

po („Tempo giusto“) zuschreiben zu können, das innerhalb eines bestimmten Rahmens unter Berücksichtigung werkindividueller Faktoren (etwa dem Abstand der Harmoniewechsel) von verbalen Tempoangaben zusätzlich modifiziert werden konnte. Der Autor sieht sich durch Bachs Schüler Kirnberger bestätigt, der die Beziehung zwischen Taktart und Tempo in den Tanzsätzen der Zeit ausdrücklich bestätigt. Unausgesprochen bezieht sich Mäers Methodik grundsätzlich auf die ältere Vorstellung eines in Proportionen abgestuften Temposystems. Aufgrund mehrerer Indikatoren gelangt der Autor zu einer aus seiner Sicht für die Musik Bachs allgemein gültigen Staffe lung von Zeitmaßen, deren Relationen er durch empirische Erprobung auf konkrete Beispiele in der Praxis überträgt. Die keineswegs umstürzlerische Theorie bleibt als Ganzes unbewiesen. Sie liefert in Einzelfällen durchaus überzeugende Lösungen, fördert aber von den bisherigen Erkenntnissen historischer Musizierpraxis kaum signifikant abweichende Ergebnisse zutage. Zudem relativiert die sinnvolle Einbeziehung sekundärer Tempofaktoren (S. 429–481) die Aussagekraft des zentralen Untersuchungsaspektes mehr, als es dem Autor recht sein dürfte. Alles in allem erscheint der reißerische Untertitel, mit dem Bach wieder einmal als großer „Rästelsteller“ der Musikgeschichte missverstanden wird, maßlos übertrieben.

Die eigentlichen Probleme des Buches aber liegen weniger auf der inhaltlichen Ebene als in der Darstellungsweise. Diese ist einerseits durch Weitschweifigkeit, andererseits durch eine umständlich pedantische, Banalitäten und Zirkelschlüsse produzierende Detailversessenheit geprägt. 350 Seiten lange vorbereitende Überlegungen und Exkurse (u. a. zur Frage thematischer Bezüge, zur Zahlensymbolik, zu Schriftebefund, Zyklusbildung und Werküberlieferung des *Wohltemperierten Klaviers*) lassen das Ziel der Untersuchung mehr als einmal völlig aus dem Blickwinkel verschwinden und spannen auch gutwillige Leser unnötig auf die Folter. Die mangelnde Konzentration der Materie und eine Redundanz an folgenlosen Einzelbeobachtungen entwerten den an sich lobenswerten umfassenden Ansatz, Tempofragen als integralen Bestandteil einer historisch informierten Aufführungspraxis zu begreifen. Wie fast alle Untersuchungen dieser Art sagt

auch die vorliegende mehr über die Persönlichkeit des Autors als über den Gegenstand selbst aus.

(Dezember 2004)

Klaus Aringer

*WILHELM HEINSE: Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter Mitarbeit von Bettina PETERSEN hrsg. und kommentiert von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 682 S., Abb., Nbsp.*

Beide hier vorgelegten fiktionalen Prosaschriften des thüringisch-rheinischen Dichters Wilhelm Heinse waren bisher nur in Faksimileausgaben verfügbar und hatten nie zuvor eine kommentierte Ausgabe erfahren. In beiden Fällen ist die musikhistorische Bedeutung der Texte wohl größer als die literarästhetische. So ist die gegenwärtige, in vierjähriger Arbeit entstandene Edition musikwissenschaftlicher Initiative zu verdanken. In Heineses Musikroman entflieht die Fürstentochter Hildegard von Hohenthal einer Liebesbeziehung zu ihrem bürgerlichen Musiklehrer, dem Hofkapellmeister Lockmann, in Männerkleidern nach Italien und macht dort den Kastraten Konkurrenz. Die Handlung liefert den Rahmen für ausgedehnte Dialoge und Erörterungen über musiktheoretische, -ästhetische und -historische Themen. Den zahlreichen Verweisen und Anspielungen auf Kompositionen und Musikschriften v. a. aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgespürt zu haben, ist das große Verdienst dieser Ausgabe. Die meisten Beispiele entstammen der Opera seria der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Jomelli, Traetta, Gluck, di Majo etc.), über hundert einzelne Szenen werden geschildert. Gemeinsam mit den Projektmitarbeitern Oliver Huck und Bettina Petersen hat sich der Herausgeber bemüht, die von Heinse behandelten Musikstücke in Abschriften oder Drucken aufzuspüren, um Heineses oft nur vage Angaben im Kommentarteil präzisieren und erläutern zu können. Als Kompensation einer von Heinse zeitweilig geplanten, aber nicht realisierten Notenbeilage werden innerhalb der Anmerkungen 40 Notenbeispiele aus den herangezogenen Werken geboten.

In vielen Fällen können auch die Quellen, aus denen Heinse für seine musiktheoretischen Exkurse schöpfte, identifiziert werden. Anderes scheint auf Heineses eigene musikalische

Praxis zurückzuführen zu sein, so eine interessante ungleichschwebende Temperatur mit reiner Quinte und Großterz über dem Ton C. Die Kommentare erläutern die von Heinse bevorzugte Intervallterminologie (z. B. „verkleinerte Sexte“), ohne allerdings auf das zugrunde liegende Intervallsystem von Georg Philipp Telemann und Georg Andreas Sorge zu verweisen. Auch eine Stimmanweisung zur gleichschwebenden Temperatur zeigt Parallelen zu der 1749 von Sorge veröffentlichten. Eine zutreffend erklärte, aber nicht nachgewiesene Metapher der Tonikaparallele als „Gemahlin des Grundtons“ (S. 445) stammt aus Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 52). Seltene Ausnahmen sind Fehlinterpretationen wie im Fall eines „Englischen Pianoforte [...] mit Pedal“ (S. 39), bei dem es sich nicht um ein Pedal „zur Aufhebung der Dämpfung“ (S. 483), sondern um eine ganze Pedalklavatur handeln dürfte.

Die Textgestalt folgt den Erstdrucken. Fraktur- und Antiquasatz in den Vorlagen werden auch in der Edition typographisch differenziert. Allerdings handelt es sich bei den *Musicalischen Dialogen*, einer vor 1771 entstandenen Jugendschrift Heinses, um einen posthumen Erstdruck, so dass Eingriffe des Erst-Herausgebers schwer abzuschätzen sind. In einem Register sind sämtliche erwähnten Personen (mit Lebensdaten), Rollen und Werke verzeichnet. Die bemerkenswerten Titelvignetten von Meil und Sömmering werden originalgetreu reproduziert. Die Ausgabe schließt mit einem anregenden Essay des Herausgebers über „Das Nackende und die Musik bei Wilhelm Heinse“, der leider auf die Quellennachweise zu den zahlreichen Zitaten verzichtet.  
(September 2004) Thomas Synofzik

*RICHARD ARMBRUSTER: Das Opernzitat bei Mozart. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 413 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 13.)*

Eine systematische Untersuchung zur Zitattechnik in der Oper des späten 18. Jahrhunderts war seit langem überfällig, und Richard Armbrusters detaillierte Studie zum Opernzitat bei Mozart ist als Beitrag zur Auseinandersetzung mit diesem Desiderat daher ganz besonders zu begrüßen. Auch wenn angesichts

der noch immer zu geringen Kenntnis der Musik von Mozarts Zeitgenossen die Zitate aus deren Werken gewiss nicht vollständig identifiziert werden können (und der Verfasser eine solche Vollständigkeit auch gar nicht anstrebt), bieten Mozarts Opern zum gegenwärtigen Forschungsstand den besten Ausgangspunkt zu einem solchen Unternehmen. Zogen die Fremdzitate berühmter Zeitgenossen (Martín, Paisiello, Grétry, Sarti und Gluck) als geistreiche Anspielungen die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich, so büßten sie mit dem Verschwinden der zitierten Werke aus den Spielplänen auch ihren Zitatcharakter und damit ihre besonderen semantischen Funktionen ein. Der heiklen Aufgabe, „die ursprüngliche, zumeist ephemere Konstellation des musikalischen Aufführungskontextes seiner Wiener Opern bzw. der mit Zitatverfahren spielenden Instrumentalmusik zu rekonstruieren“ (S. 6), nimmt sich der Verfasser in einzelnen, die Gesamtheit der bislang sicher identifizierbaren Zitate berücksichtigenden Fallstudien an, wobei – wie nicht anders zu erwarten – die berühmte „Tafelszene“ aus dem zweiten Finale von *Don Giovanni* im Zentrum der Untersuchung steht (S. 82–141).

Methodisch verdienstvoll ist dabei zunächst die saubere Unterscheidung der unterschiedlichen Adaptionformen (wie Entlehnung, Umarbeitung, Variation, Transkription, Parodie, Pasticcio), wobei Armbruster im Anschluss an Paul Thissen (*Zitattechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998) das Zitat begrift als bewusste Entlehnung, die innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll. Im Einzelnen differenziert Armbruster bei Mozart vier Typen des Melodiezitats: 1. das „Zitat als hauptthematische Setzung, die einen ganzen Abschnitt prägt und gleichsam über feste Grenzen verfügt“, 2. das „kürzere, episodenhafte Zitat, das innerhalb des Verlaufs eines längeren Stückes paraktisch angespielt erscheint“, 3. die „Durchdringung des Musiksatzes mit einem hypotaktisch eingeführten Zitat, bei dem sich, ausgehend von einem kürzeren themabildenden Zitat am Beginn eines Stückes ein neuer, zitatgeprägter, aber selbständig fortschreitender Satz herausbildet“, und 4. „Stücke, die ganz aus zitatgeprägter Musik bestehen“ (S. 14). Die ausschließlich satztechnische Fundierung der defi-