oft die halbe Seite füllende Anmerkungsapparat überfrachtet mit relativ belanglosen Daten und Fakten, die teils Lexikonwissen zitieren, teils unzählige Angaben des monumentalen Anhangs im Wortlaut verdoppeln. Aus dieser kleingedruckten Datenwüste ragen hin und wieder vollständige Sätze hervor, die z. B. die Überraschung des Autors darüber kundtun, dass sich „Einflüsse aus dem britischen und spanischen Raum in den Opernaufführungen der Stadt Regensburg nicht direkt und nur vereinzelt niederschlagen“ (S. 43, Anm. 1), oder zur Kenntnis bringen, dass die rätselhafte Kapitelüberschrift „La febbre e il piacere“ dem Titel eines Seminars entlehnt ist, das der Verfasser während seines Auslandsstudiums besucht hat (S. 55, Anm. 48). Noch generöser präsentiert sich der „Spielplan der Jahrgänge 1839–1849“, der allein die Hälfte des schwergewichtigen Bandes füllt. Offenbar fühlte man sich verpflichtet, die gewährten Druckkostenzuschüsse dreier lokaler Stiftungen, einer Brauerei sowie der Stadt Regensburg auch restlos zu verausgaben. In einer fortlaufenden Tabelle mit separaten Spalten für „Datum“, „Titel“, „Aktzahl“, „Gattung“, „Autor“, „Komponist/Arrangeur“, „Traditionen des Musiktheaters“ und „zusätzliche Angaben“ werden sämtliche Aufführungen aller Theatersparten des ausgewählten Jahrzehnts (aus dem übrigens keines der näher untersuchten Fallbeispiele stammt) protokolliert – und zwar Tag für Tag. Sinnvoller hätte man diese Angaben auf einer CD unterbringen können: Dann wäre wenigstens der Leser in die Lage versetzt worden, diese Daten auch auszuwerten (worauf der Autor weitgehend verzichtet hat). So finden wir z. B. unter insgesamt neun Aufführungsdaten den Titel *Die Zauberflöte* verzeichnet – mit jeweils vollständigen Angaben in sämtlichen Spalten. Was der Leser jedoch nicht erfährt: warum sich unter der Rubrik „Aktzahl“ die Ziffer „4“ und unter den („hinsichtlich ihrer heutigen Einordnung beschriebenen“) „Traditionen des Musiktheaters“ die Angabe „große Oper“ findet. Immerhin lässt sich daraus schließen, dass es sich um eine andere als die oben

beschriebene „Regensburger Fassung“ handelte. Schwerer wiegen die Redundanzen bei Werken, die damals weitaus beliebter waren als die *Zauberflöte*, so etwa bei Donizettis *Regimentstochter*, die es im Spielplan auf 25 vollständig wiederholte Einträge bringt. Für Abwechslung sorgen da nur die gelegentlichen „zusätzlichen Angaben“, wie z. B. am 15.10.1845 („bei festlicher Beleuchtung des äußeren Schauplatzes; zur Feier des allerhöchsten Namensfestes Ihrer Majestät unserer allergnädigsten Königin“, S. 480), am 2.11.1845 („Wegen eingetretener Heiserkeit des Herrn Hirschberg kann die auf heute angekündigte Oper nicht gegeben werden“, S. 481) oder am 29.4.1846 („Wegen Unpässlichkeit des Herrn und Mad. Meisinger kann die für heute angekündigte Oper: Marie, die Tochter des Regiments nicht gegeben werden“, S. 494). Diese Informationen (und leider auch ganz analoge zu den übrigen Werken) werden dem Leser freilich schon in Kapitel II in vollem Wortlaut, jedoch ebenfalls ohne Erschließung ihres Kontextes unterbreitet, wo über dieses Werk ansonsten nur Folgendes zu lesen ist: „Innerhalb der Gattungsgrenzen wies im übrigen neben dem bereits erwähnten Luigi Cherubini erneut Gaetano Donizetti mit seiner zweiaktigen Opéra comique *La Fille du régiment* italienische Wurzeln auf“ (S. 103).

Dass eine wissenschaftliche Institutionen-geschichte bestimmte Kriterien erfüllen sollte, ist in der internationalen Forschung heute eine Selbstverständlichkeit; zahlreiche jüngere Monographien zu italienischen Theatern können hierfür als Vorbild dienen (vgl. Marco Capra, „Cronologie teatrali dal 1989 a oggi. Considerazioni sul metodo“, in: *Rivista italiana di musicologia*, XXIX/1994). Entsprechende Reflexionen hätten auch im vorliegenden Falle hilfreich sein können. Wie dem auch sei: Das fleißige Publizieren ungefilterter Materialsammlungen trägt seinen Teil dazu bei, dass deutschsprachige Dissertationen international leider immer weniger Beachtung finden.

(August 2008) Arnold Jacobshagen

*Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING, Band 8: 1860–1864, Berlin – New York: Walter de Gruyter 2006. XXXII, 993 S., Abb.*

Die in diesem, dem 2006 verstorbenen Begründer der Meyerbeerforschung, Heinz Becker, gewidmeten Band vereinten Briefe, Gegenbriefe, Tagebuchaufzeichnungen und Taschenkalendernotizen betreffen Giacomo Meyerbeers letzte Lebensphase. Es sind, versehen mit einem Verzeichnis der erwähnten Bühnenwerke und einem Personenregister, aus den verschiedensten Herkunftsorten aufgefundene Dokumente, die zum einen Einblicke in die private Existenz Meyerbeers erlauben. Das betrifft Meyerbeers tiefe Zuneigung zu seiner Familie; das betrifft seine sorgenfreie finanzielle Situation, die verbunden ist mit einer gewissen Generosität (einem Maschinisten der Opéra comique in Paris z. B., der ein Bein gebrochen hat, lässt er 100 Franken zukommen); das betrifft auch die Krankheiten (Bronchitis, Diarrhöe, Sehstörungen), die den damals 69-jährigen Komponisten phasenweise immer wieder heimsuchten und denen es galt, in der Funktion als königlicher Kapellmeister, als Mitglied der Musiksektion der Akademie oder als Vertreter der deutschen Musik bei der Londoner Weltausstellung Paroli zu bieten; und das betrifft schließlich auch das Sorgetragen für sein Erbe und den Nachlass nach seinem Tod.

Dokumentiert wird zum anderen Meyerbeers künstlerische Existenz: Dazu gehört das Verfolgen von Kritiken über seine Werke ebenso wie das Interesse am Schaffen der Zeitgenossen (im April 1860 etwa hört er zum ersten Mal den *Lohengrin*, dessen Klavierauszug er anschließend studiert); dazu gehört auch sein Urteil über neue Werke (Franz Liszts von Bülow vorgetragene *h-Moll-Sonate* erscheint ihm als „wahres Chaos“ [S. 174]); dazu gehört sein Bewerten von Sängern ebenso wie sein Besorgtsein um gute Aufführungen seiner eigenen Werke. Dazu gehört auch sein Wirken in der Musikabteilung der Berliner Akademie, der am 6. Oktober 1860 als ordentliches Mitglied auch Richard Wagner vorgeschlagen wird. Und dazu gehört letztendlich seine Reaktion auf den *Tannhäuser*-Skandal in Paris 1861, den der in Berlin weilende Meyerbeer (S. 197) in seinem Tagebuch mit den Worten kommentiert: „Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens eines doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werkes gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein“.

Aufschluss geben die Dokumente des Weiteren über das kompositorische Schaffen dieser

Jahre (z. B. über die Entstehung diverser Lieder, diverser Märsche und vor allem über die Arbeit an *Vasco da Gama*) sowie über den Schaffensprozess, als dessen Stufen Meyerbeer in den Tagebüchern festhält: In-Stimmung-Kommen, Fantasieren, Aufschreiben, Instrumentieren (= in Partitur schreiben).

Antwort erhält der Leser in den Dokumenten auch auf die Frage, ob die Jahre 1860–1864 Jahre des beginnenden Niedergangs der Meyerbeer'schen Kunst waren. Nach der Lektüre muss man sie mit einem Nein beantworten: Denn da gibt es neben der Einladung Meyerbeers nach London zahlreiche Kompositionsanfragen von Männerchören und Militärkapellen, Librettozusendungen, Operaufträge und Bitten um Kompositions-Begutachtung, die zeigen, dass die Musikwelt Meyerbeer immer noch als einen der großen Komponisten schätzte und verehrte. Doch scheint Meyerbeer gespürt zu haben, dass die Hoch-Zeit seines Ruhmes und seiner Bedeutung abläuft: Im Oktober 1860 erregt es sein Missfallen, dass viele andere, aber eben nicht mehr er, als Mitglieder der musikalischen Sektion in den Pariser Cercle artistique gewählt wurden (S. 117); im Oktober 1862 gab es böse Kritiken gegen seine Musik im Allgemeinen, im September 1863 dann gegen seine *Afrikanerin* im Besonderen (S. 887 f.).

Mit diesem achten Band von Meyerbeers *Briefwechsel und Tagebücher* wird ein Projekt abgeschlossen, dessen Wurzeln von Heinz und Gudrun Becker in den 1950er-Jahren gelegt wurden. Die für die ersten vier Bände (1960–1985) des Umfangs wegen noch geltenden Editions-Zwänge konnten von Band 5 (1999) an mit der neuen Herausgeberin Sabine Henze-Döhring aufgehoben werden. An ihrem Editionsprinzip hat sich auch im letzten Band von Meyerbeers *Briefwechsel und Tagebücher* nichts geändert. Warum sollte es auch: Die Festlegung auf die vollständige Wiedergabe der Dokumente ist ebenso wie die diplomatische Wiedergabe inzwischen philologische Pflicht; das Aufgeben der ursprünglichen Kommentierungshinweise durch Fußnoten im Haupttext zugunsten einer mit Seiten- und Zeilenzahl sowie entsprechenden Lemmata ausgerichteten und damit den Haupttext entlastenden Kommentierung hat sich editorisch bewährt und ist trotz des notwendigen Hin- und Herblätterns

nicht benutzerunfreundlich. Und es ist eine Kommentierung, die immer und in oft bewundernswerter Weise den Grad zwischen Notwendigem und zu Vernachlässigendem bewältigt und bewahrt.

Gerade angesichts der Tatsache, dass Meyerbeer in der heutigen Musikwissenschaft nur einen „klitzekleinen“ Platz einnimmt, sind dieses in seiner Ganzheit so beachtenswerte achtbändige Projekt sowie sein Abschluss mehr als beeindruckend. Gerade darin weist es über sich hinaus, denn die Aufschlüsse, die es bietet, könnten – man denke nur an die in Köln seit Jahrzehnten brachliegenden Tagebücher von Ferdinand Hiller – ein richtungsweisendes Beispiel für die Musikforschung zum 19. Jahrhundert sein.

Noch ein abschließendes Wort an den Verlag: In unserem medialen Zeitalter wäre es vielleicht zu überlegen, ob diese so wichtigen acht Bände nicht auch in digitalisierter Version – vergleichbar etwa mit der CD-ROM der Beethoven-Briefausgabe oder der retrodigitalisierten Version der Heine-Säkularausgabe im Internet – aufbereitet werden könnten. Das Suchen nach Worten und Begriffen in kürzester Zeit würde effektiver und die Parallelen und Analogien von Meyerbeer zu seiner künstlerischen Umwelt in all ihrer Umfassendheit damit wesentlich greifbarer und nachvollziehbarer werden.

(Januar 2008)

Klaus Döge

*SIGRID NEEF: Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows. Berlin: Kuhn 2008. 414 S. (musik konkret – Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 18.)*

„Wie bei Richard Wagner streben alle Opern Rimsky-Korsakows auf eine große Bühnenaktion zu, in der alles Zeitliche und Stoffliche im seelisch Bedeutsamen aufgeht“ – Nikolaj Rimskij-Korsakows (1844–1908) fünfzehn zu ihrer Zeit erfolgreiche Opern haben ihre eigene Philosophie und Religion von pantheistischem und östlichem, mehr im „Altgläubigen“ als in der Orthodoxie verwurzelt. Geprägt, ihre eigene Ästhetik, die mit Zauberei und Wundern, und eine Dramatik, die mit Dulden und Verzeihen zusammenhängt; ihre Stoffe sind einer russischen, gelegentlich auch ukrainischen oder polnischen Sagen- und Legendenwelt von

Helden und Verrätern, Hexen und Nixen, Buhlern und Nebenbuhlern, Mördern und Dulderinnen entlehnt.

Als russischer Klassiker sakrosankt, stand der Komponist außerhalb sowjetischer Angriffe auf „volksfremde“ Neue Musik, obschon seine synthetischen Harmonien – so die quintenlose „Rimsky-Korsakov-Skala“ aus abwechselnd Ganz- und Halbtönen, Inspirationsquell der folgenden Avantgarde – gerade dazu Anlass boten, wie Jurij Cholopov beobachtete, was aber wegen des reichen „Inhalts“ seiner Sujets wohl nicht auffiel. Ärger hatte er schon mit der zaristischen Zensur, wo es um Mitglieder der Zarenfamilie ging, die nicht auf der Bühne dargestellt werden sollten, oder um republikanische Ideen im Text, und dann sein Werk mit der sowjetischen, wo es allgemein um Religiöses und Mystisches ging; erst nach dem Ende der Sowjetherrschaft sollte der Komponist in dieser Hinsicht rehabilitiert werden.

Sigrid Neef, die zu DDR-Zeiten ein erstaunlich voraussetzungsloses Buch über russische und sowjetische Oper schrieb und zwei Jahrzehnte als Dramaturgin an der Berliner Staatsoper kühne Projekte verwirklichte, kann einen reichen Fundus an Kenntnis und Erfahrung aktualisieren, um die Figuren und Motive dieses Opernwerks lebendig werden zu lassen. Das macht einen besonderen Lesereiz ihres Buches aus: Angesichts der Tatsache, dass diese Opern mehr oder minder aus dem gängigen Repertoire gefallen sind, kann man sich wenigstens vorstellen, was da auf der Bühne läuft und warum, gewinnt den Einblick in eine Zauberwelt, in der sich Nationalromantik und Impressionismus berührt haben.

Rimskij-Korsakov hat in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* späteren Deutern Wege gewiesen, die auch Unerwartetes beglaubigen. Wenn er sich in *Servilia* nach Lev Mej einem römischen Sujet zuwendet, stellt er Überlegungen dazu an, dass man über die antike Musik nichts Sicheres wisse, die byzantinische Musik indes mit ihren griechischen Wurzeln davon wohl einiges transportiere – heutige Komponisten neobyzantinischer Orientierung würden es nicht anders sehen.

In *Mozart und Salieri* nach Puschkins Tragödie gestaltete er einen ganz eigenen Konflikt: den des verantwortungsvollen Handwerkers der Kunst, als den er sich selbst sah, mit einem

genialischen Konkurrenten, dem diese nur so zufällt. Und wer wäre dieser gewesen? Neef vermutet seinen jüngeren Kollegen Alexander Glazunov, zu dem aber ein herzliches kollegiales Verhältnis bestand – andere geniale Zeitgenossen wie Tschaikowsky oder Skrjabin bleiben außerhalb der Erwägung.

(Juli 2008)

Detlef Gojowy †

HANS-DIETER MEYER: „Wie aus einer anderen Welt“. Wilhelm Middelschulte. *Leben und Werk*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 526 S.

Selbst in Kreisen von Organisten gehört Wilhelm Middelschulte nicht zu den bekanntesten: Der 1863 im westfälischen Werve geborene Schüler von August Wilhelm Haupt am Berliner Institut für Kirchenmusik ging 1891 nach Chicago, wo er bei Bernhard Ziehn Theorie studierte. Indem er dessen Ansätze einer „symmetrischen Umkehrung“ von Akkorden und melodischen Linien, die beiden Töne *d* und *as* auf der Klaviatur zentrierend, kompositorisch nutzbar machte, galt er bald aufgrund seiner Bach-Rezeption, die das kontrapunktisch ambitionierte Spätwerk des Thomaskantors zu übersteigern suchte, als „Gotiker von Chicago“ (Ferruccio Busoni); Busoni widmete ihm seine *Fantasia contrappuntistica*, die Middelschulte für sein Instrument arrangierte. Als gefeierter Orgelvirtuose vornehmlich Anwalt der Musik Bachs und seiner eigenen, schon im Titel die strenge Kontrapunktik barocker Vorbilder annoncierenden Werke, steht Middelschulte neben der Orgelromantik Max Regers (wie auch von dessen mitteldeutschen Kontrahenten) und doch gänzlich unbeeinflusst, ja im schroffen Kontrast zu allen Tendenzen einer Orgelbewegung nach dem Ersten Weltkrieg mitsamt ihren restaurativen Ansätzen: eine Position, die ihn, vornehmlich in Amerika tätig, zum Außenseiter werden ließ, zumal seine Werke weder spieltechnisch noch auditiv eine Rezeption erleichtern. Middelschulte starb 1943.

Umso verdienstvoller ist es nun, dass seine Person und sein Œuvre mit einer umfänglichen Studie gewürdigt werden, vermag doch so die Vielschichtigkeit kompositorischer Ansätze, die aus einem reichen musiktheoretischen Diskurs um die Wende zum 20. Jahrhundert erwachsen, um eine bedeutende Facette bereichert zu werden, die eine Affinität zu Buso-

nis Ästhetik erkennen lässt und doch so unabhängig von ihm ist, wie es dessen respektvolles Diktum indiziert. Mit bewunderungswürdiger Akribie hat Hans-Dieter Meyer in wohl jahrzehntelanger Arbeit alle noch erreichbaren Dokumente und Materialien zu Leben und Werk Wilhelm Middelschultes gesammelt, und in einer klassischen Dokumentarbiographie kann er nun vom künstlerischen Werdegang eines Organisten erzählen, der, aus ländlichen Verhältnissen stammend, in Berlin und Chicago zu einem der führenden Virtuosen seiner Zeit avancierte. Organistenausbildung in Preußen und amerikanische Bach-Renaissance, Diskussionen um Tonsysteme jenseits harmonischer Tonalität und die Zukunft der Orgel als Orchestersurrogat bilden Themenschwerpunkte, die Middelschultes künstlerische Entwicklung bestimmten; doch sind seine Werke nicht nur Reflexe dieser Diskurse um neue Orgelmusik und die Neudefinition des konventionellen Kircheninstruments, sondern beeinflussten sie in einer schwer zu unterschätzenden Weise.

Die Fokussierung dieser Aspekte erlaubt eine schlüssige Gliederung der Biographie Middelschultes, die durch den Wechsel von Lebensmittelpunkten und die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder als Lehrer, Organist und Virtuose in Amerika und Europa unterstützt wird.

Dabei verfolgt Meyer das konventionelle Konzept einer Trennung von Leben und Werk – eine weder zwingende noch glückliche Entscheidung, zumal sich die Entstehung von Middelschultes ca. 70 Kompositionen leicht mit biographischen Konstellationen parallelisieren ließe und die Darstellung des Œuvres arg in den Hintergrund rückt: Nur mehr 60 Seiten des voluminösen Buches sind den wichtigsten Orgelwerken Middelschultes gewidmet, und dass in diesem Rahmen allenfalls kursorische Beschreibungen zu erwarten sind, eingehendere Analysen aber keinen Platz finden, ist ebenso verständlich wie bedauerlich. Die Kompositionen vor allem vor dem Hintergrund von Ziehns Theorien und Busonis Ästhetik zu beschreiben, bleibt ein Desiderat, zu dem mit der Studie von Meyer und zumal einem fast überreichen Anhang ein hervorragendes Fundament gelegt ist: Minutiös werden Orgelprogramme und Korrespondenzen gelistet (meist im Westfälischen Musikarchiv Hagen gesammelt), ferner eine wohl vollständig zu nennende Bibliographie von

Rezensionen der Orgelkonzerte Middelschultes sowie bisheriger Arbeiten zu seinem Werk vorgelegt. Die Fülle von Materialien, die hier aufscheint, signalisiert die Bedeutung, die dem Organisten und Komponisten Middelschulte zukommt – und rechtfertigt damit zugleich den Umfang des vorliegenden Buches, das die Geschichte zumal der Orgelmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erheblich vielfältiger erscheinen lässt als bisher.

(Juli 2008)

Michael Heinemann

*CONSTANTIN GRUN: Arnold Schönberg und Richard Wagner – Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung. Band 1: Werke, Band 2: Schriften. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2006. 1404 S., Abb., Nbsp.*

Schönberg und Wagner – wurde dazu nicht schon genug gesagt? Wer Constantin Gruns zweibändiges Opus durcharbeitet, wird eines Besseren belehrt: Allzu lange hat der in vielen Publikationen vorherrschende Akzent auf dem Schönberg-Brahms-Verhältnis die Beziehung zu Wagner in den Hintergrund gerückt, Wesentliches übersehen lassen. So wurde bislang zu wenig beachtet, wie Schönbergs Wagner-Verhältnis angesichts des mehr und mehr aufblühenden Antisemitismus der 1920er-Jahre zunehmend im Konflikt steht mit der antisemitischen Haltung seines Bayreuther Vorbilds. Wie der Jude Schönberg, der sich jahrelang mit nationaler Emphase als deutscher Komponist und eifriger Vorkämpfer für die „Vorherrschaft der deutschen Musik“ verstand, im faschistisch geprägten Berlin in Selbstzweifel gerät. Aber auch, wie Schönbergs Werke von den frühesten Liedern bis in die Spätphase seines Schaffens mindestens subkutan immer auch als Kommentar zum „Problem Wagner“ zu verstehen sind. Hier bietet Grun ganz neue Einsichten, die er nicht nur aus seinen Maßstäbe setzenden Analysen und Interpretationen der Werke und Schriften beider Komponisten gewinnt, sondern die zugleich auch auf einer gründlichen Durchleuchtung zeitgenössischer und teilweise noch unveröffentlichter Quellen fußen, darunter auch solche, mit denen Schönberg direkt Stellung nimmt zu Wagners antisemitischen Äußerungen.

Die Arbeit ist wohltuend pragmatisch angelegt: Der erste Band widmet sich den musi-

kalischen Werken Schönbergs. Dabei nimmt Grun besonders solche mit literarischen Bezügen ins Visier. Neben den frühen Liedern (auch Opus 1) sind es vor allem die *Verklärte Nacht*, die *Gurrelieder* und die großen Bühnenwerke, deren Betrachtungen zugleich tiefgehende Einblicke in die jeweilige Entstehungszeit liefern: Das Kaffeehaus-Ambiente des Wiener Fin de Siècle bildet hier zunächst das Passepartout, wie später die politischen Umbrüche der 20er- und 30er-Jahre in Berlin und Wien oder noch später die Hollywood-Sonne des kalifornischen Exils. Schönbergs Weltanschauung, seine Identität als Christ und Jude, seine Haltung zu Politik, Religion und Sexualität werden ebenso durchleuchtet wie sein teilweise gespanntes Verhältnis zu Lehrern und Freunden: so etwa zu Alexander von Zemlinsky, den er mit seinem Opus 1 zwingen will, ihn als ebenbürtig zu akzeptieren, oder zu seinem Kollegen Wassily Kandinsky, den er Anfang der 1920er-Jahre ob seiner uneindeutigen Haltung in der „Judenfrage“ zur Rede stellt. Aber auch die musikalisch-analytische Arbeit kommt nicht zu kurz: Zahlreiche harmonische und melodische Zitate Wagners werden aufgedeckt, die insgesamt dramatische Konzeption mancher Lieder entschlüsselt. Erstmals wird deutlich, wie das „Miniatur-Musikdrama“ der *Verklärten Nacht* Wagners naturalistischem Ideal der Freien Liebe beipflichtet – ein Votum, das der gleichsam „konservativ“ gewordene Schönberg dann später mit seiner Oper *Von Heute auf Morgen* gründlich widerruft. Deutlich zutage tritt dabei immer auch, wie die kompositorischen Umbrüche in Schönbergs Schaffen (Atonalität, Dodekaphonie) mit solchen im Bereich seiner religiösen und weltanschaulichen Haltung korrespondieren.

Der zweite Band geht – analog zum ersten – im Wesentlichen chronologisch vor, was die Übersichtlichkeit erleichtert. Gewürdigt werden hier neben zahlreichen noch unveröffentlichten Schriften Schönbergs auch seine *Harmonielehre*, seine Tagebuch-Eintragungen, persönliche Aufzeichnungen sowie Briefe, literarische und musiktheoretische Texte des Exilanten. Deutlich wird dabei Schönbergs Haltung zu musikalischen wie auch zu kunsttheoretischen und politisch-weltanschaulichen Positionen Wagners herausgearbeitet. Auch das Verhältnis zu seinen Vorgängern (Johannes

Brahms, Gustav Mahler) und seinen Schülern (Alban Berg u. a.) gerät dabei immer wieder bereichernd in das Blickfeld des Autors. Die spannenden Untersuchungen werden durch das übersichtliche Inhaltsverzeichnis und ein Register erschlossen, das keine Wünsche offen lässt.

Alles in allem eine Arbeit, die ein ebenso neues wie umfassendes Schönberg-Porträt entwirft und um die niemand herumkommt, der sich künftig mit Schönberg auseinandersetzt.

(April 2008)

Miriam Reichel

STEPHANIE JORDAN: *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. London: Dance Books 2007. X, 604 S., Abb., Nbsp.

Das Fachgebiet, das Stephanie Jordan im angloamerikanischen Sprachraum vertritt und zu dessen Etablierung sie maßgeblich beitrug, mehr noch: das sie federführend prägt, ist im deutschsprachigen Raum noch nicht existent. Und so stolpert man auch gleich bei dem Versuch, den englischen Terminus, der dieses Fachgebiet umschreibt, ins Deutsche zu übersetzen – wird man doch unversehens mit einer monströsen Wortschöpfung konfrontiert. Es geht um choreomusikalische Modelle („choreomusical models“) bzw. (vielleicht etwas deutscher formuliert) musikchoreographische Analysemethoden. Und damit ist auch schon der Kern eines (aus deutscher Perspektive) tatsächlich monströsen Konflikts umrissen: Dieses Fachgebiet ist weder der ‚klassischen‘ (deutschen) Musikwissenschaft noch ausschließlich der (sich im deutschsprachigen Raum gerade erst etablierenden) Tanzwissenschaft zuzuordnen, sondern changiert subtil zwischen beiden Disziplinen, um von Methoden beider Fächer in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand – unterschiedlich gestaltete Zusammenspiele von Tanz und Musik im Theater – optimal zu profitieren.

Dieser Zugang mag jedem, der Tanz mit Musik verbindet (was keineswegs selbstverständlich ist), einsichtig erscheinen, ebenso wie mögliche Herangehensweisen durchaus einfach und plausibel vorzustellen sind, indem beispielsweise Beschreibungen musikalischer Abläufe mehr oder weniger sporadisch und penibel mit Hinweisen zu tänzerischen Vorgängen versehen werden. Im Gegensatz zu derartigen

vornehmlich positivistischen Deskriptionen geht es jedoch in Jordans Ansatz um raffinierte Beobachtungsprozesse hörbarer und sichtbarer, gleichzeitig körperlicher Bewegungen (auch in unterschiedlichen Interpretationen gleicher Choreographien), deren Struktur und Semantik sich nicht durch eine pragmatische Addition von musikalischen oder tänzerischen Einzelteilen, sondern ihre ebenso facettenreichen wie spannungsreichen Interaktionen erschließen. Anders formuliert: Die künstlerische Essenz und Logik der akustischen und optisch-kinetischen Bewegungen, die im Zentrum des Interesses stehen, sind in einem Raum zwischen Musik und Tanz lokalisiert, dem allein durch ein spezielles Wahrnehmungssensorium auf der Basis eines gleichermaßen musik- wie bewegungsanalytischen Trainings auf die Spur zu kommen ist.

Von der Voraussetzung ausgehend, dass eine Komposition durch eine Choreographie spezifische Nuancierungen erhält, konsequenterweise durch choreographische Interpretationen immer wieder neu und anders gehört werden kann, legt Jordan diesen Sachverhalt in beeindruckender Weise dar, indem sie aus einer reichhaltigen Materialfülle schöpfend nach allgemeinen Vorbemerkungen sukzessiv zu präzisen Detailanalysen kommt – ohne sich dabei in ein esoterisches Spezialistentum jenseits anschaulicher Verständlichkeit emporzuschrauben. Vor diesem Hintergrund lesen sich Jordans Untersuchungen über weite Strecken wie detektivische Studien, quasi musikchoreographische Sherlock-Holmes-Bände einer englischen Tanzwissenschaftlerin mit musikwissenschaftlichem Studium, in denen scharfsinnig kinästhetisches Hören und Sehen mit geistreichen Schlussfolgerungen verbunden wird.

In ihrer jüngsten Publikation widmet sie sich ausschließlich tänzerischen Interpretationen von Kompositionen Igor Strawinskys – von den Uraufführungschoreographien über mehr oder weniger moderate Revisionen bis hin zu radikalen Dekonstruktionen (insbesondere im Bereich des Konzepttanzes bzw. der Tanz-Performance-Szene) –, wobei ebenso ursprünglich nicht für eine choreographische Interpretation intendierte Konzertkompositionen, auch in skurrilen Arrangements, zur Sprache kommen.

Ein Analysemodell aufgreifend, das sie bereits in ihrer Studie zu *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*

(London 2000) erörterte und bei dem sich ihr ‚musikchoreographischer Fokus‘ insbesondere auf Dauer und Häufigkeit, Betonungen/Gewichtungen und Gruppierungen musikalisch-tänzerischer Ereignisse, denen unterschiedliche metrische Hierarchien zugrunde liegen, richtet, gilt ihre Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Strawinsky-Choreographien verstärkt spezifischen Kompositionstechniken und daraus resultierenden choreographischen Konsequenzen. Diese werden einerseits am Werk besonders prominenter Choreographen (wie George Balanchine, dem quasi autorisierten Strawinsky-Interpreten, aber auch Frederick Ashton, der zwar nur wenige, aber sehr überzeugende tänzerische Strawinsky-Interpretationen entwarf), andererseits am Beispiel besonders markanter Werke (wie *Les Noces* und *Le Sacre du printemps*) im Einzelnen dargelegt.

Zudem bettet Jordan ihre Analysen durch spitzfindige Quellenrecherchen jenseits breitgetretener Pfade, zu denen die üppige Strawinsky-Literatur verleitet, in historische Kontexte ein (vgl. hierzu insbesondere das Kapitel „The Composer’s Perspective“, in dem sehr dezidiert auf Strawinskys Entwicklung als Ballettkomponist eingegangen wird, aber auch die Abschnitte „Rhythm, dynamics and the body“ und „The Adorno question“ des Kapitels „From Strawinsky to Choreography [...]“, in denen Strawinskys Körperlichkeit als Musiker ebenso wie der Körperlichkeit seiner Musik aus der Perspektive der zeitgenössischen Musik- und Tanzkritik sowie der Strawinsky-Choreographen und Tänzer-Interpreten thematisiert wird). Gleichzeitig überschreitet Jordan Grenzen westlicher Kulturräume, die Strawinsky maßgeblich prägte: Beispielsweise werden *Sacre*-Produktionen mit „American Indian“ und „Australian aboriginal“ Bezügen bzw. japanischer (zumeist der Butoh-Tradition verpflichteter) und französisch-afrikanischer Provenienz besprochen, keineswegs nur um Strawinsky als „Global Dancer“ herauszustreichen (so der Titel einer mit ihrer Studie korrespondierenden Datenbank, die über die Internetseite der Roehampton University, an deren Dance Department sie arbeitet, verfügbar ist: [www.roehampton.ac.uk/strawinsky](http://www.roehampton.ac.uk/strawinsky)), sondern um auch nach den vielfältigen, zunehmend hybriden und dialektischen Dimensionen kultureller Identität vor dem Hintergrund

westlicher Traditionen zu fragen (vgl. hierzu das Kapitel „Marking identity in a global dance economy“).

Letztlich mag es wie eine Ironie des Schicksals anmuten, stellt Stephanie Jordan fest, dass die Interpretation der Werke eines Komponisten, der ihre Darbietung weitgehend zu kontrollieren versuchte, mittlerweile „out of control“ geraten ist (S. 83) – und zwar in einer wesentlich weiter reichenden Bedeutung als es Strawinsky jemals hätte erahnen können. Und damit nicht genug: Zu allem Glück in dem vermeintlichen Unglück trugen gerade seine eigenwillig-widerspenstigen, tendenziell traditionsbejahenden und dennoch konventionsbrechenden Kompositionen erheblich zu dieser jüngeren Entwicklung bei, die danach fragt, „whether music used for dance should necessarily drive the dance, whether it needs to be of the kind that urges us to move or supports the dancer rhythmically, questions bound up with the agency and autonomy of the dancer and the dance“ (S. 84). Eine wahrhaft ‚never-ending story‘, die hier am Beispiel eines Komponisten und seiner unzähligen Choreographen brillant skizziert wird!

(Juni 2008)

Stephanie Schroedter

*TAMARA LEVAJA: Skrjabin i chodožestvennyje iskanija XX veka (Skrjabin und das künstlerische Suchen im XX. Jahrhundert). Sankt Peterburg: Kompozitor 2007. 183 S., Abb., Nbsp.*

Nicht, dass es im Westen keine produktive Skrjabin-Forschung gegeben hätte – französischem, italienischem und deutschem Interesse verdankt man wesentliche Einsichten. Und nicht, dass russischer Symbolismus, sein „silbernes Zeitalter“ mit Dichtern wie Aleksandr Blok, Valerij Brjusov und Andrej Belyi in diesen Ländern, besonders aber auch seitens der Zagreber Slawistik unbeachtet geblieben wäre. In Sowjetrußland sah es damit schon anders aus, mangelte es der frühen russischen Avantgarde doch nicht nur an Wertschätzung und Kenntnisnahme, sondern oft auch an simpler Duldung. Wenn man bedenkt, dass noch Mitte der 1980er-Jahre das Petersburger Futuristenmanifest von 1914, *Wir und der Westen*, aus sowjetischen Publikationen ferngehalten wurde, wie das *Hindemith-Jahrbuch* 1979 mit einer Auflistung des Pariser Nachlasses von Arthur Lourié vom sowjetischen Zoll beschlag-

nahmt wurde oder Untersuchungen über sein russisches Frühwerk Visumsverweigerungen mit der Begründung erhielten, dass solche Forschungen keinerlei Unterstützung verdienten, dann muss es zwanzig Jahre später schon bemerkenswert erscheinen, wenn jenem „Skrjabinisten“ und musikalischen Wortführer des russischen Futurismus in diesem Buch nun ausführliche Darlegungen und Notenbeispiele gewidmet werden (auch wenn der Hinweis S.144, erst in Paris sei er mit Busoni in Kontakt gekommen, fehl geht – dieser datierte noch aus Russland 1912). Nicht so sehr der westliche Slawist und Osteuropakenner als vielmehr der bisherige russische Leser muss in diesen Darlegungen das irritierende Bild eines neuen Kontinents finden, den Blick auf eine Geschichte seiner Kultur, von der er nichts wissen durfte.

So wie auf Lourié wird Skrjabins Einfluss auf die konservative Nachfolgegeneration Medtner/Rachmaninow, gleichfalls aber auch auf die verachtete und totgeschwiegene sowjetische Avantgarde um die Assoziation für zeitgenössische Musik (ASM) der 20er-Jahre, besonders Nikolaj Roslavec verfolgt, und darüber hinaus auf die jüngste sowjetische Avantgarde seit den 60er-Jahren wie Valentin Silvestrov, Sofia Gubaidulina oder Alfred Schnittke, wo diese nach seriellem Beginn in Spuren Weberns zu neuen romantischen Orientierungen gelangte. Auch Prokofjew gerät zu Recht ins Blickfeld als Skrjabin-Nachfolger. War Skrjabin in der Welt der Avantgarde nicht zuletzt eine russisch-östliche, nichtwestliche Kultfigur mit seinen eigenen Orientierungen an Theurgie und indischer Mystik gewesen? Mit diesen „idealistischen“ und mystischen Gedanken war der späte Skrjabin für den Sozialistischen Realismus inakzeptabel, und dass sie nun frank und frei erörtert werden können (ohne ihre bisweilen reaktionäre und rassistische Komponente zu verschweigen) ist allein schon eine Erhellung, denn Skrjabin galt seinen zeitgenössischen Bewunderern als Solitär – erst westliche Forschung brachte den Begriff ‚Skrjabinisten‘ auf.

Tamara Levaja, die in Nischni Nowgorod lehrt, zur frühesten sowjetischen Hindemith-Forschung gehörte und seit Jahren mit dem Zagreber Avantgarde-Arbeitskreis verbunden ist, sucht in Gegenüberstellung Skrjabin'scher Gedanken zu Form und Zeit mit solchen der westlichen Avantgarde Konvergenzen und Di-

vergenzen zu ermitteln – Skrjabins Position erweist sich als selbstständig russisch. Russische Geschichte anzunehmen, wie sie war – dieses Buch ist nicht das einzige unter neueren Arbeiten, die sich dieser ehrenwerten Aufgabe unterziehen, und es öffnet wichtige bisher verschlossene Türen.

(August 2008)

Detlef Gojowy †

*SIGLIND BRUHN: Olivier Messiaen, Troubadour. Hintergründe und musikalische Symbolik in Poèmes pour Mi, Chants de terre et de ciel, Trois petites liturgies, Harawi, Turangalila-Sinfonie und Cinq Rechants. Waldkirch: Edition Gorz 2007. 322 S., Abb., Nbsp.*

*SIGLIND BRUHN: Messiaens ‚Summa theologica‘. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in La Transfiguration, Méditations und Saint François d’Assise. Waldkirch: Edition Gorz 2008. 268 S., Abb., Nbsp.*

Nach der beeindruckenden Studie Siglind Bruhns zu zwei geistlich inspirierten Klavierzyklen von Olivier Messiaen, die mit einer hermeneutischen Analyse im Zentrum und einer Aufarbeitung des religiösen Umfelds des Komponisten im Kontext als entscheidender Fortschritt der jüngeren Messiaenforschung gelten darf, legt die Forscherin jetzt zwei Bände als Fortsetzung ihrer Arbeiten zur Thematik vor. Die verstärkte Kontextualisierung des Schaffens eines der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts in Kombination mit einer eingehenden satztechnischen Analyse sind die Merkmale dieser Arbeiten – und werden zu Kennzeichen einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Schaffen Messiaens, das wohl wie kein zweites von einer tiefen römisch-katholischen Religiosität geprägt ist.

Der zweite Band ist den großen zyklischen Vokalwerken der vierziger Jahre und der *Turangalila-Sinfonie*, dem ersten orchestralen Meisterwerk Messiaens, gewidmet. Siglind Bruhn, am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, USA, und am Institut d’esthétique des arts contemporaines der Sorbonne tätig, spürt erneut der Umsetzung der Religiosität Messiaens in seine musikalische Sprache nach: Im Zentrum bringt die Veröffentlichung eine Analyse der Liederzyklen und der Einzelsätze der Sinfonie, gleichzeitig aber liefert die Autorin detaillierte Darstellungen

des jedes Stück charakterisierenden Materials, der Struktur und der Funktion des einzelnen Satzes im Ganzen des Werkes, verbunden mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen oder selbst gedichteten Texte. Nach einer einführenden kundigen Darstellung der Grundlagen der Klangsprache dieses besonderen Komponisten erörtert die Autorin zunächst unter dem Titel „Der allgegenwärtige Gott“ drei der Zyklen; im Kapitel „Schicksalhafte Liebe, ein anspruchsvoller Weg zu Gott“ schlägt sie den Bogen von den den Kompositionen zugrundeliegenden mittelalterlichen bzw. außereuropäischen Mythen zum stark vom Katholizismus geprägten Gedankengut Messiaens. Der entscheidende Gesichtspunkt der Analysen ist dabei zunächst die vom Komponisten oft durchaus verborgen gehaltene Symmetrie, die jedem Einzelsatz sowie beiden Zyklen im Ganzen zugrunde liegt und die von der Autorin teilweise verblüffend augenfällig erarbeitet wird. Jedes Kapitel ist mit einer sinnvollen Zusammenfassung versehen, die die jeweilige Komposition nicht nur in den persönlichen, kompositorischen, sondern auch in den biographischen Kontext einordnet. Das trotz allen Detailreichtums sehr gut lesbare Buch wird durch einen instruktiven Anhang ergänzt, der die von Messiaen herangezogenen Tristan-Mythen systematisch darstellt und außerdem für den Komponisten relevante Lyrik bietet; die Übertragungen der Autorin in ihre Muttersprache sind durchweg gelungen.

Ein dritter Band, etwas kryptisch mit dem Titel *Messiaens ‚Summa theologica‘* überschrieben, greift weiter als die beiden vorangehenden Kompendien, die in erster Linie dem Schaffen des Komponisten aus dessen erster Lebenshälfte gewidmet sind: Unter der Fragestellung, inwieweit die Gedankenwelt Thomas von Aquins das Schaffen Messiaens geprägt hat, unterzieht Bruhn insbesondere Werke nach 1960 einer näheren Untersuchung und berücksichtigt dabei auch unterschiedliche Gattungen seines Schaffens, nämlich neben einem Orgelzyklus das groß angelegte Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* und Messiaens einzige Oper *Saint François d’Assise*. Die wohl dokumentierte intensive Beschäftigung des Komponisten mit der Theologie und Ästhetik Thomas von Aquins wurde in der Literatur bislang nur sehr zurückhaltend gewürdigt; die Au-

torin rückt in ihrer Darstellung zwei Aspekte in den Vordergrund: Thomas' Auffassung des geistigen Gehalts der Musik sowie ihrer praktischen Funktion im Leben der Gläubigen im Allgemeinen und die konstitutive Rolle, die bestimmten Kernaussagen thomistischer Theologie für die drei untersuchten Kompositionen im Besonderen zukommt. Nach Bruhn kann die Ästhetik des bedeutendsten mittelalterlichen Theologen als strukturbildendes Element, das Messiaens Kompositionen durchzieht, verstanden werden, während Textbausteine aus Thomas' Schriften, insbesondere aus der *Summa theologica*, etwa in der *Transfiguration* den Werken eine zitathafte spirituelle Dimension verleihen. Die enge Verwebung mit den speziell für die Analyse der Kompositionen Messiaens erforderlichen Parametern wie der Beurteilung von Rhythmik und Harmonik, aber auch der omnipräsenten Schicht von Vogelstimmentranskriptionen gehört für Siglind Bruhn zum selbstverständlichen Rüstzeug in der Auseinandersetzung.

Die Fertigstellung eines vierten Bandes, der den musikalischen Jenseitsbildern im Werk Messiaens von den *Corps glorieux* von 1939 bis hin zu den *Éclairs sur l'au-delà* von 1991 gewidmet sein soll, ist angezeigt – und schließt den Rahmen um ein außerordentlich facettenreiches Bild.

(Juli 2008)

Birger Petersen

*Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Volume Four: 1952–1957.* Hrsg. von Philip REED, Mervyn COOKE and Donald MITCHELL. Woodbridge: The Boydell Press 2008. XXVI, 633 S., Abb.

Britische Komponistenbiographien haben laut einer Diskussion zwischen Stephen Walsh und Jeremy Dibble in einem der jüngeren Hefte der Zeitschrift *Gramophone* (86/1035, September 2008, S. 28 f.) das klare Ziel, den musikalisch nicht vorgebildeten Leser zu erreichen. Dieser strikt leserbezogene Zugang ist ebenso bei diversen Briefausgaben zu britischen Komponisten von zentraler Bedeutung, soll doch der Kommentar nicht übermäßig ausufern. Dieser Zugang widerspricht weitgehend den Empfehlungen der Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe der Gesellschaft für Musikforschung (Online-

version der 1. Auflage 1997 der *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen* <http://www.ffi-musik.de/images/ffi/dateien/richtlinien.pdf>) – der Kommentierung und Erläuterung des Textes in Form eines umfassenden Apparates (a. a. O., S. 16). Es soll hier nicht versucht werden, die Vorstellungen der deutschen Musikwissenschaft engstirnig auf eine englischsprachige Publikation anzuwenden, deren Editoren an den deutschen Bemühungen bislang leider in keiner Weise Interesse zeigen. Doch müssen wir als deutschsprachige Musikwissenschaftler gewisse Grundforderungen stellen, an denen auch internationale Publikationen zu messen sind:

1. *Einleitung.* Die drei Editoren des mittlerweile vierten Bandes der Britten-Briefe können sich relativ kurz fassen, aus zwei zentralen Gründen. Zum einen wurde nur ein vergleichsweise kurzer Zeitraum von sechs Jahren behandelt, zu dem eine große Menge an Dokumenten (wie in dieser Reihe üblich, nicht nur Briefe, sondern auch Tagebuchauszüge, Kompositionsnotizen etc.) zusammengetragen wurde (zahlreiche weitere Dokumente mussten aus Platzgründen weggelassen werden), und zum anderen erläutern sich die Bände dieser Edition in gewisser Weise auch gegenseitig. Philip Reeds Einleitung (S. 1–14) fasst den Inhalt des Bandes zusammen und betont die Schwerpunkte: Durch die Korrespondenz mit Librettisten, Interpreten und anderen Mitarbeitern werden die Genese mehrerer Werke und Brittens Kompositionsprozess gewissermaßen durchleuchtet. Weitere zentrale Aspekte sind die Spiegelung der internationalen Wirkung Brittens als Komponist wie als Interpret sowie die Verdeutlichung von Brittens zunehmender Reisetätigkeit.

2. *Textpräsentation.* Hier kann das Fehlen jeder Fundortangabe (die Danksagung ausgenommen) nur als sträflich bezeichnet werden. Die Fundortangabe wird für den britischen Leser nicht als relevant angesehen, doch reduziert ihr Fehlen den Nutzen der Publikation für die internationale Forschung in nicht geringer Weise. Ein Problem, das in den Ausführungen der Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe nicht vorkommt, ergibt sich in dem vorliegenden Band – die Bitte eines Briefempfängers (Roger Duncan, Sohn des Librettisten u. a. von *The Rape of Lucretia*), an ihn gerichtete Briefe nicht vollständig abdruckend. Da es sich um die Berück-

sichtigung von Persönlichkeitsrechten handelt, mussten die Herausgeber dieser Bitte nachkommen.

3. *Apparat*. Die Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe fordert: „Im Einzelstellenkommentar werden alle Namen, Begriffe und Sachverhalte erläutert, die aus dem edierten Text selbst nicht unmittelbar verstehbar oder mißverständlich sind“ (S. 21). Erfreut kann der Rezensent vermelden, dass sich die Kommentierung der Briefe im Vergleich zu früheren Bänden deutlich verbessert hat. Allerdings ist die in England übliche Präsentation des Kommentars in gleich großer Drucktype wie der Briefftext selbst der Übersicht deutlich abträglich. Jedem Kapitel ist eine Kurzchronologie anstelle umfangreicher Themenkommentare vorangestellt – eine Technik, die sich bestens bewährt hat und viel Platz spart.

4. *Anhänge*. Wie in Großbritannien üblich, sind Übersichten und Anhänge exemplarisch. Übersichten der Korrespondenten, der Abbildungen und der Abkürzungen sind am Buchanfang platziert, Bibliographie, Werke- und Namenregister am Buchende. Insgesamt 125 häufig rare Abbildungen erläutern und vervollständigen den Band bestens. Es handelt sich hier übrigens um den ersten Band der Reihe, der bei The Boydell Press erscheint, nachdem Faber & Faber die Musikbuchproduktion eingestellt haben. Umso wichtiger ist naturgemäß die Ausrichtung auf eine potenzielle Leserschaft.

(August 2008)

Jürgen Schaarwächter

GRAHAM ELLIOTT: *Benjamin Britten: The Spiritual Dimension*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2006. XIV, 169 S., Nbsp. (*Oxford Studies in British Church Music*.)

Denkt man an Benjamin Britten, so denkt man sicherlich nicht zuerst an seine geistliche Musik, geschweige denn an seine Religiosität. So ist es umso erfreulicher, dass sich der Musikdirektor der St. Paul's Episcopal Church in Washington D.C. Graham Elliott der Thematik angenommen hat. Sicherlich kann man Britten nicht als konventionellen Christen bezeichnen, ebenso wenig als einen Komponisten, der sich, wann immer möglich, in den Dienst der Kirche von England stellte. Dass Britten sich gleichwohl zutiefst in dem Christentum

seiner Kindheit und Jugend verwurzelt fühlte, steht außer Frage, und Graham Elliott spürt in dem zweiten Hauptteil seines Buches religiösen Konnotationen und der Verwendung von und der Bezugnahme auf Kirchenmusik intensiv nach. Dies ist auch seine eindeutige Stärke. Die umfassende Diskussion der Canticles und der *Cantata misericordium* unter spezifisch religiös-spirituellen Gesichtspunkten war lange überfällig und ist durchaus ergiebig, obschon Elliott die Untersuchung durchaus hätte vertiefen können. Dass aber gar die *Sinfonia da Requiem* oder die *Hymn to St. Cecilia* eher un diskutiert bleiben, überrascht, fallen doch gerade in diesen Werken (wie auch in anderen) viele wichtige biographische, religiöse und historische Aspekte zusammen, die die „spirituelle Dimension“ Brittens durchaus noch erweitert hätten. Auch im ersten Teil des Buches findet man wichtige neue Informationen und Erkenntnisse – insbesondere in dem Kapitel über die Freundschaften Brittens mit zwei Geistlichen, dem Pfarrer Walter Hussey und dem Bischof von St. Edmundsbury und Ipswich Leslie Brown.

Leider lässt sich in einigen anderen Bereichen Elliotts Argumentation anzweifeln, etwa wenn er Michael Kennedy in der Deutung der Verurteilung Billy Budds durch Kapitän Vere als christlich konnotiert zu folgen scheint (S. 131; der dramaturgische Kontext unterstützt vielmehr Arnold Whittalls pazifistische Deutung). Auch löst Elliott Brittens Homosexualität gänzlich von seiner Religiosität ab, obwohl der Begriff des Verlusts der Unschuld bei Britten ja ein stetig wiederkehrender Topos ist, um den sein schöpferisches Denken seine ganze Karriere lang immer wieder kreiste. So bleibt der Gesamteindruck dieses Buches ein zwiespältiger; hätte sich der Autor intensiver mit seinem Sujet befasst, hätte ihm ein noch wichtigeres, erhellenderes Buch gelingen können als das auch jetzt schon ausgesprochen wichtige und erhellende, das nicht nur dem Wissen um Brittens kirchenmusikalisches Schaffen, sondern auch dem um zahlreiche der Kirche eher fern stehende Kompositionen wichtige Perspektiven hinzufügt.

(November 2008)

Jürgen Schaarwächter

LEO BLACK: *Edmund Rubbra Symphonist*. Woodbridge: The Boydell Press 2008. XIV, 242 S., Abb., Nbsp.

Edmund Rubbra (1901–1986) gehört zu den wichtigsten britischen Symphonikern des 20. Jahrhunderts. Elf Symphonien komponierte er insgesamt, darunter eine einsätziges ebenso wie eine *Sinfonia Sacra* für Chor und Orchester. Auch musikalisch ist das Spektrum weit, wenn auch stets tonal verwurzelt und ohne jeden Anflug von „avantgardistischen Manierismen“, wie es in Großbritannien nicht selten bezeichnet worden ist. Leo Black war Schüler von Rubbra und wurde später Rundfunkredakteur und Übersetzer. So kann es nicht überraschen, dass Blacks Buch eher essayistisch geprägt ist. Dies wäre an sich sicher kein Mangel, hätten sich nicht andere Autoren vor ihm schon vielfach umfassender – und tiefgründiger – mit Rubbras Œuvre auseinandergesetzt. Black geht von einem „aktualistischen“ Denken aus, einem Denken unter Verwendung der Lektüre weitgehend jüngster Veröffentlichungen, dazu einer Auswahl an Standardliteratur. Insbesondere in seinem individuellen Ansatz ist er erfolgreich, d. h. vielfach genau dort, wo er sich mit historischen Aspekten befasst. Geht es an die Betrachtung der einzelnen Symphonien, so handelt es sich gar zu sehr um selektive Vorstellung von Werkaspekten, eine umfassende Darstellung sowohl des Werks als auch der hinter ihm stehenden Ästhetik unterbleibt. Dies wäre verschmerzbar, würde Black dem Leser Mittel an die Hand geben, diese Lücken selbst zu füllen, etwa durch den Verweis auf weitere Literatur. Doch nicht nur dies ist unterblieben (und es sei hier nur am Rande vermerkt, dass Black selbst Wilfrid Mellers' zentrale Ausführungen zu „Edmund Rubbra and symphonic form“ in der Zeitschrift *Scrutiny* von 1939 unbekannt sind), auch zahlreiche Zitate, insbesondere von Äußerungen Rubbras, sind nicht nachgewiesen. Bedingt ist beides durch Blacks Bestreben, eine Einführung in Rubbras Schaffen für den „ordinary music-lover“ (S. IX) zu schaffen, die seines Erachtens bislang fehlte (die „wissenschaftliche“ Studie, von der er sich abzuheben strebt, ist Ralph Scott Grovers *The music of Edmund Rubbra*, Aldershot/Brookfield 1993). In verschiedenerlei Hinsicht wird der Mensch Edmund Rubbra in diesem Band sicher lebendiger als in einer wissenschaftlichen Publikation;

doch eigentlich wünschenswert wäre eine umfassende, sorgfältig recherchierte Biografie Rubbras gewesen, die bislang noch aussteht. Dies mag auch der Grund sein, warum Black zwar immer wieder erhellende Einblicke gibt, aber ein Gesamtbild ausbleibt. Mit welchen Werken anderer Komponisten setzte sich Rubbra auseinander, gab es Vorbilder und wenn ja, wie wurde auf diese rekurriert? Viel ist über die Bedeutung Sibelius' für Rubbra geschrieben worden, hier kommt sie allenthalben am Rande vor. Selbst solch zentrale Fragen wie seine Orchestrierungstechnik und die (seinerzeit äußerst laute) Kritik an ihr kommen kaum vor.

Entsprechend peinlich berühren den Kenner die Anhänge – ein kurzes Rundfunkskript Rubbras zur *Vierten Symphonie* 1942 (Rubbra verfasste zahlreiche Beiträge zu seinen Symphonien und wurde auch interviewt – der Nachdruck dieser Beiträge allein hätte schon das Buch deutlich aufgewertet) und der Nachdruck eines Aufsatzes von Black, der ursprünglich 1955 in der Oxforder Universitätszeitung *Isis* erschien. Es ist schade, dass Black nicht umfassend über Rubbras Unterrichtstätigkeit in Oxford berichtet – zwar ein abseitiger Themenbereich, doch ein Themenbereich, zu dem er aus persönlicher Erfahrung Wichtiges hätte beitragen können. So müssen wir uns weiter in Geduld üben und auf die umfassende Rubbra-Biographie warten.

(Mai 2008)

Jürgen Schaarwächter

MAX ROSTAL: *Violin-Schlüssel-Erlebnisse. Erinnerungen. Mit einem autobiographischen Text von LEO ROSTAL. Herausgegeben und bearbeitet von Dietmar SCHENK und Antje KALCHER*. Berlin: Ries & Erler 2007. 194 S., Abb.

Max Rostal, Schüler Carl Fleschs und seinerseits einer der einflussreichsten Violinpädagogen des 20. Jahrhunderts, wurde mit 25 Jahren Professor an der Berliner Musikhochschule, mit 29 ins Londoner Exil vertrieben, setzte dort seine Karriere als Solist und Lehrer fort, kehrte nach dem Krieg nach Deutschland zurück und unterrichtete lange Jahre u. a. an der Kölner Musikhochschule, ehe er 1991 mit 85 Jahren starb. Aus seinem Nachlass, der dem Archiv der Universität der Künste Berlin übergeben wurde, erscheinen nun seine fragmentarisch gebliebenen Lebenserinnerungen. Zwar

kommen sie in Umfang und Intensität denen seines Generationsgenossen Ernst Krenek nicht gleich, bergen aber dennoch einige interessante Beobachtungen zumal des Musiklebens im Berlin der zwanziger Jahre. Auch Rostals frühe Wiener Erinnerungen an Eugenie Schwarzwald und ihre Schule lohnen die Lektüre.

Was den Band aber auszeichnet, ist die hinzugefügte Autobiographie von Rostals Bruder Leo. Auch sie tritt ohne literarische Ansprüche auf und bricht kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ab, zusammengenommen aber bieten beide eine Art stereoskopisches Bild der Epoche: Während der eine im klassischen Bereich reüssiert, verdingt sich der andere durchaus erfolgreich und kaum weniger international in der Sphäre der Tanzorchester und Salonmusik-Ensembles. Dabei ergeben sich im Einzelfall erhellende Durchblicke und Verbindungslinien: so, wenn Leo einerseits bei Emanuel Feuermann an der Berliner Hochschule Stunden nimmt, andererseits aber aus Rücksicht auf seinen ebenfalls dort lehrenden Bruder seinen Namen für ein von ihm gegründetes Kaffeehaus-Trio unterdrückt.

Die Ausgabe wendet sich primär an einen nicht-spezialisierten Leserkreis, ist aber mit dem beigegebenen Register und zwei detaillierten Kommentarteilen auch für die Forschung von Belang. Sie lässt zugleich auf weitere Publikationen aus Rostals großem Nachlass hoffen.

(Februar 2008)

Markus Böggermann

*INNA BARSOVA: Kontury stoletia. Iz istorii russkoj muzyki XX veka (Konturen eines Jahrhunderts. Aus der Geschichte russischer Musik des 20. Jahrhunderts). Sankt Petersburg: Kompozitor 2007. 237 S., Abb., Nbsp.*

Wer aus den 70er- und noch 80er-Jahren die Editorials der offiziellen Zeitschrift des Komponistenverbands *Sovetskaja Muzyka* unter dem Pseudonym „Journalist“ in Erinnerung hat, die sich gegen jede Beschäftigung mit russischer Avantgardemusik als gegen einen feindlichen Anschlag ereiferten, der mag sich fragen, ob in Russland überhaupt eine wertfreie, nüchtern wissenschaftliche Erkundung dieser und anderer Phänomene möglich gewesen sei – verfielen doch auch Darlegungen zur frühen russischen Neumennotation erbarmungsloser Be-

schlagnahme durch den sowjetischen Zoll, offenbar eingeschätzt als verbotene religiöse Literatur. Und wer sich im Westen mit zeitgenössischer sowjetischer Musik der 20er-Jahre beschäftigte, konnte beim „Journalisten“ eventuell nachlesen, dass sein Name ein für allemal aus der Liste derer gestrichen werden solle, die eine Beziehung zur Kunst und zur Wissenschaft von der Kunst haben.

Wie tief reichten diese ideologischen Tabus? Gab es Rückzugsgebiete seriöser Forschung, die sich unabhängig vom ideologischen Bann den tabuisierten Phänomenen selbst zuwandte, zunächst im eng umgrenzten Bereich der Fachliteratur, wie sie an Hochschulen und Konservatorien deren Aktivitäten spiegeln? Zur Ehre russischer Kollegen muss betont werden, dass es sie in erstaunlichem Maße gab, und zu den Unerschrockenen im Lande gehörte die Autorin des vorliegenden Sammelbandes, der sechzehn ältere bis neueste Arbeiten anlässlich ihres 80. Geburtstages vereint.

War sie doch die erste, die 1973 eine Biographie von Alexander Mossolow (Aleksandr Mosolov) zusammen mit seiner Lebensgefährtin in Angriff nahm: zu einer Zeit, als die Bürgerrechte dieses zeitweise im Konzentrationslager inhaftierten Komponisten (sein Entlassungsdokument wird hier vorgelegt!) suspendiert waren. 1982 erschien Barsovas Mossolow-Biographie; aber noch 1984 wurde die geplante Aufführung von Mossolows Klavierkonzert bei den DDR-Musiktagen durch sowjetischen Einspruch verhindert. Sowjetisches Veto richtete sich auch 1979 gegen eine Konzertreihe mit Werken Mossolows und anderer Neutöner der 20er-Jahre anlässlich der Ausstellung „Paris-Moscou“. In dieser als Kunstereignis des Jahres gefeierten Ausstellung kamen zwar aus sowjetischen Depots und Archiven nie gekannte Avantgardedokumente bildender und darstellender Kunst erstmals an die europäische Öffentlichkeit, doch für die Musik des Zeitraums 1900–1930 hatte die Stunde noch nicht geschlagen, und die Konzertreihe fand auf Entscheidung von Pierre Boulez allein unter französischer Verantwortung statt.

In einem Beitrag dieses Bandes – nach einem Referat in Nischni Nowgorod – nimmt Inna Barsova diese Ausstellung zum Anlass, über das Verhältnis Mossolows zum Konstruktivismus zu reflektieren, und so blieb dieser Kompo-

nist weiterhin ihr Forschungsthema. 1997 entdeckte sie bei einem Forschungsaufenthalt in Wien im Archiv der Universal Edition die verschollene Partitur seiner Oper *Geroj / Der Held*, die 1928 beim Kammermusikfestival in Baden-Baden erklingen sollte, was aber wegen des verspäteten Eintreffens der Noten nicht zustande kam – so konnte sie die Uraufführung bei dem inzwischen ideologiefreien „Moskauer Herbst“ initiieren.

Ihr Wien-Aufenthalt erwies sich nicht nur für ihre Gustav-Mahler-Studien als ergiebig, für dessen Leben und Werk sie die ausgewiesene russische Expertin ist, sondern auch für die Geschichte der 1927 beschlossenen Zusammenarbeit zwischen der Universal Edition und dem Staatlichen Sowjetischen Musikverlag, der es zu danken ist, dass trotz aller Verfehmungen die Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre im Westen greifbar blieb – in Pflichtexemplaren der Universal Edition aus diesem umfassenden Austausch. Barsova registriert als persönlich Beteiligte dieser Verbindung auf russischer Seite keine Geringeren als Pavel Lamm und Nikolaj Mjaskovskij; auf österreichischer Seite versah Abram Dzitmitrowsky den russischen Schriftverkehr, bis er vor dem „Anschluss“ in die USA emigrierte. Desgleichen gelang aus dem UE-Archiv die Klärung von Einzelheiten der Leningrader *Wozzek*-Aufführung 1927 und ihres Besuchs durch den Komponisten Alban Berg, wofür in Leningrad keine Unterlagen mehr existieren. Enger als gemeinhin angenommen waren auch die Verknüpfungen der damaligen sowjetischen Musikszene mit der Weimarer Republik.

Ein neues Kapitel in der neuen, entideologisierten Situation der russischen Musikforschung ist das der russischen Emigration, das Inna Barsova von der Lenin'schen Ausweisung unliebsamer Intellektueller und dem Weggang von Arthur Lourié, Joseph Schillinger und Alexander Glasunow an verfolgt, und die schonungslose Aufarbeitung des Stalinterrors der 30er-Jahre, inmitten dessen Schostakowitschs Ballett *Der helle Bach* zusammen mit *Lady Macbeth* indiziert wurde und die *Fünfte Symphonie* als ein Wagnis („Zwischen gesellschaftlichem Auftrag und Musik der großen Leidenschaften“) entstand. In diesen Umkreis gehört 1935 das Verbot der *Ersten Symphonie* von Gawriil Popow, der gleichfalls 1948 auf der Li-

ste der schädlichen Formalisten stand und erst in jüngster Zeit wieder entdeckt wird.

Russland besinnt sich auf sein verschüttetes Erbe, und Inna Barsova war und ist hierbei eine der ersten „Trümmerfrauen“. Weitere Beiträge betreffen ihren Lehrer Abram Zuckerman und Werke von Alfred Schnittke, Alexander Knaifel sowie Spätromantik und Antiromantik unter rhetorischem Blickwinkel.

(März 2008)

Detlef Gojowy †

*Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt.* Hrsg. von Susanne RODE-BREYMANN. Köln – Weimar: Böhlau Verlag 2007. 290 S.

In der 5. Schulklasse wird die literarische Gattung der Nacherzählung eingeübt; aufmerksame Lehrer weisen hier auf den wesentlichen Unterschied zum Plagiat hin. Susanne Rode-Breymann hat sich mit ihrem Tagungsbericht *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* offenbar an die Kunst der Nacherzählung angelehnt; man könnte es auch Umformulierung bestehender Thesen nennen.

In ihrer Einleitung und in ihrem Eigenbeitrag, mit denen sie die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels in der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung darlegt, weisen ganze Absätze überraschende Ähnlichkeiten zu den maßgeblichen Thesen im Vorwort zum Handbuch *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit* auf, das 2005 beim Böhlau Verlag erschien. Ist im Handbuch von „anderen Perspektiven und Ansätzen“ die Rede, „die dem komplexen Ineinander verschiedener soziokultureller Kontexte – Stand, Religion, ökonomische Voraussetzungen, ethnische Zugehörigkeit u. a. – Rechnung tragen“ (S. 3 f.), so spricht Rode-Breymann von einer „Verlagerung auf ereignisästhetische, institutionengeschichtliche und kulturanthropologische Fragestellungen“ (S. 2). Die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels wird im genannten Handbuch am Beispiel der Komponistinnen und ihrer Werke festgemacht, die bislang das Interesse der musikwissenschaftlichen Frauenforschung bannten (S. 4). Das musikalische Wirken von Frauen, so das Fazit, ist in der Frühen Neuzeit jedoch nur von einem breiten kul-

turgeschichtlichen Ansatz her zu erschließen – Rode-Breymann bestätigt zwei Jahre später mit der Autorität eines „neuen“ Ansatzes, dass eine „Verlagerung des Blicks von einer ‚Werkgeschichte‘ auf eine Geschichte kulturellen Handelns“ vonnöten ist (S. 2, vgl. auch S. 280 f., wo sie meint, die Musikwissenschaft habe der notwendigen Weitung des Kulturbegriffs noch keinen Raum gegeben: „Unter dem Maßstab heroischer Individuen, d. h. genialer Komponisten, bringt man die Geschichtsschreibung über den Stellenwert von Frauen in eine Sackgasse, und auch Forschungen über gesellschaftlich etablierte, durch Quellen gut dokumentierte Institutionen werden oftmals wenig weiterhelfen, die Spezifik der kulturellen Teilhabe von Frauen zu verstehen.“). Ein weiterer Vergleich: Rode-Breymann schließt ihre Einleitung mit den Sätzen „Wir haben bildliche und schriftliche Spuren von ihrem Handeln. Bis aber ihre Gesichter und Individualitäten wieder erkennbar werden, ist es ein langer, oft mühevoller Weg, auf dem viele, teils weit verstreute Bruchstücke zusammengetragen und zusammengesetzt werden müssen“ (S. 6). Die Version im genannten Handbuch (man verzeihe das längere Zitat): „Die Teilhabe von Frauen an der Musikultur im deutschen Sprachgebiet des späten 15. bis 17. Jahrhunderts zu rekonstruieren, bedeutet daher – wie vielfach in der historischen Frauenforschung –, ein Mosaik aus zufälligen Hinweisen und Eintragungen zu erstellen, das lediglich andeuten kann, inwiefern Frauen in Adel, Bürgertum und Ordenswelt musikalisch aktiv wurden. [...] Das Ergebnis dieser in musikwissenschaftlicher Hinsicht pionierhaften Recherche und ihrer Einbettung in den breiten historischen Zusammenhang ist ein Handbuch, das einen ersten Überblick über die verschiedenen Bereiche der deutschen Musikultur vom späten 15. bis zum frühen 18. Jahrhundert gibt, in welchen Frauen direkt oder indirekt in Erscheinung treten. Die einzelnen Abschnitte dokumentieren den aktuellen Forschungsstand, schlagen Kategorien für die Gliederung des Materials vor und nennen offene Probleme bei der Erarbeitung des Themas, um so eine Grundlage für weiterführende Studien zum musikalischen Engagement von Frauen an einzelnen Höfen oder in bestimmten Städten und Klöstern zu bieten“ (S. 19 f.). Anzumerken ist hier lediglich, dass dieser Text Susanne

Rode-Breymann bereits seit dem Jahr 2003 bekannt war.

Die Frage ist nun, was der vorliegende Tagungsbericht an Neuem bringt. Einige der Beiträge bieten umfassende, detailliert recherchierte Studien zu Teilgebieten des Musik- und Kulturlebens in Städten (Sabine Meine mit einem quellenreichen Aufsatz über römische Kurtisanen um 1500, Susanne Winter über Venedig im 18. Jahrhundert, Irmgard Scheitler mit einer differenzierten Studie über das Wirken der Nürnberger Pegnitzschäferinnen), andere beleuchten einzelne Biographien (Cathrin Brockhaus über Aphra Behn, Mara Wade über Hedwig von Sachsen), besondere Quellenbestände (Hartmut Möller über Leichenpredigten aus Mecklenburg-Vorpommern, Joachim Kremer zu Funeralkompositionen für Frauen; Melanie Unselde mit dem Fallbeispiel einer Widmung von Antonia Bembo), künstlerische Ausdrucksformen (Andrea Grewe: Theater; Peter Louis Grijp: Lied; Stephanie Schroedter: Tanz) sowie spezielle Lebens- und Erfahrungsbereiche von Frauen (facettenreich Kathrin Eggers mit ihrer Arbeit über den Umgang mit Kindesverlust). Freilich wird dabei nicht immer der Bezug zum gemeinsamen Forschungsziel, „Orte der Musik“ zu ergründen, deutlich. Beeindruckend der panoramahaft Überblick über das musikalische Wirken von Frauen, den die Historikerin Heide Wunder anhand vieler kleiner Quellenbelege aus dem städtischen Umfeld erstellt.

Überraschend wirkt gegenüber den detail- und quellenreichen Studien der eigene Beitrag der Herausgeberin, „Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“ (S. 269–284), der einerseits „neue“ Forschungsgebiete aufturn will, andererseits die „neue“ Kategorie des Ortes erläutert. Da wird aus CD-Beiheften zitiert, um die reiche Musikkultur in norditalienischen Frauenklöstern zu belegen. Das ist an sich nichts Verwerfliches, können CD-Hefte doch wissenschaftlich hochrangige Studien enthalten – allerdings scheint Rode-Breymann entgangen zu sein, dass es zum Musikleben in den Mailänder Frauenkonventen des 17. Jahrhunderts seit 1996 und 2002 zwei umfassend quellenfundierte Bücher von Robert L. Kendrick gibt. Ebenso wenig scheint der Autorin der Teil „Musik im Bürgertum“ des oben genannt-

ten Handbuchs bekannt zu sein, sonst würde sie nicht Musikdruckerinnen, Lehrerinnen und das häusliche Lied als vielversprechende Gebiete für die Erforschung des kulturellen Handelns von Frauen in der frühneuzeitlichen Stadt propagieren – im Handbuch sind diesen Bereichen mehrere hundert Seiten gewidmet. Im Abschnitt über die bekannte Nürnberger Druckerin Katharina Gerlach, bei dem als Quelle für ausgiebige Zitate der MGG-Artikel von Royston Gustavson angegeben wird, hätte man eher einen Verweis auf die zweibändige amerikanische Dissertation von Susan Jackson erwartet (*Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, City University New York 1998), zumindest aber auf Jacksons grundlegenden Aufsatz von 1995 mit einem Titel, der dem von Rode-Breymann gleicht („Who is Katherine? The Women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kaufmann Printing Dynasty“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 2, 1995, S. 451–463).

Die Ausführungen zum kulturellen Handeln und zur Kategorie Ort/Raum sollen den neuen Ansatz begründen, auf dem das übergreifende Forschungsprojekt „Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit“ basiert. Für das kulturelle Handeln wird hier Peter Burkes *Geschichte der Praxisformen* herangezogen, die „Kategorie des Ortes“ wird auf das Fundament zweier Zitate von Karl Schlögel und Walter Benjamin gestellt. Überzeugend wirkt das nicht, sind diese Zitate doch völlig aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen. Ebenso wenig wird klar, warum es eigentlich dieser „Kategorie“ bedarf – in der Betrachtung des breiten kulturellen Zusammenhangs verfolgt dieser Band eine kulturgeschichtliche Vorgehensweise; will man unbedingt einen „Ansatz“ heranziehen, so wäre es angemessen, auf den „kulturalen Ansatz“ zu verweisen, wie er erstmals 1959 von Hans-Joachim Schoeps (*Was ist und will die Geistesgeschichte!*) angestoßen und in den letzten Jahren von Étienne François und Hagen Schulze weiter entwickelt wurde – deren maßgebliche Veröffentlichung, die auf einer Betrachtung von historischen Ereignissen und Entwicklungen anhand einer Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen beruht, trägt übrigens den Titel *Erinnerungsorte* (2005).

Ob man für die Erforschung des frühneu-

zeitlichen Lebens im urbanen Kontext wirklich eine neue Kategorie schaffen muss, bleibt demnach offen. Der oben erwähnte Robert Kendrick bietet mit seinem Buch *The Sounds of Milan, 1585–1650* (Oxford 2002) ein Beispiel, dass man auch mit der traditionellen historisch-kritischen Methode, in Verbindung mit intensiver Quellenarbeit und innovativen Ideen, hervorragende Ergebnisse erzielen kann. Die drei Teile dieses Buches sind „Spaces and Their Music“, „Attitudes and Actions“ und „Musical Expressions“ überschrieben: eine schlüssige Fortschreitung von historisch-topographischen über (musik-)soziologische bis hin zu quellenorientiert-musikwissenschaftlichen Recherche- und Deutungsstrategien, die ohne eine neue „Kategorie“ auskommen. Die Musikkultur der mailändischen Frauen wird dabei nicht isoliert betrachtet, sondern erscheint als selbstverständlich integrierter Teil der städtischen Musikkultur in Mailand.

Man darf demnach gespannt sein, ob die als Fortsetzung angekündigten Bände über das Kloster und den Hof die Kategorie „Ort des kulturellen Handelns von Frauen“ überzeugend rechtfertigen werden.

(Dezember 2008)

Linda Maria Koldau

*Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik.* Hrsg. von Andreas DORSCHSEL. Wien – London – New York: Universal Edition 2007. 239 S., Nbsp. (*Studien zur Wertungsforschung. Bd. 47.*)

Schon in der Einleitung zu der vorliegenden Sammlung von Beiträgen zu einem Symposium, das 2005 in Graz stattgefunden hat, weist Andreas Dorschel auf die extrem weitgespannten Dimensionen der titelgebenden Kategorie hin, die wie keine zweite Musik als Zeitkunst konstituiert. Bündig konstatiert er: „Ohne Gedächtnis keine Musik“ (S. 16). Zwar ist der Band wesentlich Aspekten der ästhetischen Reflexion des Phänomens einer Erinnerung in und durch Musik gewidmet – indes ist dieser Satz ein Hinweis darauf, dass solche Reflexion ohne die Erkenntnisse eigentlicher Erinnerungsforschung kaum anzugehen ist. Nicht bloß basale Leistungen des menschlichen Gedächtnisses sind hier offensichtlich relevant, sondern Erinnerungsleistungen, die – als kulturelles Gedächtnis – Gesellschaftsstrukturen hoher Komplexität betreffen. Diese Bandbrei-

te als Herausforderung und als Basis einer Verständigung über die Kategorie des Erinnerns in der Musik anzunehmen, gelingt dem Band insgesamt nicht. Bei einem Thema dieser Größe eine ‚Vollständigkeit‘ irgend zu fordern, wäre unangemessen – nicht dies ist hier gemeint. Gemeint ist die Erzeugung von Kommensurabilität der Beiträge, die ja als Einheit in der Publikation präsentiert werden. Die Beiträge stehen zu weiten Teilen unvermittelt nebeneinander; angesichts einer fehlenden gemeinsamen Diskussions- oder thesenartigen Arbeitsgrundlage verpuffen die teilweise fruchtbaren Einzelansätze. Dabei gibt Dorschel wichtige Stichworte, wo eine solche Basis hätte liegen können. Er benennt unter anderem den transitorischen Charakter des Erinnerns (S. 18) – hier ließe sich ein dynamisches Modell der Funktion musikalischer Erinnerung vorstellen, das dem Prozesshaft-Dynamischen der Musik selbst unmittelbar analogisierbar wäre. Bausteine zu einem derartigen Modell lassen sich in den Beiträgen durchaus finden – ein Gesamtbild ergibt sich nicht.

Der Aufsatz von Aaron Williamon über musikalisches Erinnerungsvermögen von Solisten beim auswendigen Vortrag berührt unmittelbar Fragen der musikalischen Form. Die von ihm nachgewiesene Koinzidenz von grundlegenden Abfragestrukturen im Prozess der musikalischen Speicherung und Erinnerung mit im Werk identifizierbaren Strukturen – eine Korrelation, die auch Hinweise darauf liefert, wo ein Stück sich kompositorisch gleichsam größere Unschärfen leisten kann und wo nicht – ist imstande, einen Anknüpfungspunkt auch für historische Forschung zu bieten. Zugleich zeigt der Aufsatz aber auch, welche Sorgfalt in der Darstellung für eine disziplinenübergreifende Leserschaft erforderlich wäre: Denn die Grafiken etwa zur Intensität von messbaren Gehirn-Reaktionen auf bestimmte (musikalische) Stimuli erklären sich dem Laien nicht von selbst – in der vorliegenden Form bleibt ihre Präsentation (noch dazu drucktechnisch unzulänglich, wie sämtliche Abbildungen im Band) bloß schmückendes Beiwerk.

Welche Bedeutung memoria im Sinne einer Erinnerungsfunktion des Gedächtnisses für die Verbreitung und Entwicklung einer Gattung haben kann, zeigt Nicole Schwindt am Beispiel des deutschen Tenorliedes. Dabei kann

sie plausibel machen, dass Varianten der gleichen Melodie bei verschiedenen Komponisten mit grundlegenden Arten der Melodiespeicherung korrelieren – hierdurch lassen sich sogar Aussagen darüber ableiten, ob eine Melodie wahrscheinlich mündlich oder schriftlich tradiert wurde. Hier, an der Schnittstelle von Erinnerung mit dem Außenspeicher ‚Notat‘ – mit entsprechenden Auswirkungen auf den Kompositionsprozess – hat derjenige Musikhistoriker einen Vorsprung, der Ergebnisse systematischer Forschung zu integrieren versteht.

Dass Erinnerung nicht statisch zu begreifen ist, sondern als Prozess in Erscheinung tritt, zeigt auch der Beitrag von Laurenz Lütteken. Als doppelt flüchtig erweisen sich musikalische Totenklagen um 1500: Ist schon die Frage offen, ob im Erinnern in Gestalt eines musikalischen Gedenkens stärker das Erinnerte oder der Erinnernde präsent ist, impliziert der transitorische Charakter der Musik statt der Dauerhaftigkeit eines Monuments wiederum eine prozesshaft sich verändernde Erinnerung selbst. Als rituelle Musik über eine zu erinnernde Musik wird sie zugleich dezidiert geschichtlich, in ihr entfalte sich ein „genuin historisches“ Bewusstsein (S. 61).

Inwieweit Erinnerungsmusik sich erst gegenüber dem Ewigkeitsanspruch anderer Kunstformen, etwa der Dichtung, emanzipieren muss, zeigt Klaus Aringer am Beispiel von J. S. Bachs Trauermusik für Christiane Eberhardine, in der gerade Bachs Abweichung von den Intentionen Gottscheds die Entstehung eines klanglich überdauernden Epitaphs ermöglicht habe. Damit ist erneut das Problem der Erinnerung dieser Musik als Überlieferung angesprochen, zumal dann, wenn man der Überlegung von Michael Walter folgt, der die Möglichkeit einer Musikgeschichte als Werkgeschichte in dem Sinne ablehnt, dass ein Überdauern von Notentexten eben nicht gleichbedeutend mit dem Überdauern von Musik selbst sei (S. 50).

Dem Thema musikalischer Bedeutungsbildung mittels erinnerbarer musikalischer Abläufe wendet sich Anselm Gerhard am Beispiel des Erinnerungsmotivs zu. Dabei fragt er zunächst weniger nach einer Wiederholungslogik, sondern nach der Möglichkeit der paradigmatischen Verklammerung über größere Abschnitte mithilfe von Melodie und Klangfarbencharakteristik. Bezeichnenderweise weist

Gerhard die Möglichkeit einer musikalischen „Vorausahnung“, die ihre Bestätigung erst zu einem viel späteren Zeitpunkt des Werkes erfährt, ausgerechnet bei Meyerbeer nach (S. 141). Allerdings erklärt der Nachweis in der Partitur noch nicht, unter welchen spezifischen Bedingungen diese Art des Erinnerns überhaupt möglich ist. Gerade der Begriff der ‚Ahnung‘, für die Wagner’sche unendliche Melodie von so großer Bedeutung, verweist auf die Grenzen bewusster musikalischer Erinnerung. Hier wäre erneut möglich, den Staffelnstab an die systematische Musikwissenschaft weiterzugeben.

Die Beiträge von Isabel Mundry und Georg Friedrich Haas, die aus der schöpferischen Perspektive einen Blick in die „Werkstatt“ erlauben, demonstrieren die Erinnerungsfunktion von Musik im Musiktheater der Gegenwart. In beiden Werken spielt die dramaturgische Umsetzung von Erinnerung eine wichtige Rolle. Es ist vor allem Mundry, die in diesem Kontext der Historizität des musikalischen Materials als einer Resultante aus Erinnern und Vergessen konstitutive kompositorische Kraft zugeteilt (S. 206). Hier löst sich auf verblüffende Weise in der modernen Musik ein, was Lütteken für das frühe 16. Jahrhundert diagnostiziert.

Erinnerung als Revokation von Stimmungen und biographischen Ereignissen bestimmt schließlich drei Beiträge zu Mahler, Bartók und Enescu. Peter Franklin erkennt bei Mahler „protocinematisc“ Elemente (S. 153) insofern, als seine Musik durch ihre stark bildhafte Wirkung genau jene Mischung aus subjektiver Erinnerung und kompensatorischem Vergessen zu erzeugen imstande sei, wie sie spätere Filmmusiken Hollywoods auszeichne. Die Musik Mahlers sei durch eine spezifische Heimatlosigkeit gekennzeichnet und verharre in „paradoxe Weise“ in der Spätromantik (S. 155). Just dieselbe Art von „Nostalgie“ lässt sich – vielleicht nicht ganz zufällig – auch im Werk von George Enescu konstatieren, wie Harald Haslmayr nachweist. Dessen Aneignung rumänischer Folklore lasse sich als musikalische Umsetzung erinnerter Landschaft und Kindheit charakterisieren. Es wird deutlich, in welcher Weise der kompositorische Verarbeitungsprozess präformierten musikalischen Materials selber einen Erinnerungsprozess darstellt, der unmittelbare Auswirkungen auf die Kom-

position hat. Das gleiche gilt für Bartók, auch wenn dessen ethnographische Aufzeichnungen mit einer ganz anderen Systematik erfolgten als die Rezeption von Volksmusik durch Mahler oder Enescu. László Vikárius geht es in seinem Beitrag aber weniger um eine theoretische Reflexion der ethnologischen Reliabilität, sondern darum, wie durch Musik ein in lebendiger Volksmusikpraxis Erlebtes aufbewahrt und reflektiert werden kann (S. 170).

Der unterschiedliche Grad an Thesenhaltigkeit und übergreifender Reflexion der Beiträge verhindert die Entstehung eines konsistenten Bildes eines spezifischen „Erinnerns in der Musik“. Zahlreiche einzelne Anregungen lassen nur – wieder – den Wunsch nach einer vertiefenden Zusammenschau der Einzelaspekte entstehen. Dazu wären der ephemere Charakter der Musik selbst wie auch das Prozesshafte des Erinnerns insgesamt geeignete Ausgangspunkte.

(Juni 2008)

Karsten Mackensen

*Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ulrich MOSCH, Matthias SCHMIDT und Silvia WÄLLI. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 318 S., Abb., Nbsp.*

Die vorliegende Festschrift möchte dem Wissenschaftler und Publizisten Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag gratulieren und darüber hinaus auch ein Porträt von der Persönlichkeit des Jubilars skizzieren – ein Porträt, das einerseits die unterschiedlichen Stationen seines akademischen Wirkens nachzeichnet, andererseits aber auch des Genussmenschen und seiner Kochkünste gedenkt: Sei doch immerhin, wie André und Danièle Richard in ihrer Grußbotschaft schreiben, in der Person Stenzls „der Gastronomie [...] zu Gunsten der Musikwissenschaft eine große Begabung entgangen“ (S. 10). Entsprechend dem weiten Forschungsradius von Stenzls Arbeiten reflektieren die versammelten Beiträge sein umfassendes Interesse für Alte und Neue Musik, vor allem aber auch seine Teilhabe am breiten, interdisziplinären Diskurs über die gesellschaftliche Rolle der Musik als Kunst.

Stenzls Wirken zeichnet sich durch jene Elemente aus, die Gerhard Koch im Titel seines Essays pointiert als „Öffentlichkeitsbe-

wegungsversuche“ kennzeichnet: durch Versuche, mittels ungewöhnlicher Diskursformen den Weg an die Öffentlichkeit zu suchen oder umgekehrt solche für die eigene Wissenschaft fruchtbar zu machen. Zu Letzterem zählt der heute kaum mehr ernsthaft bestrittene Gedanke, dass auch Äußerungsformen wie Programmtexte, Platten- und CD-Kommentare oder Statements zu Umfragen zum wissenschaftlich verwertbaren Material gehören, weil sie, wenn auch nicht unbedingt über das Schaffen eines Komponisten selbst, so doch zumindest etwas über die Rezeption seiner Werke aussagen können. Am eindrücklichsten hat Stenzl dies einst mit seinem Nono-Buch (*Luigi Nono: Texte – Studien zu seiner Musik*, Zürich und Freiburg 1975) belegt, indem er unterschiedlichste Primär- und Sekundärquellen zu einem mosaikartigen Bild zusammenfügte und so ein bleibendes Vorbild für viele andere, seither erschienene Text- und Materialkompilationen lieferte. Umgekehrt dokumentiert der Regisseur Uli Aumüller in der Festschrift anhand verschiedener Drehbuch-Entwürfe zur Symposiums-Szene seines preisgekrönten Dokumentarfilms *Dein Kuss von göttlicher Natur. Der Zeitgenosse Perotin* (2005) ein beredtes Beispiel dafür, wie Stenzl musikwissenschaftliche Fragestellungen in ungewöhnliche mediale Formen zu bringen trachtet.

Ansonsten reicht das thematische Spektrum der Beiträge von Erkundungen zur Musik des Mittelalters und der Renaissance bis hin zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen mit Bezug auf die Kunstproduktion der Gegenwart. Felix Heinzer etwa liest die Sequenz *Christe genitoris et spiritus sancti gloria*, dem Salzburger Gründungsheiligen und späteren Patron der Erzdiozese Rupertus gewidmet, als Versuch kulturgeschichtlicher Verknüpfung, Silvia Wälli (†) befragt die Propriumstropen im Codex A-Wn 1845 auf ihre geographische Herkunft hin, und Franz Karl Praßl befasst sich mit Kontexten und Vorgeschichte des Salzburger Liber Ordinarius. Lorenz Welker denkt in seinem Beitrag „Guillaume de Machaut, das romantische Lied und die Jungfrau Maria“ über Ursachen und Konsequenzen der historiographischen Unternehmungen nach, Machauts Schaffen für die Kompositionsgeschichte des Liedes zu vereinnahmen, während Gösta Neuwirth in seinem Aufsatz „Fehlläuten“ das Ver-

fahren unter die Lupe nimmt, mit dem Josquin Desprez in seiner *Missa ad fugam* ein Zitat aus Johannes Ockegheims *Missa super l'omme armé* einer Relektüre unterzieht, um dadurch kompositionsästhetische Differenzen zu einem historischen Vorbild zu markieren.

Unter den Aufsätzen mit interdisziplinären oder kulturwissenschaftlichen Fragestellungen fällt der Beitrag von Claudia Jeschke und Nicole Haitzinger („Unterwegs. Von den Metropolen Europas zum Highway 101. Topographische Konzepte im Tanz des 20. Jahrhunderts“) auf, der auf originelle Weise wesentliche Orte und Zeiten des Tanzgeschehens miteinander verknüpft und so „in seiner historisierenden und systematisierenden Kontextualisierung wie in seiner Ereignis-Bezogenheit“ (S. 141) Elemente von Stenzls wissenschaftlichem Denken auf die Tanzwissenschaft zu übertragen versucht. Gleichfalls mit dem Tanz, genauer mit den Zusammenhängen zwischen kompositorischen Verfahren und genuin choreographischem Denken bei Igor Strawinsky, befasst sich Monika Woitas und richtet ihr Augenmerk damit auf einen bedeutungsvollen Zusammenhang, der viel zum Verständnis ästhetischer Entscheidungen beitragen kann. Gelungen ist auch Reinhold Brinkmanns Versuch, die architektonischen Konzeptionen zweier Konzertsäle – des von Hubert Lütcke konzipierten Konzertsaals (1931) in der Philipps-Universität Marburg und des ursprünglich von John Mead Howells gestalteten John Knowles Paine Concert Hall am Department of Music der Harvard University, Cambridge/Massachusetts (1914) – aus musikhistoriographischen, kulturgeschichtlichen und ästhetischen Tendenzen der jeweiligen Entstehungszeit heraus zu deuten. Claudia Maurer Zenck schließlich macht in einem Beitrag über den Alltag des Kolisch-Quartetts auf Reisen die alltäglichen Widrigkeiten – etwa schlechte Reiseverbindungen oder rasche Wechsel klimatischer Bedingungen – hinter den Konzert- und Aufführungstatistiken sichtbar und schärft damit die Aufmerksamkeit für immer noch weithin unterbewertete Faktoren.

Mit dem Blick auf Entwicklungen innerhalb der neuesten Musik erreicht der Band schließlich die Gegenwart, der sich etwa Robert Pienikowskis Beitrag über Pierre Boulez („Dé-chiffrer Boulez?“), Erika Schallers Versuch einer inhaltlichen Interpretation von Luigi Nonos *Das*

*atmende Klarsein* oder Matthias Schmidts Reflexionen über György Ligetis Mahler-Rezeption in *Lontano* widmen. Besonders wertvoll ist Ulrich Moschs umfassender Beitrag „Über die Linie. Anmerkungen zu einigen Kompositionen Wolfgang Rihms aus jüngster Zeit“, der über das eigentliche Thema hinaus auf grundsätzliche Fragestellungen zielt und mit dem substanziellen Entwurf zu einer Phänomenologie der melodischen Linie aufwartet.

Diese und weitere Texte entfalten ein anregendes Panorama, das man bisweilen mit großem Erkenntnisgewinn studieren kann. Über seine Würdigung des Jubilars hinaus ist das Buch daher ein Reader, der brennpunktartig die abendländische Musikgeschichte in den Blick nimmt und – auch wenn einzelne Texte nur bereits Publiziertes in knapper Form neu beleuchten – so manch spannenden Gedankengang enthält.

(Dezember 2008)

Stefan Drees

*Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73). Erster Teil: Abteilung I: XXV, 261 S. Zweiter Teil: Abteilung II und III: 239 S. Dritter Teil: Abteilung IV: 159 S. Vierter Teil: Abteilung V und VI sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu den Abteilungen I–VI (Band 115 a/b und 116 a/b): 269 S. Hrsg. von Martin JUST und Bettina SCHWEMER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004–2006. (Das Erbe deutscher Musik. Band 115 a, 115 b, 116 a, 116 b: Abteilung Motette und Messe. Band 20–21.)*

Die Bedeutung der Handschrift des Zwickauer Kantors Jodocus Schalreuter für die Musiküberlieferung der Reformationszeit ist seit Langem bekannt. Schalreuter begann die Niederschrift der sechs Stimmbücher etwa 1536/37 und trug weitere Kompositionen bis mindestens 1548 ein (einige Werke wurden später von anderen Schreibern nachgetragen). Das Repertoire umfasst vor allem Psalmen und Responsorien, daneben Gelegenheitskompositionen und verschiedene andere liturgische und außerliturgische Gattungen. Unter den relativ wenigen deutschsprachigen Kompositionen sind vor allem Psalmmotetten von Johann Reusch und anderen zu nennen.

Besonders spannend ist bei der hier edierten Quelle der Umstand, dass die Person des Schrei-

bers und deren Umfeld wenigstens in Umrissen aus der Quelle selbst sowie aus weiteren Zeugnissen bekannt sind und so ein weites Geflecht an persönlichen Beziehungen zu verschiedenen Musikern und bekannten Persönlichkeiten erkennbar wird (dazu gehören u. a. der Wittenberger Musikdrucker Georg Rhau und der Theologe Nikolaus von Amsdorf). Darüber hinaus wird durch das umfassend in der vorliegenden Ausgabe ausgebreitete Material deutlich, dass wir es bei der Person Schalreuters mit einem jener strengen Lutheraner zu tun haben, die (wie beispielsweise Johann Walter oder Martin Agricola) in den Krisenjahren des Protestantismus nach dem Tod des Reformators kompromisslos für ihren Glauben eintraten und dabei auch vor heftigen inner-protestantischen Auseinandersetzungen nicht zurückschreckten. Es ist faszinierend zu beobachten, wie sich diese Haltung auch in der Repertoirezusammenstellung (vor allem bei den Psalmmotetten) niedergeschlagen hat.

Im Falle Schalreuters ging das religiös motivierte Engagement so weit, dass er sich 1549 weigerte, dem als Verräter an der Sache Luthers angesehenen Landesherrn Kurfürst Moritz von Sachsen zu huldigen und bei der von Moritz angeführten Belagerung Magdeburgs 1550 aufseiten der Verteidiger zu kämpfen. Bei diesen Kämpfen verlor Schalreuter am 22.9.1550 sein Leben. Über diese Hintergründe informieren lateinische Texte, die der Zwickauer Bürger Georg Neumeyster, nach eigener Aussage ein Schüler und Bewunderer Schalreuters, in vier der sechs Stimmbücher eintrug, als er diese 1582 der Ratschulbibliothek in Zwickau überreignete. Diese Texte sind als Faksimiles beigegeben, doch leider sind nur zwei in der vorliegenden Ausgabe auch ediert, für die beiden anderen wird auf den Aufsatz Otto Clemens aus dem Jahr 1932 verwiesen (die hier bzw. bei Clemens veröffentlichten Versionen überschneiden sich inhaltlich zwar, sind aber nicht identisch). Bei der Wiedergabe des Textes aus dem Tenorstimmbuch auf S. VII des Vorworts wäre auf einen Lesefehler hinzuweisen: Der Beginn des hier wie in etlichen anderen Quellen zitierten und mehrfach vertonten Gedichtes von Georg Fabricius lautet „Divina [nicht „Omnia“] res est Musica“.

In diesen erläuternden Texten des späteren Besitzers wird auch erwähnt, dass Schalreuter

eine sonore tiefe Stimme besaß und den Chor in Schule und Kirche in ausgezeichneter Weise leitete. Dies deutet darauf hin, dass Schalreuter an einer der Zwickauer Kirchen und zugleich auch an der Zwickauer Ratsschule tätig war. Wenn Neumeyster zudem Schalreuters Liebenswürdigkeit und seine Fröhlichkeit beim Singen in geselliger Runde erwähnt, so sind damit auch die Pole umrissen, zwischen denen sich die Aufführungspraxis der hier versammelten Musik bewegte. Sicher wurden im geselligen Kreis auch geistliche Kompositionen gesungen, doch ist eine gottesdienstliche Verwendung des Repertoires ebenso denkbar (hier zeigt sich wieder einmal, wie lückenhaft unsere Kenntnis der kirchenmusikalischen Praxis dieser Zeit nach wie vor ist). Der herausragende Anteil von Responsorien-Vertonungen (darunter auch solche für Marien- und Heiligenfeste) spricht jedenfalls nicht gegen eine Verwendung der Kompositionen im Gottesdienst (der wesentlich von den Lateinschülern musikalisch bestritten wurde) oder im Rahmen von im weitesten Sinne schulischen Aufführungen. Die besondere Wertschätzung des Responsoriiums im Kontext der evangelischen Kirchenmusik ist jedenfalls auch aus anderen Quellen bekannt, wäre aber noch eingehender zu untersuchen.

Von den 140 edierten Kompositionen sind immerhin 63 nur in der Zwickauer Handschrift Schalreuters überliefert, bei etlichen weiteren beschränkt die Überlieferung auf Quellen aus dem sächsisch-thüringischen Umfeld. Dies schmälert jedoch keineswegs die Bedeutung der edierten Quelle, im Gegenteil. Die neben überregionalen Größen wie Ludwig Senfl oder Thomas Stoltzer vertretenen sogenannten „Kleinmeister“ dokumentieren das reiche Musikleben im sächsisch-thüringischen Raum. Johann Reusch oder Valentin Rab, um nur zwei zu nennen, mögen zwar keine historisch herausragenden Komponisten sein, doch gehören sie zu jenen Persönlichkeiten, die ein Fundament bereiteten, ohne das die Blüte der evangelischen Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert kaum vorstellbar wäre.

Die vorliegende exzellente Ausgabe liefert den schlagenden Beweis für den wissenschaftlichen Wert vollständiger Quellen-Editionen. Die Ausgabe, soweit dies im Überblick festgestellt werden konnte, ist sehr zuverlässig und

gut lesbar. Bemerkenswert ist unter anderem die sorgfältige Textunterlegung Schalreuters, auf welche die Herausgeber sich weitestgehend verlassen konnten. Die Edition bietet damit auch willkommenes Anschauungsmaterial für die Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses. Spannend sind auch die in der Edition angemarkten satztechnischen Verbesserungen, die Schalreuter bei einigen Werken vornahm, was wiederum belegt, wie intensiv sich der angesehene Musiker mit den Werken seiner Zeitgenossen auseinandersetzte.

(November 2008)

Armin Brinzing

REINHARD KEISER: *Desiderius, König der Longobarden*. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2005. XLI, 209 S.

Von Reinhard Keisers umfangreichem Opernschaffen existieren bislang nur vereinzelte Editionen; in neueren Notenausgaben finden sich lediglich *Octavia*, *Masaniello furioso* und *Die großmütige Tomyris*. Umso willkommener ist die von Hansjörg Drauschke herausgegebene Publikation von Keisers *Desiderius* im Ortus Musikverlag.

*Desiderius* wurde anlässlich des 31. Geburtstages von Kaiser Joseph I. am 26. Juli 1709 in der Hamburger Oper am Gänsemarkt uraufgeführt. Damit liegt nunmehr eine der Opern aus Keisers mittlerer Zeit und eine der Hamburger Festoper im Druck vor, die – wie eine höfische Oper – mit Huldigungspro- und epilog versehen war und im Sujet mit damaligen politischen Vorgängen in Verbindung zu bringen ist. *Desiderius* basiert auf einem Libretto von Barthold Feind. Eine Besonderheit ist das Fehlen einer komischen Person; die szenische Umsetzung war spektakulär unter Verwendung zahlreicher Ballette.

Mit diesem Notenband zeigt der Ortus Verlag wieder einmal großes Gespür beim Auffinden musikhistorischer ‚Perlen‘. Das Programm des Verlags ist klein, aber fein und kompetent eingeschränkt; den Schwerpunkt bildet die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Und so finden sich bei Ortus Noteneditionen von Johann Mattheson, Johann Theile, Thomas Selle, Johann Friedrich Fasch, Antonio Lotti, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun neben den wissenschaftlichen Reihen *ortus studi-*

en und Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte sowie den Publikationen der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik.

Die Ausstattung des *Desiderius* lässt keine Wünsche offen und braucht keinen Vergleich mit den ‚großen‘ Editionen zu scheuen, im Gegenteil: gedruckt auf hochwertigem, blendfreiem, schwerem Papier, in Leinen eingebunden und mit farbigen Reproduktionen des Librettos sowie von Faksimiles des Prologs und der Arie „A cantare convanti alteri“ aus dem Autograph. Und diese bestechende äußere Qualität des Bandes gibt es – auch das darf einmal erwähnt werden – zu einem äußerst moderaten Verkaufspreis.

Im prägnanten und sehr informativen Vorwort des Bandes erläutert Hansjörg Drauschke die Position Hamburgs als Musikstadt, die Entstehungsumstände der Oper und die Besetzung. Nach einer Zusammenfassung der Handlung folgt der Kritische Bericht. Von *Desiderius* sind der Librettodruck und das heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakow befindliche Autograph überliefert, die der Edition zugrunde liegen. Die Abschrift der Arie „Du befriedigst meine Seele“ aus den Beständen der Staatsbibliothek Berlin wurde vom Herausgeber lediglich „eingesehen“ (S. X); eine präzise Würdigung dieser Quelle und eine Begründung für diese Entscheidung fehlen, was Fragen offen lässt. Der Kritische Bericht gliedert sich in Angaben zu den Quellen, allgemeine Erläuterungen zur Quellenwiedergabe und die textkritischen Anmerkungen.

Der Notentext der Edition ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet; die Partituranordnung entspricht dem Original, auf eine Aussetzung des Generalbasses wird konsequenterweise verzichtet. In der Edition werden moderne Schlüssel benutzt, die originalen Schlüssel aber in einer Übersicht angegeben (S. XVIII). Die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze im Kleinstich, mit gestrichelten Bögen, Klammern und Kursivsetzungen entspricht der üblichen edito-  
rischen Praxis.

(April 2008)

Panja Mücke

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Choralfantasie für Orgel über „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“*. BWV 1128. *Erstausgabe*. Hrsg. von Stephan BLAUT und Michael PACHOLKE. Mit

einem Vorwort von Hans-Joachim SCHULZE. Beeskow: ortus musikverlag 2008, 9 S. (*ortus organum 1.*)

Bei der vorliegenden Notenausgabe handelt es sich um die aus einem Teilnachlass von Wilhelm Rust stammende, neu identifizierte Komposition Johann Sebastian Bachs, die mit viel Medienecho im April 2008 in Halle der Öffentlichkeit präsentierte wurde. Somit haben wir überhaupt den ersten Druck dieser beeindruckenden Choralfantasie vorliegen. Im Programm des auf mitteldeutsche Barockmusik spezialisierten Verlags ist es die erste Veröffentlichung eines Bach-Werks und bildet den Anfang einer neuen Editionsreihe von Orgelwerken.

Die Publikation teilt sich in zwei große Abschnitte. Die erste Hälfte (mit römischen Ziffern gekennzeichnet) enthält das jeweils zweiseitige, in deutsch, englisch und französisch vorliegende Vorwort von Hans-Joachim Schulze, einen Kritischen Bericht, die Noten- und Text-Edition des Chorals *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* sowie zwei Faksimile-Abbildungen (Titelblatt und erste Partiturseite) der Hallenser Handschrift. Die zweite Hälfte (mit arabischen Ziffern gekennzeichnet) umfasst auf neun Seiten den jeweils in drei Systeme unterteilten, sehr übersichtlichen Notentext einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch. Der in der Rust-Vorlage verwendete Tenorschlüssel für das Oberwerk, wird an die heutigen Standard-Schlüssel G und F angepasst. Der Verlag hat sich für eine Paperback-Ausgabe entschieden.

Auffällig ist, dass sich die beiden Herausgeber zugunsten des Vorworts von Hans-Joachim Schulze bezüglich einer historischen Einordnung vollständig zurückhalten. Das Vorwort besteht aus einer kenntnisreichen historischen Spurensuche der Choralfantasie von der ersten nachweislichen Erwähnung des Bach-Autographs im Nachlassverzeichnis von Johann Nicolaus Kötschau (1845) bis hin zur letzten Versteigerung der Rust-Abschrift (2008): „Als das in Leipzig ansässige Sächsische Auktionshaus & Antiquariat Johannes Wend KG bei seiner 17. Buch- & Graphik-Auktion am 15. März 2008 als Nr. 153 einen ‚Handschriftlichen Nachlaß Rusts. Überwiegend eigenhändige Kompositionen oder Arrangements Bachscher Werke ...‘ anbot, ließ diese Katalognotiz nicht ahnen, dass es sich um bislang unzugängliche

Teile der Sammlung Prieger und insbesondere um die nahezu unauffindbare Choralphantasie BWV Anh. II 71 handelte“ (S. IV). Glücklicherweise bewiesen die beiden Hallenser Händelforscher und Herausgeber der Ausgabe größere Weitsicht. Durch den Ankauf für die Universitätsbibliothek Halle konnte verhindert werden, dass das Bach-Werk von neuem in den nicht-öffentlichen Besitz eines privaten Käufers gelangte.

Eine Überraschung bietet die Erwähnung einer zweiten Handschrift (Quelle B), die in die Notenedition integriert wurde. Sie liegt im Bach-Archiv Leipzig (D-LEB, ohne Signatur) und stammt von Ernst Naumann. Die Existenz dieser zweiten Quelle wirft einen leichten Schatten auf den Sensationsfund im März. Denn immerhin stand die Bach-Komposition der Öffentlichkeit bereits in Leipzig zur Verfügung. Allerdings konnte sie bis zum Fund der Rust-Handschrift – mit der eindeutigen Nennung des Komponisten – nicht als Bach-Werk ausgewiesen werden. Auffällig ist die spärliche Einbindung dieser Quelle in die Ausgabe. Zwar taucht sie in der Quellenbeschreibung der Herausgeber auf, doch erhält man nahezu keine weiteren historischen Informationen darüber. Angesichts dieser wenigen Details verwundert es den Rezensenten, wie schnell die Herausgeber zum Schluss gelangen, dass es sich bei der Quelle B um eine Abschrift der Quelle A handelt. Die Quellenbeschreibung führt als einziges Indiz dafür die „in der rechten Ecke gekürzte und leicht abgewandelte Wiederholung des Titels *Fantasia sopra il Chorale* [etc.]“ (S. IX) an. In den Einzelnachweisen des kritischen Berichts ist zu lesen, dass „Naumann [in der Tenor-Stimme in Takt 76] mit einem NB. auf Quelle A [verwies]“ (S. X). Genauere Auskünfte zu diesem zweiten Indiz werden dem Leser vorenthalten. Es wäre wünschenswert gewesen hier noch weitere Erklärungen zu erhalten, um die Plausibilität der Quellenabhängigkeit zu unterstreichen.

Schulzes Vorwort beschränkt sich auf die durch Daten gesicherte Quellengeschichte. Informationen zur Einordnung der Komposition in Bachs Biographie hingegen fehlen gänzlich. Dieser Umstand hatte zur Folge, dass schon bald nach Erscheinen der vorliegenden Notenausgabe die unterschiedlichsten diesbezüglichen Theorien entworfen wurden. Dass es

sich bei dem Werk um eine frühe Komposition Bachs – also bis zur Weimarer Zeit – handelt, scheint aufgrund ihrer Tonsprache und der stilistischen Nähe zu anderen Kompositionen aus jener Zeit relativ sicher zu sein. Aus den diversen Mutmaßungen seien die zwei – nach Kenntnis des Rezensenten – stichhaltigsten Theorien herausgegriffen. Zum einen die Theorie des Thomasorganisten Ullrich Böhme, nach der sich anhand der Disposition die Komposition auf eine bestimmte Orgel zurückführen lässt: „Bach geht bei der Choralfantasie von einer Orgel aus, die über Rückpositiv, Oberwerk und Pedal verfügt. Die Manuale (Rückpositiv) müssen eine ausgebaute tiefe Oktave haben (nur Cis wird nicht gebraucht) und im Diskant besonders hoch, bis d<sup>3</sup>, reichen. Auch vom Pedal verlangt Bach einen großen Umfang, von C bis d<sup>1</sup>. [...] Einzig die ehemalige Wender-Orgel der Blasiuskirche Mühlhausen, an der Bach von 1707 bis 1708 Organist war, entsprach ohne Einschränkungen den Erfordernissen der Choralfantasie“ (im Booklet zu: *Johann Sebastian Bach. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Das neu gefundene Orgelwerk: Choralfantasie BWV 1128. Thomasorganist Ullrich Böhme an der Bach-Orgel der Leipziger Thomaskirche*, Leipzig 2008, S. 5). Diese Theorie trifft tatsächlich auf alle heute bekannten (!) Orgeln im Umfeld Bachs zu, aber es ist natürlich auch denkbar, dass die Komposition für ein Instrument mit heute nicht mehr rekonstruierbarem Tonumfang entstanden ist, zum Beispiel für die Junge-Orgel in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul (vgl. Christoph Wolff / Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs. Ein Handbuch*, Leipzig 2008, S. 141). Immerhin wird die Entstehungszeit durch Böhmes Theorie stark eingegrenzt. Andreas Glöckner datiert die Komposition auf Bachs Weimarer Zeit („Zum Programm“, in: *Bachfest Leipzig. Soli Deo Gloria*, Programmheft zum Konzert in der Thomaskirche am 13. Juni 2008, Leipzig 2008, S. 4) – ohne jedoch eine genaue Begründung zu liefern. Vermutlich stützt sich diese Eingrenzung auf einen Hinweis aus dem Berliner Teilnachlass Rusts. In einer Auflistung der in der Königsberger Universitätsbibliothek erhaltenen Bach-Orgelstücke gibt Rust einen Hinweis auf das „Wasserzeichen A. [doppelstrichig] M. [einstrichig mit Schlinge in der Mitte]“ (S. IX). Bach hat z. B. in seiner Weimarer Zeit auf Pa-

pier mit einem vergleichbaren Wasserzeichen „A“ zurückgegriffen. Allerdings müsste hier ein direkter optischer Vergleich erfolgen, um die These hinreichend zu stützen – was zum heutigen Zeitpunkt nicht möglich ist.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass eine Stellungnahme zur genaueren biographischen Einordnung bei einem derart bedeutenden Fund wichtig gewesen wäre. Aber dies dürfte ja in Fachartikeln und für die Edition in der NBA bald nachgeholt werden.

(August 2008)

Gunnar Wiegand

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 2: Rodrigo (Vincer se stesso è la maggior vittoria). Opera in tre atti HWV 5. Hrsg. von Rainer HEYINK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. LXXIX, 226 S.*

Händels Florentiner Oper hat eine gute kritische Edition verdient, so wie sie – nach langer Vorbereitung – hier jetzt vorliegt. Friedrich Chrysander hatte für seine Edition (1873) nur das unvollständige Kompositionsautograph zur Verfügung. Später kamen Quellen zum Vorschein, die Teile des fehlenden Materials enthielten, darunter eine 1983 von Winton Dean und Anthony Hicks identifizierte zeitgenössische Abschrift, die vollständiger ist als das Autograph in seinem heutigen Zustand. Weitere Ergänzungen erzielt die Edition durch Konjektur (die überzeugende Rekonstruktion der Arie Nr. 1 durch Hicks nach einer späten englischen Parodiefassung), Interpolation (Ersatz des fehlenden Duets Nr. 29 durch ein ähnliches in *Silla*, HWV 10) und Neukomposition (nämlich der fehlenden Rezitative in den ersten zwei Szenen). Hilfreich war das erst 1972 entdeckte Libretto der Florentiner Uraufführung vom Herbst 1707 – doch gab gerade dieses neue Probleme auf, denn erstens trug es einen der Händelforschung nach wie vor unwillkommenen Titel (man erfährt aus der Edition leider nicht, ob der Ersatztitel „Rodrigo“ schon in zeitgenössischen Abschriften vorkommt), zweitens lieferte es eine Alternativfassung mit sieben abweichenden Arien und vielen Rezitativvarianten. Mit Sicherheit stellt das Libretto von 1707 die Aufführungsfassung, das Kompositionsautograph ein früheres Konzept dar, das der Komponist in Rom anfertigte, bevor er im Herbst des Jahres nach Florenz zog. Die Edition

bietet einen Textvergleich von Libretto und Autograph, präsentiert aber im Haupttext notgedrungen die Fassung des Autographs. Eine Florentiner Ersatzarie und einige in Abschriften erhaltene Alternativfassungen stehen im Anhang. Dass die hierzu herangezogenen Quellen „J“ und „K“ auf die verschollene Aufführungspartitur zurückgeführt werden, überzeugt freilich nicht, denn „J“ stammt von Antonio Giuseppe Angelini, also aus Händels römischem Umkreis, „K“ aus Venedig: Auch von den Florentiner Ersatzarien müssen ja Autographe existiert haben, die vielleicht in Händels Besitz verblieben. Noch anstehende Fragen und Probleme, die Heyinks Vorwort kundig referiert, betreffen Auftraggeber, Aufführungsdaten, den Verbleib der Aufführungspartitur, die Rolle der Medici in der Produktion und überhaupt die Umstände von Händels Reise(n) nach Florenz. Sicher zu Recht schloss John Roberts aus einem zeitgenössischen Datumsvermerk, dass *Vincer se stesso* die einzige im Herbst 1707 am Teatro del Cocomero aufgeführte Oper war und dass die ebenfalls „1707“ datierte Oper *Stratonica*, mit abweichender Sängerbesetzung, schon im Herbst 1706 aufgeführt (und höchstens 1707 noch einmal wiederholt) wurde. Somit war Händels Werk die reguläre Herbstoper des akademischen Theaters, nicht ein vielleicht vom Hofe kurzfristig angeordneter Einschub. Trotz allem, was zum Thema „Händel und Florenz“ schon berichtet oder gemutmaßt worden ist, und trotz der guten Vorarbeit von Robert L. und Norma W. Weaver, sollte hinsichtlich der Aufführungsumstände noch einmal den Dokumenten der Accademia degli Infuocati sowie der Rolle von Händels bevorzugtem Librettisten, dem Florentiner Hofdichter Antonio Salvi, nachgegraben werden.

Die Edition enthält neben Faksimiles von fünf Seiten des Autographs und einer Seite der Quelle „J“ auch ein vollständiges Faksimile des Librettos, eine deutsche Übersetzung von Juliane Riepe und eine englische von Terence Best. Ebenso solide und allem Anschein nach fehlerfrei ist der Notentext. Leider kann der Rekonstruktion der Rezitative im ersten Akt nicht zugestimmt werden: Ihre melodische Kontur ist zu unruhig für Händels Theater-Rezitativstil, auch in erregten Szenen wie hier. Händel selbst verwendet in dieser Partitur selten Sprünge von mehr als einer Quarte, dann meistens fallend

(z. B. die fallende Quint oder kleine Sext am Satzschluss), und schon gar nicht mehrere sukzessive Sprünge dieser Art. Die harmonische Extravaganz der rekonstruierten Rezitative passt stilistisch schon eher zu ihm. Es ist wohl den Editionsrichtlinien zu verdanken, dass die vielen Rezitativstellen, an denen Händel Taktstriche im Abstand von drei halben Noten setzt, als eingeschobene „3/2“-Takte präsentiert werden – eine Praxis, die inzwischen in anderen Editionen aufgegeben worden ist (so z. B. in der Bärenreiter/Alkor-Edition der Händel'schen Klavierauszüge). „3/2“ bedeutet eine proportionierte Taktart mit ganz anderen Akzent- und Tempoimplikationen als das einfache „C“, das unserem „2/4“ entspricht. Man sollte die unregelmäßige Taktstrichsetzung so belassen wie in der Quelle, vielleicht mit einer generellen Erklärung für Benutzer, die diese fundamentale Notierungstradition noch nicht kennen.

In der Handlung der Oper erhält Tyrann Rodrigo (schon im allerersten Satz als „Monster“ angesprochen) die Chance, nach seiner militärischen wie moralischen Niederlage durch Sinneswandel noch einen angeblichen „Sieg über sich selbst“ verbuchen zu können. Francesco Silvanis Originalfassung des Librettos war hingegen betitelt „Das Duell zwischen Liebe und Rache“. Gemeint waren die Emotionen von „femme forte“ Florinda, die hiermit als die eigentliche Protagonistin festgestellt ist – aber ebenso wie Rodrigo der Katharsis bedarf. Die „femme fragile“, Esilena, triumphiert in Koloraturen. Der Herausgeber vermeidet jeden Kommentar zur Musik selbst und verzichtet sogar auf eine Auflistung musikalischer Entlehnungen. Händel wetteifert in dieser Oper immer noch mit Reinhard Keiser, eher als mit seinen eigenen römischen Werken von 1707, die wenig entlehnbares Material für die affektstarken Szenen der Oper anboten. Das Experimentelle und Extreme, die Leidenschaft und zugleich die Artifizialität dieser Opernpartitur zu würdigen kann in der Tat separaten Studien überlassen bleiben, die auch einmal die Opernmusik relevanter Zeitgenossen wie z. B. Giacomo Antonio Pertiis oder Carlo Francesco Pollarolos heranziehen müssten. Extrem, und unitalienisch, ist auch die ausgedehnte Suitenform der Ouvertüre, die scheinbar folgerichtig 1710 in London für Aufführungen von Ben Jonsons *The Alchemist* verwendet wurde.

(September 2008)

Reinhard Strohm

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik. Band 24: Sinfonie in F op. 87 „Florentiner Sinfonie“*. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXXIII, 285 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik, Solokonzerte. Band 28: Orgelkonzerte. Orgelkonzert Nr. 1 in F op. 137, Orgelkonzert Nr. 2 in g op. 177, Suite in c op. 149*. Vorgelegt von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXXVI, 195 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 32: Kammermusik IV für Soloinstrument und Klavier. Violinsonate in Es op. 77, Violinsonate in e op. 105, Violoncellosonate in C op. 92, Hornsonate in Es op. 178 und Bearbeitungen von op. 92 für Violine, op. 77 für Violoncello, op. 178,2 für Violoncello, op. 105 für Klarinette*. Vorgelegt von Bernd EDELMANN und Irene SCHALLHORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. XXXVII, 257 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 33: Kammermusik IV für Soloinstrument und Orgel. Andante pastorale nach op. 98,2, Rhapsodie nach op. 127,2, Sechs Stücke op. 150, Suite op. 166*. Vorgelegt von Astrid BAUER. Stuttgart: Carus-Verlag 2007. XXIII, 160 S.

Die *Sinfonie F-Dur* op. 87 ist neben drei Jugendwerken und dem frühen „sinfonischen Tongemälde“ op. 10 *Wallenstein* der einzige Beitrag Josef Gabriel Rheinbergers zu einer Gattung, die wie keine andere das 19. Jahrhundert geprägt hat – für den biographisch deutlicher der Kirchenmusik und der Restaurationsbewegungen seiner Zeit zugewandten Komponisten kein weiter verwunderlicher Umstand. Die *F-Dur-Sinfonie* gehört allerdings in den USA zu den weitaus stärker rezipierten Kompositionen des Münchners; umso wichtiger – und für eine nachhaltigere Pflege des Orchesterwerks Rheinbergers wertvoller – ist das Erscheinen der *Sinfonie* im Rahmen der *Rheinberger-Gesamtausgabe*. Der Herausgeber Werner Aderhold kommt in seinem informativen Vorwort nach eingehendem Quellenvergleich zu der Auffassung, dass diese Sinfonie keine Programm-Sinfonie ist – eine Annahme, den die gebräuchliche Untertitelung als „Florentiner Sinfonie“ nahelegt und doch leicht über den Blick in Aus-

fürhungen des Komponisten zu musikästhetischen Grundfragen ebenso leicht zu entkräften ist wie durch einen schlichten chronologischen Abriss der Entstehungsumstände. Das Werk entsteht im Auftrag der Società orchestrale fiorentina – und damit ist auch der einzige Grund benannt, warum die Sinfonie ihren irreführenden Untertitel auch in der sorgsam betreuten neuen Gesamtausgabe noch trägt.

Aderholds Neuausgabe orientiert sich eng an der Erstausgabe der Partitur, die vermutlich von 1877 datiert – und außerordentlich fehlerhaft ist, wie der Herausgeber im Vergleich mit dem Autograph nachweisen kann; die differenzierteren und präziseren Lesarten des Autographs waren für die Edition insbesondere für die Platzierung und Deutung der dynamischen Zeichen und der Artikulation maßgebend, allerdings ohne Berücksichtigung der (oft nur vorläufigen) Korrekturen Rheinbergers (da der Komponist ungültige Versionen durch Rasuren zu tilgen pflegte). Die Ausgabe liefert auch die Gedichte der Gattin des Komponisten, Franziska von Hoffnaaf, die 1885 „zur florentinischen Sinfonie“ verfasst wurden.

Im Fall der beiden Orgelkonzerte liegt die Rezeptionslage etwas anders: Sie gehören zu den bekanntesten Werken ihrer Gattung und werden – auch aufgrund ihrer nicht allzu umfangreichen Orchesterbesetzung – verhältnismäßig häufig aufgeführt. Wolfgang Hochsteins Neuausgabe folgt neben den Erstdrucken, die unter der Aufsicht des Komponisten entstanden sind, den Partiturautographen und Skizzenbüchern; da Rheinberger zum *Orgelkonzert F-Dur* op. 137 eine zweite Kadenz geschrieben und veröffentlicht hat, hat auch sie Eingang in diese Ausgabe gefunden. In beiden Werken verzichtet Rheinberger auf Crescendo- und Diminuendozeichen, rechnet also offenbar nicht mit einer zeitgenössischen Schwellvorrichtung (die Konzerte entstanden 1884 und 1893/94), sondern möchte die dynamischen Abstufungen des Orgelparts durch Register- und Manualwechsel realisiert wissen; leider fehlen in der Ausgabe die Registrieranweisungen, die der Komponist dem Erstdruck vorangestellt hat.

Die ursprünglich mit Orgel, Violine und Violoncello besetzte *Suite c-Moll* op. 149 wurde von Rheinberger – angeregt von einer „verstärkten“ Aufführung im Leipziger Gewandhaus – vermutlich 1890 für die gleiche Triobesetzung

mit Streichorchester bearbeitet; festzustellen ist, dass Rheinberger keineswegs nur die Streicherstimmen verdoppelt, sondern das Werk mit einer eigenen Instrumentationsidee versehen hat; dazu gehören nicht nur die Streicherpizzicati zu Beginn des ersten Satzes. Die Veröffentlichung der Suite im Rahmen der Gesamtausgabe mit den beiden Orgelkonzerten ist sinnvoll und kann helfen, dem Werk einen vergleichbaren Bekanntheitsgrad zu verschaffen.

Beide Orgelkonzerte wurden vom Komponisten für Klavier zu vier Händen eingerichtet – wie fast alle anderen größeren Kompositionen auch; die Art und die hohe Qualität der Bearbeitungen machen allerdings diese Zweitfassungen zu einer besonderen Werkgruppe. Wie im Fall der *Suite* op. 148 existieren viele Werke Rheinbergers nebeneinander in mehreren Fassungen – was das altertümlich-konventionelle Verständnis des Komponisten einer nicht instrumentenspezifischen Art universeller Kammermusik nur unterstreicht. In Band 33 der Gesamtausgabe legt Astrid Bauer Kammermusik mit Orgel vor, nämlich Einzelsätze für Oboe oder Violine und Orgel, sechs Stücke op. 150 in Fassungen für Violine und Klavier, Violine und Orgel und Violoncello und Orgel sowie eine Suite für Violine und Orgel oder Klavier. An der Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen lassen sich die Eingriffe des Komponisten in den musikalischen Satz leicht nachvollziehen: Der Band ist nicht nur als überfällige kritische Aufarbeitung des Notenmaterials zur Aufführung der größtenteils völlig unbekanntenen Kompositionen, sondern auch als Anschauungsmaterial von hohem Wert – der Komponist lässt sich beim Handwerk des Arrangements über die Schulter schauen.

Aber auch der neue Band 32, der die beiden Sonaten für Violine und Klavier sowie die Violoncello- und die Hornsonate in einer vorbildlichen Ausgabe vorlegt, die Bernd Edelmann und Irene Schallhorn besorgt haben, lohnt unter diesem Gesichtspunkt eine intensive Auseinandersetzung – nicht nur, weil er zugleich auch Zweitfassungen der Sonaten für Violine, Violoncello bzw. Klarinette und Klavier mitteilt: Die zwischen 1874 und 1892 entstandenen Sonaten des Bandes müssen den Vergleich mit parallel entstandenen Werken der Gattung, die viel häufiger aufgeführt werden, keineswegs scheuen. Die *Violinsonate Es-Dur*

op. 77, das jüngste in diesem Band wiedergegebene Werk, begleitet die Ehefrau des Komponisten in ihrem Tagebuch, so dass sich die Entstehungsgeschichte des Werks minutiös nachvollziehen lässt; die später geschriebene *e-Moll-Sonate* op. 105 entstand 1877 und erinnert am stärksten an Vorgängerkompositionen von Mendelssohn und Schumann. Die *Violoncello-Sonate C-Dur* op. 92 weist die stärksten Korrekturingriffe Rheinbergers auf, wie das für diese Gesamtausgabe gewohnt informative Vorwort und der Kritische Bericht im Anhang belegen. Die späte *Hornsonate* op. 178 entstand für den Meisterschüler Franz Strauss', Bruno Hoyer; Rheinberger hat den Mittelsatz als „Idyll“ für Violoncello und Klavier bearbeitet. Wenn die Herausgeber im Vorwort auf den engen Bezug des Spätwerks zu Kompositionen Franz Liszts hinweisen, unterstreichen sie nur die beeindruckende, symbiotische Leistungsfähigkeit eines nicht nur für die süddeutsche Musikgeschichte bedeutenden Komponisten, der an einer Schaltstelle des Musiklebens Zentraleuropa tätig war.

(November 2008)

Birger Petersen

## Eingegangene Schriften

CHRISTIAN AHRENS: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“ Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009. 374 S., Abb. (Friedenstein-Forschungen. Band 4.)

ALEXANDER ALEXEJEW / WIKTOR DELSON: Einführung in die Klaviermusik von Sergej Prokofjew. Mit einem Register der Klavierwerke Prokofjews und einer Biographie des Komponisten in Stichworten. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2009. 391 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 43. / Prokofjew-Studien. Band 6.)

The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Hrsg. von James SAUNDERS. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVIII, 394 S., Abb.

Johann Sebastian Bach. Miniatur, gezeichnet von Ilse POHL. Mit Illustrationen von Walfried POSSE / Der nackte Bach von Dundee. Bildtheoretische Anmerkung zum wahren Bildnis Bachs von Markus von HÄNSEL-HOHENHAUSEN. Frankfurt/M. u. a.: Frankfurter Verlagsgruppe 2009. 152, 21 S.

Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 506 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 3.)

DANIEL PATRICK BALESTRINI: Hermann Mendel und Gustav Modes Operntextbibliothek. Zur Popularisierung der Oper im Industriezeitalter. Mainz: Are Edition 2009. IX, 421 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 17.)

RAINER BAYREUTHER: Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit. Erster Band: Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2009. 381 S., Nbsp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Beethoven Handbuch. Hrsg. von Sven HIEMKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag – Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2009. 628 S.

TORSTEN BLAICH: Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 324 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 53.)

SIGLIND BRUHN: Hindemiths große Bühnenwerke. Waldkirch: Edition Gorz 2009. 270 S., Abb., Nbsp. (Hindemith-Trilogie. Band I.)

„... dass alles auch hätte anders kommen können.“ Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Susanne SCHAAL-GOTTHARDT, Luitgard SCHADER und Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 349 S., Nbsp. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Instituts Frankfurt/Main. Band XII.)

COLIN TIMOTHY EATOCK: Mendelssohn and Victorian England. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVIII, 189 S., Abb.

HANNO EHRLER: „... ich war so 'ne eigene Komponistin, irgendwie ...“ 10 Jahre Kompositionsklasse für Kinder und Jugendliche Winsen – eine Untersuchung. Unter Mitarbeit von Benjamin SCHÄFER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 88 S., Abb.

Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance. Hrsg. von Mário Vieira de CARVALHO. Lissabon: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical 2009. 258 S.

DAVID FALLOWS: Josquin. Turnhout: Brepols Publishers / Centre d'Études supérieures de la Renaissance 2009. XV, 522 S., Abb., Nbsp.

FELIX FRIEDRICH: Krebs-Werkeverzeichnis (Krebs-WV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Ludwig Krebs. Altenburg: Verlag Kamprad 2009. 208 S.