

BESPRECHUNGEN

Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham. Hrsg. von Terence BAILEY und Alma SANTOSUOSSO. Aldershot: Ashgate 2007. 438 S., Abb., Nbsp.

Mit *Music in Medieval Europe* ist dem Mediävisten Bryan Gillingham anlässlich seines sechzigsten Geburtstages eine würdige und zugleich repräsentative Festschrift gewidmet. In zwanzig Einzelbeiträgen bieten Freunde, Kollegen und Schüler des Widmungsträgers einen Aus- bzw. Querschnitt der jüngsten, vor allem angloamerikanischen Forschung zur Musik und Musiktheorie des europäischen Mittelalters. So offen der Titel des Buches, so breit gibt sich das thematische und methodische Spektrum seiner Aufsätze, das darin gleichsam die enorme Breite auch im Werk und im Wirken Gillinghams spiegelt, dessen Publikationen in einem ausführlichen Verzeichnis am Ende des Bandes erfasst sind.

Den Auftakt bilden generelle Überlegungen zu Aspekten der Oralität im Zusammenhang mit den ersten Verschriftlichungen gregorianischer Mess- und Offiziumsgesänge. László Dobszay (Kapitel 1) fordert zu einer differenzierteren Beurteilung nach einzelnen Gattungen auf, unter Berücksichtigung ihrer je anderen Voraussetzungen und Kontexte. Drei Beiträge befassen sich mit musiktheoretischen Fragestellungen: John Caldwell (Kapitel 4) mit der Adaptation älterer Modalitätskonzepte in den gregorianischen Gesang, Dolores Pesce (Kapitel 11) mit neuen Beobachtungen zur Bedeutung der „*distinctio*“ im achten Kapitel des *Micrologus* bei Guido von Arezzo sowie Alma Santosuosso (Kapitel 6), die gemeinsam mit Terence Bailey Herausgeberin der Festschrift ist, mit dem ersten Musikwörterbuch, dem „*Vocabularium musicum*“ in der Handschrift Monte Cassino 318, und der Provenienz seiner Einträge.

Barbara Haggh und Michel Huglo (Kapitel 5) beschäftigen sich mit einem Repertoire liturgischer Gesänge, wie es in der *Musica disciplina* des Aurelian de Réôme beschrieben und in burgundischen Handschriften aus Dijon, Fécamp und St. Maur-des-Fossés überliefert ist. Die auffälligen Korrespondenzen zwischen diesen

Aufzeichnungen sind möglicherweise auf die engen Verbindungen zwischen den Abteien Réôme, Dijon und Cluny zurückzuführen, deren Äbte teilweise gar mehreren Häusern angehörten. Alejandro Enrique Planchart (Kapitel 19) untersucht Besonderheiten der Überlieferung von Sequenzen Notkers im aquitanischen Raum im Vergleich zur ostrheinischen Überlieferung. Theodore Karp (Kapitel 7) weist auf die ungewöhnliche Langlebigkeit bestimmter Sequenzreihen und Tropenbestände auf deutschen Gebieten östlich des Rheins hin, die im Anschluss an das Trienter Konzil zwar nicht mehr zum festen Bestandteil der römischen Liturgie gehörten, in einem Würzburger Graduale von 1583 dennoch erscheinen.

Um Gesänge zu ausgewählten biblischen Stellen geht es in den Kapiteln 2 und 3: Jane Morlet Hardy (Kapitel 2), die 2002 unter der Herausgeberschaft Gillinghams einen Band über spanische Drucke mit Gesängen zu den Lamentationen des Jeremia veröffentlichte, ergänzt ihren damaligen Beitrag um eine bisher unbekannte Quelle, die sich in die Liturgie der Kathedrale von Salamanca einordnen lässt. Ruth Steiners Aufsatz (Kapitel 3) betrifft Responsoriumsreihen zu Lesungen aus dem Buch Judith und die Provenienz ihrer Texte, deren Vielschichtigkeit in Kontrast steht zu den konventionellen Melodieformularen.

Eine größere Gruppe von Texten bringt in loser Folge Detailstudien über einstimmige Musik zu ausgewählten liturgischen Anlässen, bestimmten Gattungen sowie zur individuellen Überlieferungsgeschichte einzelner Gesänge: Terence Bailey (Kapitel 17) mit einer Arbeit zu den Ambrosianischen Heiligenoffizien, David Hiley (Kapitel 20) über die Historie zu Ehren des Heiligen Magnus von Füssen, James John Boyce, O.Carm. (Kapitel 10) zu regionalen Eigenheiten des Kirchweihoffiziums der Krakauer Karmeliten, das sich unterscheidet vom ansonsten einheitlichen, fast starren Ritus der karmelitischen Liturgie, James Borders (Kapitel 13) über Gesänge in vier Messen der 1485 gedruckten *Editio princeps* des *Pontificale Romanum*, die in der normgebenden Schrift von William Durandus nicht enthalten sind,

sowie Joseph Dyer (Kapitel 14) zum sogenannten Doppeloffizium, hier für den Sonntag Gaudete in St. Peter in Rom aus dem 12. Jahrhundert, d. h. einer doppelten Nachtfeier mit Nokturn und anschließender vollständiger Matutin, für das Fragen nach Herkunft und Datierung sowie der Dauer der Verwendung noch ungeklärt sind.

Mehrstimmige Musik verschiedener Jahrhunderte und Regionen steht im Zentrum dreier weiterer Beiträge: Thomas B. Payne (Kapitel 15) befasst sich mit den motettenartigen Conductus-Prosulae im Werk von Philipp dem Kanzler, Rebecca Baltzer (Kapitel 9) mit der Frage nach der Verwendung einer Gruppe von Motetten der frühesten Notre-Dame-Handschriften mit zwar marianischen Texten in den Oberstimmen, aber nicht-marianischen Tenores und William John Summers (Kapitel 8) mit mehrstimmigen Tropen zum Gloria *Spiritus et alme* in bisher kaum untersuchten Fragmenten mit englischer Polyphonie des 14. Jahrhunderts.

Für sich stehen die Texte von Philipp Weller (Kapitel 16) zu Stimmlichkeit und Performativität im mittelalterlichen Lied und von Andrew Hughes (Kapitel 18) über den Gewinn computergestützter Dekodierung einstimmiger Gesänge in mehr als 150 Manuskripten zum Hauptoffizium für Thomas von Canterbury.

Das breite Spektrum der Themen, der aufgeworfenen Fragen wie der Ergebnisse dieses sorgfältig gestalteten Widmungsbandes ist in den zahlreichen Registern vorbildlich erschlossen: mit einer umfangreichen Bibliographie aller im Buch zitierten Literaturtitel, mit Namens- und Sachregister und Verzeichnissen zu den Incipits der angesprochenen Gesänge, zu zitierten Handschriften und Heiligen und schließlich auch Auflistungen der Abbildungen, musikalischen Beispiele und Tafeln, die sinnvollerweise den Kapiteln zugeordnet und nicht durchnummeriert sind. Insgesamt ein äußerst anregendes Buch, gewiss geeignet für ein breiteres Publikum aus aktiven Forschern, Studenten und „zugewandten Orten“ mit Interesse an mittelalterlicher Musik und Liturgie, wie es der Einbandtext verspricht.

(September 2007)

Maike Smit

LINDA MARIA KOLDAU: *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 1188 S., Abb.

Den Quellenbestand zum weiblichen Anteil an der frühneuzeitlichen Musikentwicklung handbuchartig aufzubereiten und den derzeitigen Forschungsstand zur Berufs- und Wirkungsgeschichte über das Lexikalische hinaus kontextualisiert zusammenzufassen, ist ein so gewagtes wie längst ausstehendes Unterfangen. Mit ihrer im Jahr 2005 als Habilitationsschrift angenommenen Arbeit hat es sich die Autorin zum Ziel gesetzt, diese Lücke zu schließen. Entstanden ist ein stattlicher, lexikalisch-monographisch angelegter Band über den bislang in der Frauen- und Geschlechterforschung nur wenig bearbeiteten, kulturhistorisch als Weichenstellung für die Aufklärung bedeutsamen Zeitrahmen vom 15. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum. Schon Jacob Burckhardt, Max Weber oder Norbert Elias entwickelten ihre Theorien von Individualisierung, Rationalisierung und Zivilisierung vor dem Hintergrund der Vormoderne, so dass die in der jüngeren Forschung mit dem Begriff „Frühe Neuzeit“ belegten drei Jahrhunderte, an den sich die Autorin anlehnt, zu den faszinierenden Zeiten ausgeprägter Heterogenitäten gehören.

Ein schier uferloses primäres und sekundäres Quellenmaterial ist in dem Band verarbeitet und in eine sozialgeschichtlich und funktional determinierte Klassifikation gefasst worden. Der Leser soll in drei in sich geschlossenen, differenziert untergliederten Teilen ein anschauliches Bild vom Anteil der Frauen an der Musikübung in einer streng ständestaatlich gegliederten, von vielen reichs- und kirchenpolitischen Krisen erschütterten Gesellschaft gewinnen. Am Beginn stehen die Hofhaltungen des hohen und niederen Adels, gefolgt vom Bürgertum in seiner katholisch wie protestantisch geprägten Vielfältigkeit frühkapitalistischer städtischer Lebensformen. Das dritte Großkapitel widmet sich den Frauenklöstern und Damenstiften. Die Feingliederung der drei Teile ergibt sich aus dem Versuch eines jeweiligen hierarchisch angelegten „Tätigkeitsprofils“, so dass man im ersten Teil die Musizierbereiche der Frauen an den Habsburgerhöfen, den Höfen des Hochadels, der gräflichen Familien

und des niederen Adels vermittelt bekommt, gefolgt von der Darstellung der bürgerlichen Musikübung und -ausbildung zunächst in den Patrizierfamilien, dann im mittleren und niederen Bürgertum. In einem Kapitel wird der Versuch unternommen, erstmals den Blick auf Frauen zu lenken, die als Unternehmerinnen an der Seite oder als Nachfolgerinnen ihrer Ehemänner am Verlags- und damit am Musikdruckwesen aktiv Anteil hatten. Ihre Namen werden aus Josef Benzings grundlegendem *Buchdruckerlexikon des 16. Jahrhunderts* (1952 f.) herausgezogen und sowohl als knapp kommentierte Verlagsgeschichte wie auch als Anhang mit dem Vermerk vermittelt, dass der Anteil der in ihrer Offizin herausgegebenen Musikaliendrucke im jeweiligen Einzelfall erst zu prüfen sei (S. 974–985).

Ein eigenes Unterkapitel bilden die in jüngeren Arbeiten, insbesondere von Wolfgang Hartung und Walter Salmen ermittelten Archivdaten über professionell agierende, vagierende und sowohl bei Hof wie in städtischen Diensten stehende Spielfrauen. Alle Teile werden durch Fallstudien und Detailanalysen bereichert, die als methodologische „Schlaglichter“ gekennzeichnet sind, die helfen sollen, den weiteren „dringenden Forschungsbedarf“ zu veranschaulichen (S. 849).

Das auf diese Weise auf 930 Seiten Dargestellte erfährt auf den Seiten 965–970 ein knappes Resümee, an das sich zwei Anhänge anschließen: 1. der erwähnte Katalog von ermittelbaren Namen von Frauen im Musikdruckwesen und 2. eine alphabetische Listung derjenigen, die in den „Frauenzimmerlexika“ seit Johann Frauenlobs *Die lobwürdige Gesellschaft Der Gelehrten Weiber* von 1631 Erwähnung finden. Ein 86-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein 51-seitiges Personenregister machen den Band zu einem gut erschlossenen Kompendium. Damit gewinnt man auf den ersten Blick den Eindruck, als solle der so stereotypen wie überholten Behauptung vom durchgehend unterrepräsentierten oder marginalisierten Frauenanteil an der Musikpraxis in diesem historischen Zeitrahmen ein Material entgegengesetzt werden, das geeignet ist, den längst laut gewordenen Ruf nach einer Neuorientierung und Erweiterung des Blickfeldes einzulösen. Dem ist nur zum Teil so, da sich die Autorin bei aller beachtli-

chen Summations-Akribie weitgehend einer gründlichen Definition und klaren Formulierung einer Zielvorstellung entzieht. Leider konnte sie sich dann und wann auch nicht von Vorurteilen und methodologischen Inkonssequenzen freimachen, was schon durch das als Illustration auf dem Einband gewählte Bildmaterial signalisiert wird. Den bekannten Kupferstich von 1676, Heinrich Schütz im Kreis seiner Hofkapellisten darstellend, ließ sie von einem Ausschnitt aus einer der Versionen der Maria Magdalena-Allegorie „Jouissance vous donne-ray“ des Meisters der weiblichen Halbfiguren (um 1520) überblenden. Die Montage dieser viel reproduzierten Bilder zweier künstlerischer Stilisierungsebenen wird als Illustration der Buchintention begründet, wobei sich die Autorin in der Sinn- und Abbildproblematik verfängt. Während sie im Vorwort die Covergestaltung noch als Chance formuliert, die optisch in den Vordergrund gerückte, Laute spielende Maria Magdalena zur Repräsentantin der unbekannteren, ambivalenten Seite des weiblichen Anteils am Musikleben erklärt (Vorwort, S. 8) und das höfische, männerdominierte Kapellwesen durch den mehr als 150 Jahre später entstandenen Dresdener Stich visualisiert, warnt sie im Einleitungsteil zu Recht vor den Schwierigkeiten derartiger Deutungen. Dass sie daraus die Konsequenz zieht, bewusst auf weitere ikonographische Zeugnisse zu verzichten (Einleitung, S. 26), ist mehr als bedauerlich. Zugegeben, die klischeehafte Bildmontage kann den Leser auf eine Fährte locken, die der Intention des Bandes gänzlich widerspricht, die Begründung des Rückzuges aus diesem zentralen Quellenbestand jedoch, die ikonographische Auseinandersetzung verlange „nach einer eigenen, umfassenden Aufarbeitung aus kunsthistorischer Perspektive“ (S. 27) suggeriert nachgerade, als lägen sozialgeschichtliche Arbeiten und ikonologische Interpretationen noch nicht vor, die es indessen in großer Zahl längst gibt. Selbstredend bewegen sich die meisten der vorliegenden Untersuchungen im Kontext der anhaltenden Sinnbild-Abbild-Diskussion und beziehen die Konnotatione in die Darstellung ein, bevor über die Quellenwürdigkeit entschieden wird. Sich dieses Fundus im vorliegenden Zusammenhang zu enthalten und damit Fragen der gesamten Breite gesellig- gesellschaftlichen Tanzens und Musizierens, die sich nur

über die Bildquelle vermitteln, auszuschließen, muss zwangsläufig zu einer empfindlichen Einschränkung führen und steht in Widerspruch zum „interdisziplinär“ angelegten Vorhaben, das die Autorin verwirklichen möchte.

Das heißt freilich nicht, dass es ihr im Rahmen des ausgebreiteten Materials nicht gelungen wäre, ein beachtliches Spektrum dargelegt und über das Exzerpt bereits vorliegender Arbeiten hinaus Neues erschlossen zu haben. Neu ist etwa im Teil II („Musik im Bürgertum“) die das Unterkapitel „Lehre durch Lieder“ abschließende Detailstudie über die zeitweilig in Straubing als Hauslehrerin nachweisbare, später in Regensburg und Kaschau (Ostslowakei) wirkende „Schulmeisterin Magdalena Heymair“ (ca. 1560–1590), Autorin „mehrerer Bücher mit Episteln und anderen Bibeltexten in Liedform, die innerhalb weniger Jahre bis zu sechs Auflagen erlebten“ (S. 369–375). Erstaunliches förderte die Autorin zudem zutage in ihren exemplarischen Einzelstudien des dritten Teils („Musik in Frauenklöstern und religiösen Frauengemeinschaften“) über das Innsbrucker Servitinnenkloster (S. 860–870), den Schulorden der Ursulininnen (S. 870–877) oder das Sammlungsstift Ulm, an dem in den Jahren von 1704–1730 die Clavierpädagogin Barbara Kluntz (1661–1730) wirkte (S. 931–943). Die anhand dieser und anderer Exempel gewonnenen Tätigkeitsspektren von Frauen als professionellen Komponistinnen und Organistinnen hätten allerdings eine deutlichere Verortung im Einleitungstext verdient, in dem die Arbeitsziele abgesteckt werden und es zu diesem Detail so lapidar wie geläufig heißt, dass das Organistenamt „mit Ausnahme von Frauenklöstern und gelegentlichen Vertretungen innerhalb von Musikerfamilien – von jeher nur von Männern versehen“ worden sei. Seit kurzer Zeit wissen wir zudem, dass die Behauptung vom ausschließlich männlichen Organistenamt nur eingeschränkt zu halten ist, da dieses nicht ohne nebenamtlich in niederem Dienst stehende Calcantinnen oder Bälgetreterinnen auskam (siehe z. B. in der Lübecker St. Marienkirche die Partnerschaft von Dietrich Buxtehude und der „Bälgetreterin Cathrin“, die in den Rechnungsbüchern mit einem festen Salär erwähnt wird).

Dass es an einigen Stellen des Bandes Vernetzungslücken gibt und die aufgebotene Mate-

rialfülle ohne eine klare Profilierung oder Qualifizierung der musikalischen Tätigkeiten in einem ständestaatlich geregelten Alltag auskommt, ist eine Schwierigkeit, die das Durcharbeiten erschwert. Dem Versuch, die Musiziergepflogenheiten im Adel, gehobenen Bürgertum oder im Stiftsalltag durch die Aufzählung von namentlich verifizierbaren Personen und deren genealogischem Hintergrund greifbar zu machen, hätte man sich durch einen knappen Umriss ihres privaten, halböffentlichen oder öffentlichen Wirkens zwischen Pflicht und Neigung vorangestellt gewünscht, anknüpfend etwa an den bereits im Jahr 1959 von Heinrich Bessler formulierten Verweis auf den gewichtigen Anteil lesekundiger Frauen an der Verwirklichung von Gesellschaftsmusik seit dem 15. Jahrhundert („Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“, in: *AfMw* 16, 1959, S. 21 ff.). Zu diesem Gesamtbild hätte auch der Tanz und der Verweis auf die Vermittlung durch Tanzmeisterinnen gehört, der unverzichtbarer Teil des ständisch eingebundenen Tätigkeitskanons und der persönlichen sozialen Verortung war.

So gesehen gibt es bei aller Daten- und Faktenfülle Einwände gegen Details der Disposition des Bandes, die schon in der ausführlichen Besprechung in *Die Tonkunst online* (Ausgabe 0604, 1. April 2006) vorgebracht wurden. Ungeachtet dieser Anmerkungen bietet der umfangreiche Band jedoch eine nützliche Erschließungshilfe für die weiterführende Forschung. (Oktober 2007) Gabriele Busch-Salmen

JUAN RUIZ JIMÉNEZ: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla. Sevilla: Junta de Andalucía 2007. 482 S., Abb.*

Die Musik der Kathedrale zu Sevilla in der Renaissance ist vom Anbeginn musikwissenschaftlicher Arbeit über die iberische Halbinsel im Brennpunkt des Interesses gewesen. Die Nestoren der hispanistischen Musikwissenschaft, Higinio Anglés, Robert Stevenson und Robert Snow, haben Sevilla monographische Schriften gewidmet. 1994 erschien ein Katalog der mehrstimmigen Bücher, der vom Centro de Documentación Musical de Andalucía herausgegeben wurde, zehn Jahre zuvor hatte sich

Angulo Íñiguez in einem Aufsatz den Choralbüchern gewidmet, und bereits 1947 hatte Anglés und 1968 auch Catherine W. Chapman auf die Biblioteca Colombina mit zwei bahnbrechenden bibliographischen Schriften aufmerksam gemacht. Es lassen sich auch noch Beiträge zu einzelnen Komponisten der Kathedrale anführen, hier sei nur auf die Arbeiten von Tess Knighton zu Peñalosa und Ceballos hingewiesen. Sevilla ist definitiv in die musikhistorische Landkarte eingeschrieben. Fragt sich also, ob es im Kontext einer noch sehr lückenhaften Aufarbeitung spanischer Musikgeschichte nicht dringlichere Aufgaben gibt als eine erneute Betrachtung der Kathedrale zu Sevilla. Oder anders: Trägt Ruiz Jiménez etwas bei, das die erneute Beschäftigung mit einem verhältnismäßig gut aufgearbeiteten Repertoire und Quellenbestand rechtfertigt?

Dass die Antwort auf diese, zugegebenermaßen, rhetorische Frage positiv ausfällt, verdankt sich mehreren Aspekten, die der Arbeit in der Gesamtschau Modellcharakter für die musikwissenschaftliche Renaissanceforschung verleihen. Methodisch stellt die Arbeit, gemäß ihrer Titelgebung, „Creación y pervivencia“, also „Entstehung und Weiterleben“, zwei nicht subsumierbare Größen gegenüber. Nicht nur die Produktion von Musikbüchern im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert wird betrachtet, sondern auch deren Fortleben und Tradierung bis ins ausgehende 19. Jahrhundert. Damit hebt sich die Arbeit von vornehmlich der bibliographischen Bestandssicherung gewidmeten Arbeiten deutlich ab. Die Ausweitung des Betrachtungszeitraums bis ins 19. Jahrhundert erweist sich als notwendig angesichts der Langlebigkeit des Repertoires. Ruiz Jiménez muss sich dabei der unumgänglichen und methodisch schwierigen Herausforderung stellen, musikhistorische und musikhistoriographische Perspektivierungen zu verschränken, und dieser Schwierigkeit weicht er nicht nur nicht aus, sondern macht daraus den entscheidenden Schlüssel für das Verständnis musikhistorischer Prozesse in Umbruchssituationen. Ein Repertoire, das man im Zusammenhang führender musikhistoriographischer Erzählmuster als konservatives, im hermetischen Umfeld der Kirche jeglicher musikalischer Entwicklung geradezu sich selbst überlebendes beschreiben würde, wird zeitgleich von der Musikhistorio-

graphie als alt und „wertvoll“ entdeckt. Die Entwicklung in Sevilla zeigt, dass Musikhistoriographie nicht als Bruch, sondern auch im Sinne eines kontinuierlichen Prozesses beschreibbar ist und sich so als konstitutiver Teil in die musikhistorische Erzählung integrieren lässt, ja zuweilen auch integriert werden muss, um bestimmte Prozesse nicht künstlich zu „zergliedern“.

Lässt sich die Repertoiregeschichte der Kathedrale bis ca. 1500 nur anhand winziger Fragmente erahnen, so zeugen ab ca. 1500 die Kathedralsakten von einem gesteigerten Interesse am Erwerb von Musikbüchern. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wird der Überlieferungsstrang dicht und konturiert. Eine Reihe von Inventaren, die 1588 eröffnet wird, doch retrospektiv bis ca. 1525 reicht, erlaubt uns, die Geschichte dieses Repertoires zu verfolgen. Der Bestand wurde aus zwei Quellen gespeist, zum einen wurden Bücher von der Kathedrale selbst in Auftrag gegeben oder Drucke erworben, die zu einem späteren Zeitpunkt nach Bedarf handschriftlich kopiert wurden, andererseits stand der Kathedrale der Nachlass von Hernando Columbus, die sogenannte Biblioteca Colombina, zur Verfügung.

Unter immer neuen Blickwinkeln werden der vorhandene Bestand, die Inventare und die Information zu Komponisten und Liturgiegeschichte miteinander verbunden, um ein dichtes Bild der klanglichen Durchgestaltung der Kathedrale zu vermitteln, dem Baugeschichte, wichtige politische Schlüsselereignisse und die Entwicklungen der Liturgie als Folie hinterlegt werden. Gegenüber anderen Darstellungen bietet Ruiz Jiménez eine frappante Bereicherung mittels der Rekonstruktion makulierter Codices, deren Reste sich in Bucheinbänden erhalten haben. Bei einem Codex, E-Sc 2, gelingt ihm eine überzeugende Rekonstruktion der Struktur und des Inhalts sogar über weite Strecken, bei anderen kann Ruiz Jiménez die eindeutige Zuordnung zu Inventareinträgen oder, im Fall von Drucken, zu erhaltenen Exemplaren angeben, so dass der tatsächliche Verlust an musikalischen Werken nun genauer eingegrenzt werden kann.

Neben der Rekonstruktion des Buchbestandes und der Zuordnung, denen das erste Kapitel und die Appendices gewidmet sind, stellt sich Ruiz Jiménez der Aufgabe zu ergründen, in wel-

chem Zusammenhang dazu die musikalische Produktion stand. Seine Aufteilung in inländische und ausländische Produktion, die sich auch in der Kapitelaufteilung niederschlägt, erweist sich jedoch als problematisch, sobald man diese Aufteilung mit den Überlieferungswegen und den biographischen Daten der Autoren überblendet. Die Akquise von Musik, wie sie in den Inventaren der Kathedrale dokumentiert ist, zeigt, dass die Herkunft der Komponisten kein zentrales Kriterium bei der Zusammenstellung des Repertoires gewesen ist. Zudem waren die am meisten repräsentierten spanischen Komponisten häufig auch in anderen Ländern, vor allem an der päpstlichen Kapelle tätig. Sevilla, und dies scheint gerade durch die Lektüre dieser Arbeit erst vollumfänglich sichtbar, war ein wichtiges Zentrum, das aktiv und kritisch auf Entwicklungen in allen relevanten kirchlichen Zentren reagierte, aber auch selbst zu deren Gestaltung beitrug; darüber hinaus diente Sevilla als Umschlagplatz für die Überlieferung europäischer Musik nach Lateinamerika.

Man vergisst im Laufe der Lektüre jene punktuellen Fragen, die bisher die Erforschung der Quellen aus diesem Umfeld dominiert haben: Wo kommt denn die berühmte Handschrift Tarazona E-TZ 2/3 eigentlich her? Ruiz beantwortet diese Frage nicht, aber er stellt für die Klärung dieser und einer ganzen Reihe anderer „kleiner“ Fragen eine reichhaltige und dicht vernetzte Information zur Verfügung, die nicht nur dazu beitragen wird, Antworten zu finden, sondern uns erst in die Lage versetzen kann, die historische Bedeutung der Antworten zu erfassen. (November 2007) Cristina Urchueguía

SALLY HARPER: *Music in Welsh Culture Before 1650. A Study of Principal Sources*. Aldershot: Ashgate 2007. XIX, 441 S., Abb., Nbsp.

Die britische Musikgeschichte ist bei Weitem reicher als bislang auch nur ansatzweise allgemein bekannt ist. Doch wer hätte gedacht, dass es zum Teil Sprachbarrieren waren, die einer Erforschung walisischer Musik lange im Wege standen? Auch mussten darüber hinaus Vorbedingungen geschaffen, der kulturhistorische Rahmen sozusagen erschlossen werden. 1997 erschienen in Cardiff die Bände II und III des *Guide to Welsh Literature*, die ebenso wesentli-

che Voraussetzung waren wie die fünfbandige Publikation *Medieval Manuscripts in British Libraries* (Oxford 1969–2003) oder ein Wörterbuch der walisischen Sprache (Caerdydd 1950–2002), ehe der gesamte Quellenbestand umfassend ausgewertet werden konnte. Sally Harper ist seit 1999 Direktorin des Centre for Advanced Welsh Music Studies an der University of Wales in Bangor sowie Herausgeberin der zweisprachigen Zeitschrift *Welsh Music History/Hanes Cerddoriaeth Cymru*. Ihre nun erschienene Studie ist die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit walisischer Musik vor 1650 überhaupt.

Harper gliedert ihr Buch klar in drei Hauptkapitel, wobei sich die ersten zwei im Umfang die Waage halten. Das erste Hauptkapitel breitet den mittelalterlichen „cerdd dant“ in aller Vielfalt aus – wörtlich „die Musik der Saite“ für Harfe oder Crwth, eine zunächst gezupfte, ab etwa dem 11. Jahrhundert gestrichene Lyra. Wir befinden uns also im Reich der später so mythenüberschütteten Barden. Doch schon mit den ersten Seiten der Studie lassen wir Mythen weit hinter uns. Die Musizierpraxis wird lebhaft dargestellt, die Instrumente anhand der Auswertung von Primärquellen vertieft erläutert – hierzu gehören Honorarabrechnungen ebenso wie Unterlagen zu Eisteddfods (Musikerwettbewerben) oder höfische Aufzeichnungen. Durch die enge Verbindung von Dichtung und Musik in der bardischen Tradition lassen sich in der walisischen Literatur zahlreiche Quellen auch zur „bardic grammar“ (S. 26) erschließen, zu der erst ab 1560 Quellen erhalten sind. Die frühesten handschriftlichen Quellen befassen sich hauptsächlich mit technischen Voraussetzungen der „bardic grammar“ (zentral sind die vierundzwanzig ‚kanonischen‘ „measures“ der Crwth und ihre Symbole, s. S. 78–85) oder stellen Repertoire- oder Musikerlisten dar. Später kommen theoretische Schriften hinzu, die auszugsweise zweisprachig zitiert werden. Bei aller damals üblichen textuellen Varianz stellt Harper überraschende Übereinstimmungen der weiteren Hauptquellen – insbesondere längere Texte des „cerdd dant“ betreffend – fest. Das erste Hauptkapitel endet mit dem Robert ap Huw-Manuskript und anderen walisischen Tabulaturen, in denen Kompositionen von Musikern des 14. und 15. Jahrhunderts gesammelt sind.

Das zweite Hauptkapitel behandelt die vorreformatorische Kirchenmusik der vier walisischen mittelalterlichen Diözesen Bangor, St. Asaph, St. Davids und Llandaff. Die Anzahl der erhaltenen Quellen ist zwar – vor allem aufgrund zahlreicher Plünderungen über die Jahrhunderte – bescheiden, doch auch hier finden sich Besonderheiten. Beginnend mit dem „clas“-System, losen monastischen Gemeinschaften um eine Mutterkirche herum, aus dessen Umfeld sich rund zehn Handschriften erhalten haben, über die „anglo-normannische liturgische Reform“ und die Einführung der Benediktiner- und Zisterzienserorden, die Einführung des Sarum-Ritus in Wales und verschiedene überlieferte Verzierungstechniken des einstimmigen Gesangs spannt Harper das Spektrum bis hin zur zwar nachweisbaren, aber nicht faktisch überlieferten spätmittelalterlichen polyphonen Praxis oder der Einführung von Orgeln.

Das kürzere dritte Hauptkapitel befasst sich mit „Welsh music in an English milieu c.1550–1650“ – der Aufnahme englischer Einflüsse in die walisische Kultur und eben auch die walisische Musikpflege. Auch hier bleiben zwar die Musikhandschriften rar, doch es gibt Liedlisten und selbst Nachweise für die Anfänge der Masque in Wales um 1586. Die Reformation bewirkte auch in der walisischen Kirchenmusik schwerwiegende Veränderungen. Bereits 1551 wurde eine walisische Version der Episteln und Evangelien veröffentlicht, 1603 erschienen endlich sämtliche Psalmen in Walisisch, bald gefolgt von ersten Vertonungen: Ein Meilenstein war Edmwnd Prys' *Llyrs y Psalmu* von 1621 als das erste auf Walisisch gedruckte Buch mit Musik; ein Teil der von Prys übersetzten Psalmen wird heute noch in Wales gesungen. Das Hauptkapitel endet mit einer Unterfütterung der Quellen durch weiteres Material – darunter Ausgabenlisten der Kathedrale von St. Davids sowie die Unterlagen zur Hauskapelle von Chirk Castle direkt an der Grenze zu Shropshire.

Eindeutig ist Sally Harpers Buch ein „labour of love“, das Ergebnis langer und intensiver Hingabe an die Materie. Vor allem gelingt ihr der angestrebte zwingende Beweis, dass trotz aller Lücken genügend Material erhalten ist, um eine Musikgeschichte Wales' im Mittelalter zu schreiben. Der Reichtum des von ihr

Zusammengetragenen macht es mehr als wünschenswert, dass aus dieser Forschung mehr hervorgehen möge. Für nicht Walisisch Sprechende sind die Ausführungen zum „cerdd dant“ naturgemäß etwas schwer zu lesen, doch steht außer Frage, dass wir es hier mit einer außerordentlich wichtigen, die musikalische Landschaft Europas bereichernden Publikation zu tun haben.

(August 2007)

Jürgen Schaarwächter

KARSTEN LÜDTKE: *Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikationen in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Kassel: Gustav Bosse Verlag 2006. 476 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Mit dem erklärten und geradlinig angesteuerten Ziel, für vokale wie instrumentale Kompositionen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachzuweisen, dass diese Musik vielfach mit einer freien, dem (gegebenenfalls textgenierten) „Affekt“ angemessenen Handhabung des Tempos im Vortrag rechnet, versammelt der Autor eine Fülle von Material – aufschlussreich weit über die im Buch verfolgte Fragestellung hinaus. Dabei werden einerseits Vorworte zu Musikdrucken, zum anderen Tempoindikationen im Notentext ausgewertet.

So faszinierend es ist zu beobachten, wie im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend Momente dessen, was zuvor primär Bestandteil der Ausführung und nicht der schriftlich fixierten Komposition war, in die musikalische Notation eindringen, so ernüchternd ist die Suche nach Zeugnissen des Schrifttums, die über diese Vorgänge Rechenschaft ablegen. Als Textgattung, innerhalb derer überhaupt solche Fragen zur Behandlung gelangen, stehen fast ausschließlich Vorworte zu Musikdrucken zur Verfügung. Der komplexe Akt des Umsetzens eines Notentextes in erklingende Musik, dessen Vielschichtigkeit wir im Begriff „Interpretation“ bündeln (und mit ihm der „Akteur“), tritt eigentlich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts als Gegenstand auch selbstständigen Musikschrifttums prominent in Erscheinung: mit einiger Verspätung freilich, wie die Kölner Dissertation lehrt. Was den Interpreten „ins Rampenlicht“ befördert, steht im Kontext der folgenreichen Entwicklungen um 1600: etwa

der neuen Ausrichtung auf ein szenisches Bühnengeschehen mit hervortretenden singenden Protagonisten in der Gattung Oper und einer emanzipierten Instrumentalmusik, die ebenso ihre Helden der Darstellungskünste, die Virtuosen, feiert.

Vom Gewährwerden der Fragen, die sich auf jene Dimension des nicht unmittelbar aus dem Notentext Ersichtlichen und doch für die Ausführung Relevanten richten, zeugen im 17. Jahrhundert jedoch vorwiegend Angaben, die auf Besetzung, Anordnung der Musiker im Raum etc. Bezug nehmen: also auf Maßnahmen und Entscheidungen, die zu treffen sind, bevor der erste Ton erklingt. Gelegentlich – und dem Autor ist die Seltenheit Indiz dafür, dass etwa das hier anzutreffende Postulat einer angemessenen Freiheit in der Tempogestaltung normalerweise als Selbstverständlichkeit unkommentiert vorausgesetzt wurde – finden Bemerkungen zum Vortrag selbst in die Texte hinein, meist als präzisierende Zusätze zur Angabe des „stile“ oder „genere“, in welchem das jeweilige Werk aufzuführen sei.

Die komplexen Vorgänge des „Epochenumbruchs um 1600“ werden im einführenden Kapitel skizziert. Der Autor diagnostiziert einen „Bruch mit der generierenden Qualität des Kontrapunkts“ (und verkürzt die „Entstehung des Basso continuo“ zur „unmittelbaren Folge“ daraus) – dass sie „als Belastung bei der Ausdeutung des Textes empfunden“ wurde, hätte Monteverdi vermutlich ebenso zurückgewiesen wie das aus demselben Grund hinfällige „Beckmessertum“ Artusis. Gerade angesichts der Regelverstöße ist zu bedenken, ob sie dasjenige, wogegen verstoßen wird, ja was sie tatsächlich zu (text)gegebenem Anlass gelegentlich außer Kraft setzen können, nicht indirekt bestätigen und so auf eine im Hintergrund beständig wirksame starke Autorität verweisen. In diesem Sinn setzen wohl auch die Tempofreiheiten einen verbindlichen Schlag und geltende Proportionsverhältnisse voraus, die ergänzt und erweitert, ausdifferenziert und gelegentlich unterdrückt oder korrigiert werden können. Denn ein verlässliches Zeitmaß bleibt ‚die Seele der Musik‘, auch wenn eine Nutzung der Spielräume für flexible Bewegungsgestaltung ihrerseits den Vortrag ‚beseelt‘. Wird dies als ausbalanciertes Wechselverhältnis begriffen, erscheint der Schluss, dass ständig nahezu

überall mit Tempoveränderungen gerechnet werden muss (S. 364), recht gewagt.

Der Hauptteil gliedert nach Gattung und Ort der kommentierten und übersetzten Texte: Vorworte zu Tastenmusik-Sammlungen und Madrigalbüchern sowie Zusätze im Notentext bei begleitetem Sologesang, mehrstimmiger Vokalmusik und instrumentaler Ensemblesmusik.

Die Lehrtradition der Tastenmusiker ging immer schon eigene Wege und bleibt stärker an ihrem Ausgangspunkt: die Ausführung, das Schöpferische im Spielvorgang, gekoppelt – nicht zuletzt, da ein wesentlicher Teil ihrer Musik gar keine andere Existenzform als die der unmittelbaren Ausführung kennt und als Improvisation kein Eigenleben als in Schrift gegossenes (und daraus wieder in klanglichen Verlauf zu überführendes) Stück führt. Was jedoch der Schrift unterworfen wird, soll mitunter den Gestus des „Fantasierens“ offenbar auch für weitere Aufführungen bewahren. Aus dieser Konstellation mag das Bedürfnis erwachsen, Dinge, die im Notentext (noch) nicht greifbar sind, verbalisierend, mit Worten, einzufangen: sei es in einem eigenen Text oder als Zusatz im Notentext selbst, beides also in direktem Zusammenhang mit der jeweils zugehörigen Musik. Allgemeingültige Aussagen zu machen steht nicht oder nur ausnahmsweise im Horizont dieser Texte.

Nur ein geringer Anteil der Madrigalbuch-Vorworte enthält Hinweise zur Tempogestaltung. Wenn sie Erwähnung findet, dann stets in Blick auf flexible Handhabung: Dass „in keiner der untersuchten Quellen Belege dafür gefunden werden, daß die Komponisten für ihre Madrigale ein streng im Gleichmaß durchgehendes Tempo wünschten“, darf wohl eher darauf zurückgeführt werden, dass dies der stillschweigend zu erwartende Normalfall ist. Bei der am freien Redevortrag orientierten Monodie, untersucht an „lettere amorse“ und „lamenti“, aber auch an Passagen im stile rappresentativo / recitativo innerhalb mehrstimmiger Madrigale, überrascht intendierte „natürliche“, sprachgeleitete Freiheit in der Tempobehandlung nicht. Den Koordinationsproblemen, die bei vermehrter Stimmenzahl auftreten, wird auf verschiedene Weise begegnet: So kann der Basso-continuo-Part mit warnenden „solo“-Hinweisen versehen oder gar zur „partitura“ werden und zumindest die jeweils führende

Stimme bei konzertierenden Sätzen mitverzeichnen. Dies führt nebenbei zu der interessanten Frage, in welchem Zusammenhang das Verhalten des Basses (bewegt / Haltetöne) zur Tempogestaltung steht: Der Autor schließt nicht einmal dort, wo Bassmodelle auf Tanz verweisen, (moderate) Verlangsamung und Beschleunigung des Schlages aus und stößt sogar in strophischen Vertonungen auf Tempomodifikationen. Gelegentlich können Tempoangaben nur im Basso-continuo-Stimmbuch vermerkt sein (Valentini 1621). Andere Quellen wiederum (Natalie 1662) notieren die Tempoanweisungen im Tenor, selbst wenn sich aus dem musikalischen Zusammenhang eindeutig erschließt, dass andere Stimmen mit dem neuen Tempo vorangehen. Tempohinweise an Stellen des Taktwechsels dienen häufig dazu, Abweichungen von gängigen – oder möglicherweise nicht mehr geläufigen – Proportionsverhältnissen zu markieren.

Im Bereich instrumentaler Ensemblesmusik scheint sich auf kleingliedrig-motivischer Ebene hinsichtlich der Tempogestaltung dem dynamischen Echoeffekt Vergleichbares zu ereignen, wenn Wendungen ihrer ursprünglichen Bewegungsenergie beraubt verlangsamt nachhallen, gleichsam als Zeitlupenecho.

Keine Erwähnung findet mit der Battaglia jene Gattung, der man möglicherweise eine Schlüsselstellung im vokal-instrumentalen Wechselwirkungsfeld einräumen muss. Sie schlägt als Instrumentalmusik „in genere rappresentativo“ die Brücke zur organisierten Bewegung von inszeniertem Kampf, Bühnenhandlung, Schauspiel und Tanz und darf in puncto Instrumentenbehandlung in einiger Hinsicht als besonders innovativ gelten. Tempowechsel gehören dort zum Programm.

Wenn nicht alle Fragen verfolgt, geschweige denn beantwortet werden können, weist dies nur umso eindringlicher darauf hin, dass hier ein wichtiges Desiderat der Forschung in Angriff genommen wurde, und tut den Verdiensten der ambitionierten Arbeit keinen Abbruch: Man profitiert in hohem Maße von der Lektüre, auch wenn man sich die Sicht des Autors nicht in jedem Punkt zueigen machen möchte.

(Juli 2007)

Ann-Katrin Zimmermann

DAGMAR GLÜXAM: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing: Schneider 2006. 831 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 32.)

Die vorliegende Studie scheint nahtlos an Herberts Seiferts grundlegende Untersuchung zur Wiener Hofoper im 17. Jahrhundert anzuschließen (*Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985). Das tut sie einerseits, geht aber andererseits über diese hinaus, indem sie einen speziellen Bereich und einen vermeintlich recht kurzen Zeitraum behandelt: die Regierungszeiten der Kaiser Joseph I. und Karl VI. Wie umfangreich das zu sichtende Material und dessen Erhellung aus dieser vermeintlich kurzen Zeitspanne dennoch waren, mag man an dem opulenten Band von über 800 Seiten ablesen.

Primär geht es der Autorin darum, „die zeittypische Diskrepanz zwischen dem lückenhaften Notenbild und der beabsichtigten Ausführung“ (S. 1) zu ergründen. Hierzu zieht sie nicht nur die erhaltenen Partituren und Stimmen der am Wiener Hof aufgeführten Opern heran, sondern sie versucht auch, Erhellendes aus den zeitgenössischen Unterrichts- und Lehrwerken zu gewinnen.

Aber die wichtigsten Quellen bleiben ihr doch die Partituren und das Stimmenmaterial – falls vorhanden. Hierbei untersucht sie eingehend die Partituren, deren Anordnungen und die daraus resultierende Sicht für das Ensemblespiel. Ferner betrachtet sie die unterschiedlich eingesetzten Instrumentalensembles in stets neuen Aufgaben wie Eröffnungen oder Ritorellen sowie die Begleitfunktionen in den verschiedenen Satzformen. In diesem Zusammenhang sind die Betrachtungen über die häufiger zu verzeichnenden Unisono-Techniken, aber auch die „Bassetto“-Technik und die Begleitung als „Suonano il basso“ von Interesse. Auch die Begleitung von Melodien lohnt eine gesonderte Betrachtung, da sie ja begleitend im Sinne von harmoniestützend, mit Motivübernahme, aber auch teilweise im Unisono erfolgen kann, um nur einige Möglichkeiten aufzuzeigen.

Auch wenn das *Recitativo accompagnato* nicht häufig verwendet wurde (S. 129), so erforderte es doch eine besondere Flexibilität des Instrumentalensembles. Diese wird in dem Typus mit lang ausgehaltenen Streicher-Akkor-

den wohl weniger gefordert als im zweiten, bei dem das Begleitensemble virtuose, affektgeladene Einwürfe zu spielen hat. Die Autorin belegt die Ausführungen mit zahlreichen Beispielen sowie mit Hinweisen aus dem (fast) zeitgenössischen Theorie-Schrifttum (z. B. Heinrich Christoph Kochs *Musiklexikon* von 1802).

Im dritten Kapitel geht es um den Bestand, die Besetzungen und die Instrumentation, wichtige Fragenkomplexe, in denen die Besetzungsangaben in den Partituren vom Tutti bis zu den einzelnen Sonderforderungen betrachtet werden. Des Weiteren wird die Besetzung des Continuo eingehend dargestellt. Auch wird der Frage nachgegangen, ob die Oboen per se mit den Violinen mitgehen oder nur an den geforderten Stellen spielen, eine Frage, die jeden interessiert, der die Praxis barocker Aufführungen kennt.

Wichtig sind gleichfalls die Betrachtungen über den Einsatz des „Basso“ (Violone, Kontrabass), sei es in der Basso-continuo-Gruppe, bei der Begleitung von Arien oder im Orchester-Tutti. Natürlich wird die Frage behandelt, welches Instrument sich hinter der Bezeichnung verbirgt und welche unterschiedlichen Größen desselben (nach Quantz) der jeweilige Einsatz erfordert.

Zur Basso-Frage gehört auch die Betrachtung des Violoncello-Einsatzes, des Instruments, das erst seit kurzer Zeit verwendet wurde (S. 374). In der Wiener Hofoper scheint es einerseits fester Bestand der Continuo-Gruppe gewesen, aber auch als Instrument mit Solo-Aufgaben gefordert zu sein.

Das umfangreichste Kapitel der Untersuchung widmet sich den eingesetzten Instrumenten. Diese reichen von den gängigen Orchesterinstrumenten über Sonderbesetzungen wie Viola d'amore, Baryton, Chalumeau bis zum Cornetto, der Mandoline und dem Salterio (Hackbrett), um nur einige wenige zu nennen.

Im Anhang führt die Autorin ein umfangreiches Verzeichnis der untersuchten musikdramatischen Werke auf, das von einer Auswahl an Opern eingeleitet wird, die bis 1705 am Kaiserhof aufgeführt wurden. Das Verzeichnis der Werke von 1705 bis 1740 nennt den Autor, wenn bekannt auch den Librettisten, die Signatur der Partitur, auch die vorhandenen Stimmen, die Bezeichnung der Komposition z. B. als

„Trattenimento musicale“, „Poemetto drammatico“, „Scherzo musicale“, „Componimento per Musica“, um nur einige wenige zu nennen, ferner den Anlass zur Komposition und Aufführung wie Geburtstag des Kaisers, Namensstag der Kaiserin usw.

In diesem über hundert Seiten umfassenden Verzeichnis bereitet die Autorin die Wiener Hofoperngeschichte von ihrer aufführungspraktischen Seite übersichtlich aus, liefert wertvollste Hinweise auf die Besetzung und Aufführungsgeschichte.

Was die Arbeit bzw. die aufgeführten Besonderheiten sehr anschaulich macht, sind die über 130 Faksimiles von Partiturausschnitten der Originale, die in den Text eingearbeitet wurden. Anhand dieser Abbildungen werden Eigenarten z. B. der Instrumentennotation und Partituranordnung sowie Notierungskonventionen schnell einsichtig.

Der zunächst wegen seiner Kürze verwundernde Zeitraum von 35 Jahren, den sich die Autorin als Untersuchungsbegrenzung setzte, erweist sich im Nachhinein als besonders klug gewählt, zeigt doch der immense Reichtum der Arbeit, dass ein Mehr an Untersuchungs-Jahren kaum zu bewältigen gewesen wäre. Das erhaltene Material ist nicht nur zahlreich, sondern auch so aussagekräftig, dass es einen solchen Platz fordert.

Das große Verdienst der Arbeit besteht unter anderem darin, dass die Autorin nicht nur bei dem faktischen Befund stehen geblieben ist, sondern stets hinterfragt und relativiert. So gibt sie sich z. B. nicht mit den Besetzungszahlen, wie man sie in vielen Veröffentlichungen zum Thema finden kann (etwa Spitzer und Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, S. 224), zufrieden, sondern untersucht die unterschiedlichen Situationen vom Tutti bis zur Arienbegleitung, um auch eine eventuelle Reduzierung zu diskutieren.

Summa: Frau Glüxam hat eine Arbeit vorgelegt, die beispielhaft ein umfangreiches Material eines überschaubar kurzen Zeitraums des Wiener Kaiserhofes darstellt, diskutiert und relativiert. Herausgekommen ist eine hervorragende Arbeit, die nicht nur das Wissen um die Wiener Hofoper vermehrt, sondern gleichfalls einen wichtigen Beitrag zur Formierung und Praxis des frühen Orchesters liefert.

(August 2007)

Dieter Gutknecht

CHRISTOPH HENZEL: *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun. Beeskow: ortus musikverlag 2006. Band I: XXIX, 925 S., Nbsp.; Band II: Register. 352 S., Abb., Nbsp.*

Mit seinem Graun-Werkverzeichnis schließt Christoph Henzel eine empfindliche Lücke. Ist das Schaffen der Brüder Graun in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung in den letzten Jahren auch mehr in das Blickfeld der Wissenschaft und der Musikpraxis gerückt, so fehlte bislang doch ein zuverlässiger Überblick über deren Schaffen, und man musste sich mit Teilwerkverzeichnissen begnügen, so etwa zu den Triosonaten mit der Arbeit von Matthias Wendt (1983), zur geistlichen Vokalmusik mit derjenigen von John W. Grubbs (1984). Gemeinsam hat Henzels Werkverzeichnis mit den vorgenannten die Betrachtung der Werke beider Brüder in einem Verzeichnis; zu viele Werke mit Zuschreibung nur an „Graun“ machen dies unausweichlich.

Schon der gewaltige Umfang des Verzeichnisses zeigt, mit welcher Masse an Material Henzel zu kämpfen hatte; dabei kann sein Werkverzeichnis trotz des beachtlichen Umfangs als durchaus erfreulich knapp und dadurch übersichtlich gelten. Die einzeiligen Musik-Incipits der Sätze (ohne Rezitative) reichen zur Identifizierung der Sätze völlig aus, die (vielen, vielen) Quellen sind knapp, aber mit allen wichtigen Informationen (und mit einem hohen Maß an Detailkenntnis) beschrieben.

Maßgeblich für Henzels Gliederungsansatz war der Wunsch, die Quellenlage zunächst weitgehend interpretationsfrei darzulegen. Dies hat eine zweifache Unterteilung des Werkverzeichnisses zur Folge: Gegliedert wird zum einen wie üblich nach Gattungen (römische Ziffern von I–XX), zum anderen nach Zuschreibung (Großbuchstaben). Bei den Zuschreibungen unterscheidet Henzel zwischen Werken mit der Zuschreibung an Johann Gottlieb Graun (A), an Carl Heinrich Graun (B), an „Graun“ ohne gesicherte Zuschreibung an einen der beiden (C) und schließlich Werken zweifelhafter Echtheit (D). Fehlzuschreibungen werden in einem Anhang geboten. Doch nicht genug damit: Die Gruppen A–C sind jeweils noch einmal unterteilt in Gruppen

ohne (nur Großbuchstabe) und mit dem „Vorbehalt nicht hinlänglich beglaubigter Überlieferung“ (Großbuchstabe gefolgt von einem „v“). Es ergeben sich somit die Gruppen A, Av, B, Bv, C, Cv und D (+ Anhang Fehlzuschreibungen). In jeder dieser Gruppen sind alle 20 Gattungsgruppen vertreten, natürlich längst nicht alle auch mit einem Werk. Die Zählung der Werke geht dabei fortlaufend durch alle Gruppen. So verteilen sich etwa die mit III:1 bis III:87 nummerierten weltlichen Kantaten auf alle sieben Gruppen. Ausschlaggebend für die Eingruppierung war für Henzel dabei allein die Quellenlage, nicht die – biographisch oder wie auch immer begründete – Wahrscheinlichkeit.

Während die Ausgliederung der nur „Graun“ zugeschriebenen Werke jedenfalls ihre Berechtigung hat (auch wenn man sich Verweise innerhalb der Gruppen A und B auf mit hoher Sicherheit einem der beiden Brüder zuzuweisende Werke der Gruppe C wünschen könnte), so macht die Ausgliederung der Gruppen Av, Bv und Cv die Arbeit mit dem Verzeichnis unnötig schwer. Natürlich ist es löblich, bei jedem Werk zu sagen, wie sicher die Zuschreibung eigentlich ist, doch dies sollte auch möglich sein, ohne diese Werke in eigene Werkgruppen auszugliedern (etwa durch eine entsprechende Markierung innerhalb einer fortlaufenden Reihe).

Aufgefangen werden kann diese Zergliederung freilich durch gute Register. Und die vorhandenen Register sind vorbildlich, vor allem das tonartlich geordnete thematische Register der Instrumentalwerke (in Anlehnung an das Register des BWV). Auch nach Textincipits, geordnet nach Sprachen (leider wiederum ohne Rezitative, auch dann, wenn eine Komposition mit einem Rezitativ beginnt!), nach Quellenbesitzern und sogar Handschriften-Signaturen kann man mit den vorhandenen Registern sehr gut suchen – nicht aber unverständlicherweise nach Titel! Nun wird man den *Tod Jesu* auch ohne Kenntnis des Textanfangs finden; der Komponist ist eindeutig bekannt, die Gruppe der Passionen nicht groß. Sucht man aber nach dem häufig in Erwähnungen einzig genannten Titel einer italienischen Kantate, bleibt einem nur das Durchblättern der Gruppe III in allen sieben Kategorien und dem Anhang.

Von großem Wert im zweiten Band sind die mehr als 200 Seiten mit Schriftproben wichti-

ger Schreiber, darunter sowohl namentlich bekannte als auch anonyme Kopisten. Schön wäre es, wenn bei den identifizierten Schreibern jeweils gesagt würde, woher die Identifizierung kommt. Nur selten ist dies mit im Namenregister beigefügten Literaturhinweisen geschehen. Die Zuweisungen müssen denn auch mit einer gewissen Vorsicht betrachtet werden; die Gottfried August Homilius zugewiesene Schrift etwa (Abb. 32) zeigt die Hand eines (wenn nicht sogar zweier) anonymen Kopisten, dessen/deren Handschrift nur an Homilius erinnert (Homilius schreibt deutlich anders), und die Gleichsetzung des Hauptschreibers der Sammlung Klein mit der Hand Christian Benjamin Kleins (Abb. 36) ist zwar wahrscheinlich, aber keinesfalls gesichert; Weiteres wäre also zu hinterfragen.

In der praktischen Arbeit ist das Verzeichnis trotz der aufgezeigten Mängel ein großer Zugewinn. So konnte schon jetzt ein drängendes Problem der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Forschung beim Durchblättern des Verzeichnisses quasi nebenbei gelöst werden: Die Kantate *Der Himmel allenthalben* (Helm 820), deren stilistischer Befund so gar nicht zu Bach passen will, deren einzige Quelle aber wenig Anhaltspunkte für die Verwendung fremden Materials bietet, entpuppte sich nun als Bearbeitung der Trauerkantate Carl Heinrich Grauns für Friedrich Wilhelm I. GraunWV B:VIII:1, womit die Tauglichkeit des GraunWV als Forschungsinstrument bereits auf das Beste bewiesen wäre.

Angesichts des insgesamt etwas gemischten Gesamteindrucks des GraunWV wird der Verfasser dieser Rezension unweigerlich an jenen viel zitierten Satz Otto Erich Deutschs erinnert, wonach Werkverzeichnisse ohnehin erst in der zweiten Auflage erscheinen sollten. Doch wir sollten dankbar sein, dass dem nicht so ist, sondern Autoren den Mut haben, solch gewaltige und ungeheuer fehleranfällige Bücher zum Druck zu befördern.

(Juli 2007)

Uwe Wolf

TOBIAS SCHWINGER: *Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Katalog und Textteil.* Beeskow: ortus musikverlag 2006. 728 S., Abb., Nbsp. (Ortus-Studien 3.)

Schon der vorgelegte, vorzüglich recherchierte Katalog mit seinen nahezu 300 Einträgen kann für sich allein als exzellente wissenschaftliche Leistung gelten. Hinzu kommen als weiterer umfangreicher Textteil „Studien zu Entstehung und Überlieferung der Sammlung Thulemeier“. Vier Exkurse, weitere Quellenübersichten sowie ein Thematischer Katalog bringen einen erheblichen Zugewinn an quellenkritischen und überlieferungsgeschichtlichen Daten. Der Fokus des Verfassers richtet sich auf die Sammlung Thulemeier, angelegt seit 1755 von dem späteren preußischen Staatsminister Freiherr Friedrich Wilhelm von Thulemeier (1735–1811), erweitert durch Nachlässe und Ankäufe, auf „verschlungenen“ Wegen auf uns gekommen und heute in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt. Obwohl von der Forschung seit Langem genutzt, fehlte es bisher an einer systematischen Untersuchung der Sammlung. Dieses Defizit wettzumachen bemühte sich der Verfasser in seiner nunmehr gedruckt vorliegenden Rostocker Dissertation.

Wie sehr die Arbeit von den Erkenntnissen und Aussagen der eher punktuell ausgerichteten Berliner Musikhistoriographie, vor allem aber von den verfeinerten philologischen Methoden und Techniken (Allihn, Grimm, Henzel, Rummenholler, Schulze, Wagner, Wollny u. a.) profitiert hat, zeigt sich letztlich im Ergebnis selbst: Der Katalog erfasst alle Quellen nach einem vorgegebenen „Raster“, liefert Angaben zu Titel, Quellenbeschreibung, Incipit, Provenienz, Konkordanzen, Editionen, Bibliographie und Anmerkungen. Es ist unmöglich, auch nur einen Bruchteil der gewonnenen Erkenntnisse vorzustellen. Im praktischen Gebrauch wird sich der enorme Informationsgehalt des Katalogs bewähren. Dass er mit Gewinn für geplante Konzertaufführungen und Editionsprojekte eines einstmaligen attraktiven Repertoires herangezogen werden kann, liegt ebenso auf der Hand wie seine Nutzung für gezielte biographische und stilkritische Forschungen.

Eine grundsätzliche Anregung sei gegeben: Der vorgelegte Katalog stellt unzählige Fakten und Daten bereit, viele davon bedürfen noch der näheren Verifizierung und insbesondere der zeitlichen Einordnung. Wäre es nicht sinnvoll – ähnlich wie im Falle von RISM –, eine Daten-

bank sämtlicher im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus verwendeter Papiersorten zu erstellen? Über einen entsprechenden Grundstock verfügt bekanntlich das Papierhistorische Museum Leipzig. Und, weiter gefragt, ließe sich nicht eine umfassende Datei der im 18. Jahrhundert nachweisbaren Schreiber und Notisten aufbauen und deren Schreibgepflogenheiten und Schriftstadien nach den unterschiedlichsten Kriterien ordnen? Allein für die Sammlung Thulemeier wurden nahezu hundert Schreiber durch prägnante Schriftproben ausgewiesen und klassifiziert. Nur ein kleiner Teil von ihnen ist namentlich bekannt. Bedenkt man die oftmals komplizierten Entstehungskontexte der Quellen, dann ließe sich – bei Vorhandensein einer solchen Datei – mit Sicherheit der eine oder andere Schreiber, die eine oder andere Papiermühle identifizieren. Ein Problem der Speicherkapazität dürfte sich angesichts von Hochleistungscomputern kaum ergeben, wohl aber eines der Finanzierung solcher Forschungsvorhaben.

Der zweite große Teil der Arbeit beinhaltet biographische, musikhistorische, quellenkritische, rezeptionsgeschichtliche Studien des Verfassers. Angefangen bei der Biographie des Sammlers Thulemeier, über die Entstehung und Überlieferungswege der Sammlung, innerhalb derer neben anderen Vorbesitzern Nichelmann und Janitsch die „Bezugsquellen größerer Gruppen von Musikhandschriften“ (S. 386) darstellen, bis hin zu einem weiteren Teilverzeichnis, das die Kammermusikwerke von J. G. Janitsch beinhaltet, spannt sich der Bogen gründlicher philologischer Arbeit.

Weil der Verfasser um die zahlreichen „weißen Flecken“ des Berliner Musiklebens um 1740/50 weiß, wählt er die Präsentationsform „Exkurs“. Vier solcher Exkurse, respektive Fallstudien sind in die Arbeit aufgenommen, wobei der zentralen Frage nachgegangen wird, „ob Teile der Sammlung womöglich auf die Musikalien der Hofkapelle Friedrichs II. oder auf die Musikausübung in deren bürgerlich-artistokratischem Umfeld zurückgingen“ (S. 5 f.). Nicht minder wichtig ist dem Verfasser der Nachweis von „Verbindungen zwischen den überlieferten musikalischen Quellen und den Institutionen, die die Werke ursprünglich hervorbrachten“ (S. 11). Alle diese Fragen wurden bislang für Berlin wenig erhellt, sieht man von den einschlägigen

Studien der eingangs genannten Musikologen einmal ab. Um so mehr wiegt das substanziell Neue in den besagten vier Exkursen. Ein erster „Zur Stellung Christian Nichelmanns in der Berliner Hofkapelle“ (S. 411 ff.) bringt neben zahlreichen biographischen und quellenkritischen Hinweisen neue Einsichten in die Besoldungspolitik Friedrichs II. Exkurs II widmet sich der Überlieferung und Rezeption der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Berlin. Hier gewinnen wir Aussagen zur Struktur des Berliner Konzertlebens. Mit bis zu 50 nachweisbaren jährlichen Hofkonzerten, aber auch zahlreichen Konzerten durch die Berliner Nebenhofhaltungen sowie vielfältigen außerhökischen Musikaktivitäten bot Berlin in den Dezennien nach 1740 eine reich entfaltete Musikszene. Mit der Frühgeschichte des Cembalokonzertes in Berlin beschäftigt sich Exkurs III. Dabei benennt der Verfasser neben der hinlänglich untersuchten Pionierrolle des zweiten Bachsohnes und ausgehend von einer breiten dokumentarisch-empirischen Basis mit Werken von Carl Heinrich Graun, Schaffrath und Schale einen weiteren zentralen Entwicklungsimpuls für die Gattung des Cembalokonzertes: Anhand stilkritischer Untersuchungen zur Form der Eröffnungssätze der Konzerte von C. H. Graun weist er nach, dass sich dieses Modell von den Violinkonzerten des Bruders Johann Gottlieb herleitet, der wiederum durch Tartini beeinflusst wurde. Schließlich rückt in einem letzten Exkurs der „Quellenbestand Bruckstein“ ins Zentrum, der sich aus mehreren zeitgenössischen Quellensammlungen zusammensetzt und eine Repertoireverschiebung in Berlin spätestens in den siebziger Jahren zu anderen europäischen Zentren auf dem Gebiet der Instrumentalmusik erkennen lässt.

Alles in allem haben wir es hier mit einer eindrucksvollen Leistung der modernen Berliner Musikhistoriographie zu tun sowie mit einem Plädoyer dafür, dass sich nur im Zusammenwirken von sozialgeschichtlichen, musikhistorischen, ästhetischen, philologischen und stilkritischen Verfahren die zahllosen musikkulturellen Desiderate in der Ära Friedrichs II. hinreichend klären lassen.

(November 2007) Hans-Günter Ottenberg

Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit Armin RAAB und Christine SIEGERT hrsg. von Ulrich KONRAD. Tutzing: Schneider 2007. 343 S., Abb., Nbsp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 27.)

Bis an die Grenze des 20. Jahrhunderts stellt die Bearbeitung von Opern eine selbstverständliche Praxis im Theaterbetrieb dar, auf die stets zwar summarisch hingewiesen wird und auf die sich nicht zuletzt das Verständnis der Oper als sogenannter ‚offener‘ Gattung gründet. Ihr nachgegangen ist man bislang aber allenfalls nur im Einzelfall oder aber mehr oder weniger notgedrungen, wenn also ein Editionsprojekt den Editor mit nachkomponierten Nummern, mit Einlagenummern anderer Komponisten oder anderen Abänderungen im Laufe der Vorbereitungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes konfrontierte. So ist es ein Verdienst von Ulrich Konrad und 13 Kollegen, dass sie sich ausgehend von dem inzwischen abgeschlossenen Forschungsprojekt „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ diesem im Umriss wohlbekanntem, im Detail aber nur vage erschlossenen Gebiet angenommen haben. Der Schwerpunkt liegt auf Haydn, seinen Bearbeitungen und Bearbeitungen seiner Werke durch andere Komponisten und namenlose Bearbeiter – eine sinnvolle Bündelung, die eine drohende Ausuferung des Materials abwehrte und zur Schärfung der Einzelanalysen führte.

Der Band ist wohlgedacht und geht aus vom Zusammenhang von Autorwillen und Produktionssystem in Frankreich einerseits, wo mit der Drucklegung der Werke ein festeres Werkverständnis einherging und folgerichtig die Idee des Copyrights entstand, und Italien andererseits, wo die handschriftliche Überlieferung der Werke deren Anpassung an neue Verhältnisse entgegenkam (Michele Calella). Von hier aus wird das Sujet enger eingekreist und dann an Fallbeispielen und am Repertoire einzelner Bühnen im Detail erörtert. Eine Sonderstellung nehmen Metastasios Libretti ein: Als Lesetexte bleiben sie unangetastet, als Operntexte hingegen werden die Arien im 18. Jahrhundert zahlenmäßig weniger, weil die Einzelarie an Umfang zunimmt, und die im Politi-

schen gegründete azione principale, auf die sich die Oper als moralisches Exemplum stützt, wird zugunsten der als ornamento episodico geltenden Liebeshandlung zurückgedrängt (Albert Gier).

Haydns Programmauswahl für Esterháza folgte erstaunlich modernen Trends, wie am Vergleich mit Turin deutlich wird (Margaret R. Butler); dabei lassen seine Bearbeitungen komplizierte Quellenfiliationen erkennen, die über notwendige Anpassungen aber vermutlich darum nicht hinausgehen, weil keine Aussicht auf eine weitere Verbreitung bestand (Christine Siegert). Anhand des italienischen Repertoires in Wien sind die Bearbeitungsarten aufgeschlüsselt, wobei insbesondere die Komposition von Einlagearien jungen Komponisten als Studienaufgabe diente (John Rice). Am Dresdener Hoftheater kam es zum Mozart-Pasticcio *Gli amanti folletti*, da man dort seine politisch aufrührerischen Werke aussparte, sie aber um ihrer Musik willen zu retten suchte (Panja Mücke). Die Bearbeitungen von zwei Opern Cimarosas am Teatro Valle in Rom als dem Umschlagplatz für neapolitanische Opern in den Norden stellen ein gattungsgeschichtliches Novum dar, indem sie den Erfolgsgang der einaktigen Farsa einleiten (Martina Grempler).

Höchst unterschiedlich fielen die Bearbeitungen von Cimarosas europaweit gespielter Farsa *L'impresario in angustie* aus: Der Bearbeiter Haydn löste ihre Struktur auf, während die um fünf Nummern aus Mozarts *Schauspieldirektor* erweiterte Fassung aus Weimar eine breite Rezeption erlebte (Klaus Pietschmann); relativ unspezifisch bleibt dagegen Haydns Umgang mit Guglielmis *La quakera spiritosa* (Robert von Zahn). Mozarts eigenartige Bearbeitung von Haydns *Armida*-Duett (Akt I) lässt sich kaum anders denn als Versuch erklären, sie Liebhabern zugänglich zu machen (Ulrich Konrad). Sehr überzeugend werden die Abweichungen zwischen den Libretti zu Anfossis *I viaggiatori felici* aus den Anpassungen an Rollenfach, Rollenprofil und schauspielerische Fähigkeiten individueller Darsteller abgeleitet (Daniel Brandenburg).

Zweimal rückt dann auch Paris ins Blickfeld: *La vera costanza* ist Haydns einzige Oper, die dort rezipiert wurde und als Opéra comique erhebliche Eingriffe in die Dramatis personae, Nummernfolge und Finali erforderte (Thomas

Betzwieser). Grétrys *Zémire et Azor* scheint dagegen die einzige Opéra comique, die aufgrund einer Reihe von Alleinstellungsmerkmalen mehrfach – darunter in Esterháza – in eine italienische Oper umgearbeitet, aber nur den spezifisch notwendigsten Veränderungen unterzogen wurde (Arnold Jacobshagen). Den Schluss bildet ein Fazit aus diesen Beiträgen und der neuen Quellenbewertung u. a. bei Bach, Mozart, Wagner für die Haydn-Gesamtausgabe. Sie enthält nicht allein Haydns Einlagearien, sondern wird auch seine Bearbeitungen von Nummern anderer Komponisten einschließen (Armin Raab).

Philologische Akribie und dazu der Wille, weit entfernten Quellen vergleichend nachzugehen, zeichnen alle Beiträge aus. Da mangels Quellen vieles (noch) Vermutung oder gar Spekulation bleiben muss, stößt man selten so oft wie hier auf konjunktivische Formulierungen: Was beides nur zu deutlich erklärt, weshalb man das Gebiet als Analysegegenstand bislang lieber ausgeklammert hat. Nun sind Bearbeitung und Bearbeitungspraxis zwei Begriffe, die das Phänomen aus der Sicht des ändernden Dichters und Komponisten (und der heutigen Editoren) benennen und zugleich den philologischen Aspekt des Eingriffs betonen. Was sich philologisch als Bearbeitung darstellt, verdankt sich allerdings so gut wie ausschließlich persönlichen Wünschen und gattungsgeschichtlich oder institutionell bedingten Notwendigkeiten, wobei das Theater, die Bühne, die Akteure oder die anderweitige Verbreitung im Vordergrund standen. Dafür gälte es noch einen prägnanten Begriff zu finden.

(August 2007) Manuela Jahrmärker

HEINRICH CHRISTOPH KOCH: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. (Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793). Studienausgabe. Hrsg. von Jo Wilhelm SIEBERT. Hannover: Siebert Verlag 2007. 584 S., Nbsp.

Es ist das Verdienst dieser Ausgabe, den für die Kenntnis der Musiktheorie und Kompositionsgeschichte des 18. Jahrhunderts wichtigen Kompositionstraktat von Heinrich Christoph Koch nun wieder nicht nur überhaupt außerhalb von Bibliotheken, sondern noch dazu in einem sorgfältig hergestellten Neusatz des vollständigen Textes und zu einem auch für Stu-

dierende erschwinglichen Preis (24,90 Euro) zugänglich zu machen. Typographische Besonderheiten des Originals wurden nach Möglichkeit im Satz verdeutlicht; die Seitenkonkordanz erlaubt ein Zitieren nach dieser Ausgabe, zumal Stichproben auf hohe Sorgfalt bei der Erfassung des Textes schließen lassen. Auch die Notenbeispiele sind, soweit sich das auf einen ersten, vergleichenden Blick sagen lässt, mit großer Akkuratess ausgeführt; der Herausgeber folgt hierbei – wo erforderlich – modernen Editionsprinzipien. Die Originalschlüssel und heute unübliche Taktangaben wurden beibehalten. Angesichts des didaktischen Anliegens Kochs ist es sicherlich auch unproblematisch, dass zweifelhafte Bogensetzungen „möglichst musikalisch sinnvoll“ (S. 15) realisiert wurden. Damit ist die Benutzerfreundlichkeit des Neusatzes auch kaum ein Nachteil für an der Semiotik der Textgestalt interessierte Forscher und Forscherinnen, zumal die ältere Reprint-Version ja weiter zugänglich ist.

Nun besteht über die historische Bedeutung der im Original dreibändigen Schrift kein Zweifel; eine wissenschaftliche Aufarbeitung hat hier aus verschiedenen Perspektiven in aller Breite bereits stattgefunden. Trotzdem fällt das Vorwort, das – wohl vor allem für mit dem musiktheoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht eng vertraute Leserinnen und Leser – eine erste Orientierung und Einschätzung bieten soll, doch arg kurz aus. Natürlich kann und soll eine derartige Einleitung keine umfassende monographische Erörterung des Werks leisten – angesichts der höchst unterschiedlichen wissenschaftlichen Interessenlagen im Umgang mit Kochs Traktat wäre dies ohnehin ausgeschlossen. Bis zu einem bestimmten Grad wirkt die Bibliographie ausgewählter Forschungsliteratur als Kompensation; sie hätte allerdings ebenfalls ausführlicher gestaltet werden können.

Wichtig sind natürlich die Hinweise auf Quellen und Vorbilder Kochs; hier hätte man sich teils umfangreichere Erläuterung gewünscht. Wenn die Rede von Charles Batteux ist, aus dessen Schriften Koch in seinen Versuch „Entscheidendes“ habe „einfließen“ lassen (S. 9), droht der Hinweis angesichts der kritischen Auseinandersetzung mit Batteux' Nachahmungspostulat im deutschsprachigen musikalischen Schrifttum schon seit den

1750er-Jahren aus dem Allgemeinen ins Irreführende umzuschlagen. Insgesamt bleibt es sehr stark dem Leser selbst überlassen, den Stellenwert der verschiedenen Quellen einzuschätzen.

Zentraler dagegen und von Siebert dementsprechend ausführlicher dargestellt ist die Frage nach der Stellung des Textes in Beziehung zur kompositorischen Klassik. Was die Eignung des Traktats als analytisches Rüstzeug für Werke Haydns oder Mozarts betrifft, mahnt der Herausgeber Zurückhaltung an. Dagegen betont er zu Recht seine Einbindung in übergreifende geistesgeschichtliche Zusammenhänge – diese können und sollten durchaus weiter gefasst werden als der von Siebert angeführte Kontext musikalischer Rhetorik. Gleichwohl: Wenn also ein besonderes Erkenntnisinteresse im Bereich musikalischer Terminologie, aber auch sehr viel umfassenderer Begriffsgeschichte besteht, dann liegt ein wesentlicher Aspekt der zukünftigen Nutzung der hier vorgelegten Edition voraussichtlich in einer punktuell nachschlagenden, einer fragmentierten Leseweise, die gezielt nach Stellen sucht. Unterstützt wird das durch ein ausführliches Register, das über Termini hinaus, wie sie Koch verwendet, wichtige musiktheoretische Begriffe in moderner Terminologie ergänzt und Querverweise auf verwandte Wörter oder Synonyme liefert. Als Desiderat erscheint hier nur noch die Möglichkeit, den Text selbst im elektronischen Volltext zu durchkämmen – zukünftige ähnliche Ausgaben könnten diesem Bedürfnis durch eine beigegebene CD-ROM leicht Genüge tun.

(August 2007)

Karsten Mackensen

PETER SÜHRING: Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 395 S., Nbsp.

Die Dissertation Peter Sührings widmet sich dem frühen musikdramatischen Schaffen Wolfgang Amadé Mozarts, jenen Kompositionen, die während der großen Westeuropa-Reise und vor der Scrittura für *Mitridate* 1770 entstanden. In ausführlichen und detaillierten Analysen behandelt der Autor somit bislang eher weniger erforschte Werke – das geistliche Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35

(1767), das lateinische Intermedium *Apollo et Hyacinthus* KV 38 (1767), das Singspiel *Bastien und Bastienne* KV 50 (1768) und die Opera buffa *La finta semplice* (1768).

Peter Sühning orientiert sich in seiner Studie stark an den in Vorlesungsskizzen überlieferten Untersuchungen des an der Universität Straßburg lehrenden Musikwissenschaftlers Gustav Jacobsthal aus dem Sommer 1888. Neben der eigenen analytischen Annäherung an Mozarts Frühwerk möchte Sühning auch den Nachlass Jacobsthals auszugsweise zugänglich machen, durch den er auf die bislang unzureichende Aufarbeitung des frühen Schaffens von Mozart aufmerksam wurde. Sühning arbeitet das Mozart-Bild Jacobsthals heraus und ordnet dessen Methodik in die Geschichte des Fachs Musikwissenschaft ein. Und hierin gründet – trotz der interessanten Ergebnisse im Detail – die methodische Problematik des Buches: Der Autor zieht sich zu häufig hinter die Ansichten von Jacobsthal zurück und verklammert seine eigenen Ausführungen zu eng damit; anstatt – wie für *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* überzeugend realisiert – seine neuen Forschungsergebnisse zu pointieren und Jacobsthal gleichsam als Inspirationsquelle zu benutzen, betrachtet Sühning Mozarts Frühwerke an verschiedenen Stellen „durch die Brille“ Jacobsthals. Die Vorlesungsskizzen Jacobsthals werden in Transkription immer wieder in Sührings Beschreibung der Kompositionen eingeflochten und – zum Teil sehr ausführlich – neuerer Sekundärliteratur zum Thema gegenübergestellt; hier hätten Straffungen die Lesbarkeit erhöht.

Peter Sühning stellt sich das Ziel – wie von Stefan Kunze bereits gefordert –, Mozarts Frühwerke ernst zu nehmen; dem steht entgegen, dass er sich mitunter doch einer rückwärtsgewandten Perspektive bedient und zum Beispiel die Finalstrukturen der Kindheitsoperen als Vorstufen zu den späteren Finali betrachtet, als ein Ausprobieren der kompositorischen Mittel des jungen Mozart, das eine Vorahnung für spätere Finali gibt, aber noch Schwächen besitze. Im Ergebnis vermag Sühning zu zeigen, dass Mozart bereits in seinen frühesten Kompositionen und inmitten des Erarbeitens der kompositorischen Standards bereits schöpferisch mit den etablierten kompositorischen Techniken umgeht. Mozart komponierte – so

Sührung – „schon als Kind weder für alle Gattungen gleichartig, noch hielt er sich strikt an deren jeweilige überlieferte Schemata“ (S. 19). Interessant wäre es gewesen, zur Ergänzung einige Seitenblicke auf die kompositorischen Techniken in der seit 1761 entstandenen Klaviermusik, den ersten Sinfonien (KV 16 und 19) und Violinsonaten (KV 10–15) und der *Missa c-Moll* (KV 139) zu werfen.

Wenig leserfreundlich ist die Unterteilung der Endnoten nach Kapiteln und die Verwendung von bibliographischen Kurzbelegen auch in den Endnoten, die das Auffinden einer zitierten Quelle erschweren; ferner erscheint die parallele Verwendung von Kurzbelegen (für mehrfach zitierte Literatur) und bibliographischen Angaben ohne Kurzbeleg im Literaturverzeichnis etwas unübersichtlich.

(September 2007)

Panja Mücke

BEATRIX BORCHARD: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien: Böhlau Verlag 2005. 670 S., Abb., CD-ROM (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Schwergewichtig ist das Buch von Beatrix Borchard, und dies im doppelten Wortsinn: Die 670 Seiten (ergänzt durch eine CD-ROM mit weiterem Material) zeugen einerseits von der langjährigen und ebenso akribischen wie ergiebigen Archivarbeit und bieten dabei eine Fülle von bislang unveröffentlichtem Quellenmaterial. Schwergewichtig ist das Buch andererseits aber vor allem durch seinen methodischen Ansatz – ein Buch, das sich als „Anstiftung zu einem methodologischen Streit“ (S. 589) versteht und dessen Grundfragen dabei lauten: Wie ist nach der Überwindung der Biographik-Kritik der vergangenen Jahrzehnte mit biographischem und historischem Material adäquat umzugehen? Welche historiographischen Wege können durch das Dickicht des Materials führen? Mit diesen beiden Themenkomplexen bietet das vorliegende Buch eine doppelte Perspektive: Erstmals liegt hier eine ausführliche biographische Würdigung des Musikerehepaares Amalie und Joseph Joachim vor; parallel dazu entwickelt die Autorin Antworten auf drängende Fragen der Biographik und der Musikgeschichtsschreibung allgemein.

Es ist bezeichnend, dass Borchard hier zwei

Personen in den Fokus nimmt, die nicht selbstverständlich im Kanon der Musikgeschichte aufgenommen waren, zwei Interpreten, die bislang vorwiegend als Trabanten der „eigentlichen“ Protagonisten der Musikgeschichte wahrgenommen wurden: Joseph Joachim als „Brahms-Freund“ und als Gründer der Berliner Hochschule für Musik (heute: UdK) und Amalie Joachim, heute allenfalls noch als dessen Ehefrau inklusive skandalträchtiger Scheidung bekannt, von der nichts in den Geschichtsbüchern geblieben ist als ein Brief Johannes Brahms', in dem er ihr seine Solidarität bekundet. Insofern stellt sich die Autorin mit ihrer Doppelbiographie auch wider das musikhistorische Vergessen, das aus dreierlei Gründen das Ehepaar Joachim erfasst hatte: politisch motiviert, da die Nationalsozialisten den Gründer der Hochschule für Musik (da jüdischstämmig) aus dem allgemeinen Gedächtnis zu tilgen suchten, musikhistorisch motiviert, da Interpreten im Kontext einer werkorientierten Musikgeschichtsschreibung als historiographisch irrelevant gelten, schließlich auch durch die Frage nach dem Geschlecht motiviert, so dass auch im Fall des Musikerehepaares deutliche Unterschiede im Bewahren (und Erinnern) bzw. Verlieren (und Vergessen) von Quellenmaterial auszumachen sind. Eine Doppelbiographie über den Geiger Joseph Joachim und seine Frau, die Sängerin Amalie Joachim, geb. Weiss, zu wagen, heißt demnach auch, sich mit grundsätzlichen Fragen des Erinnerns und Vergessens im historischen Kontext auseinanderzusetzen, sich wider eine Werkgeschichte zu positionieren, die die Interpreten genauso aus dem Blick verliert wie andere Fragen des musikkulturellen Handelns.

Dabei entwickelt Borchard eine „neue Form der Biographie“ (S. 22), in deren Zentrum neue Fragen an die Quellen und Überlieferungsarten stehen. In diesem Zusammenhang geht es der Autorin auch um die Integration der eigenen Person in den Prozess des Forschens und Schreibens sowie die Reflexion über Narration, über musikhistorische und (auto-)biographische Überformungen, über Mechanismen der Selbst- und Fremdszenierung. Die Methodik, die Borchard „musikologische Lebensforschung“ (S. 29) nennt, stützt sich auf drei Leitideen: „Lückenschreiben“, „Montage“ und „Gegenschreiben“.

Für weibliche Lebensläufe sind, so Borchard, fehlende oder nicht auffindbare Quellen, kurz: „Materiallücken“ bezeichnend. Diese Lücken gilt es „bewußt zu markieren, statt sie, wie allzu oft in der Frauenbiographik üblich, aus dem falschen Anspruch heraus, eine konsistente Geschichte zu erzählen, mit Spekulationen zu füllen und die Lücken gleichsam zu überschreiben“ (S. 27). Das „Lückenschreiben“ verlangt dagegen eine selbstreflexive Narration, die sich dem vorhandenen wie auch dem nicht vorhandenen Material nähert. So stellt Borchard etwa die Biographie der jungen Sängerin Amalie Schneeweiss (Weiss) aus den 1850er und 60er (Wiener) Jahren anhand von Theaterzetteln und anderen „aktenkundigen“ Quellen zusammen, wobei die „wenigen erhaltenen Dokumente [...] nicht als Belege in einem durch Narration gestifteten Zusammenhang [dienen], sondern [...] wie Mosaiksteine, zwischen denen große Lücken klaffen, angeordnet“ werden (S. 173).

Diese Vorgehensweise führt zu einer historisch-biographischen Darstellung, die an die Stelle suggerierter Kohärenz das Prinzip der Offenheit setzt: Quellen werden jeweils zwar nach Möglichkeit kontextualisiert, stehen aber auch ‚roh‘ montiert beieinander, um sie im Prozess des Lesens dem Prozess der individuellen Aneignung zu übereignen. Dabei verwendet die Autorin je nach den Gegebenheiten des vorliegenden Materials und an dessen Beschaffenheit angepasst höchst unterschiedliche Formen der narrativen Präsentation: „Annäherungen“, „Dialog-“ und „Textmontage“, aber auch „Methodische Überlegungen“, „Fragen“ sowie die Bereitstellung von Dokumenten auf der beigelegten CD-ROM – Montage nicht nur als Prinzip der Textgestaltung, sondern auch als methodisches Prinzip.

Die Methode des „Gegenschreibens“ schließlich bezieht sich sowohl auf Quellenmaterial als auch auf bereits existierende biographische und historiographische Texte und betrifft den Prozess der kritisch-kontextualisierenden Lektüre und der Reflexion der eigenen Lektüreleistung im Schreibprozess. Die eingehende Textanalyse (mit dem Blick auf Autorenintention, Anlass, Textfunktion und andere Parameter) wird selbst thematisiert, um dem Leser/der Leserin den Nachvollzug der Interpretation zu ermöglichen. Auf diese Weise wird etwa die

Biographie von Andreas Moser auch als Selbstentwurf und -präsentation Joseph Joachims erkennbar.

Die Vielfalt und die Art der Dokumente, die Borchard zusammen- und gegeneinanderstellt, lässt erkennen, dass es ihr um eine Musikgeschichtsschreibung im Sinne einer Geschichte des kulturellen Handelns zu tun ist: Musikgeschichte als Berufs- und Lebensgeschichte („Leider verfügt die deutsche Sprache über keinen Begriff, der die untrennbare Einheit von Leben und Arbeit erfaßt, die ja insbesondere für künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeiten charakteristisch ist“, S. 30), Institutionengeschichte, Werk- und Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte u. a. m.

Ausgangspunkt aller Historiographie aber bleibt, so Borchard, der handelnde Mensch, denn „Leben und künstlerische Arbeit stellen ein komplexes Bedingungsgefüge wechselseitiger Wirkungen dar; die Ausblendung biographischer Aspekte befördert die – wissenschaftlich nicht haltbare – Vorstellung von einer ‚objektiven‘ Musikgeschichte, die ein für allemal Gegebenes darstellt, sie verstellt den Blick darauf, dass ‚Geschichte‘ weitgehend ‚Effekt der Überlieferung‘ und der nachträglichen Konstruktion durch Einzelne ist“ (S. 587).

(Juni 2007)

Melanie Unselde

WILLIAM ALEXANDER EDDIE: Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Aldershot: Ashgate 2007. XI, 270 S., Nbsp.

Charles Valentin Alkan hat seit jeher besonderes Interesse im britischen Raum gefunden – berühmt ist Ronald Smiths grundlegende zweibändige Publikation von 1976 und 1987. In seiner offenbar ersten Buchpublikation versucht sich nun William Alexander Eddie dem Titel nach an einer Studie von „Life and Music“, wie sie in Großbritannien so gerne gepflegt wird. Doch der Titel täuscht: Alkans Leben wird im einleitenden Kapitel abgehandelt (S. 1–25); zwar wird es im Verlauf des Buchs immer wieder aufgegriffen, doch ohne die typische und erwartbare Verschränkung.

Eddies Schwerpunkt liegt vor allem auf einer Analyse von Alkans Werken, insbesondere auch mit Blick auf neuere Erkenntnisse der Musiksemiotik. Und hier liegen auch ganz offensichtlich seine Stärken. Die Analysen sind

oft tiefgründig, obschon an manchen Stellen vielleicht zu knapp, während Eddie an anderen Stellen zu weitschweifig wird – etwa in der Betrachtung von Alkans Kadenz für Konzerte von Beethoven und Mozart. Hier bezieht er sich umfassend auf eine „Klavierschule“ (S. 138) von Daniel Gottlob Türk – wie ungünstig nur, dass diese *Clavierschule* von 1789 stammt und für Alkan kaum Relevanz gehabt haben wird. Überhaupt sind häufiger merkwürdige Schreibweisen stehen geblieben („Liebschen“ statt *Liedchen*, S. 130, „Lieder ohne wörter“, S. 115), und auch manche französische Stüctitel und andere Nomina erfahren irritierende Übersetzungen. Auch in musikhistorischer Hinsicht reißen die Merkwürdigkeiten nicht ab: Eddie unterscheidet nicht zwischen Bearbeitung, Transkription und Kadenz; mit Diagramm 8.2 (S. 142) präsentiert er das Programm einer Konzertreihe – durch die Übertragung in moderne Drucktypen (Briten können selten Frakturschrift lesen) verliert es allerdings weitgehend an dokumentarischem Wert.

Die Herstellung des Buches muss insgesamt als eher schlampig bezeichnet werden. Das Register und die Literaturschau sind unvollständig (Macdonalds *Grove*-Artikel von 2001 blieb unberücksichtigt, entsprechend weicht Eddies Werkverzeichnis ab), das Buch von Britta Schilling scheint nach der Bibliographie ein Aufsatz, kein Buch zu sein. Die Sinnlosigkeit und Impraktikabilität mancher Anmerkungen erweist sich, wenn man die Endnoten konsultiert (etwa komplette Redundanz der Angaben in Anmerkung 2 des Kapitels 1). Von sorglosem Zeilenumbruch und typografischen Fehlern in Text und Notenbeispielen sei gar nicht die Rede – zu sehr scheint der Autor darauf vertraut zu haben, dass andere seine Notizen optimal aufbereiten, ohne selbst eine Endkontrolle vorgenommen zu haben. Schade, denn hätte sich der Autor ein wenig mehr Mühe gemacht, hätte das Buch eine exemplarische Studie zu Alkans Schaffen werden können.

(November 2007) Jürgen Schaarwächter

CHRISTIAN THORAU: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Stuttgart: Steiner 2003. 296 S., Abb., Nbsp.

(Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 50.)

Kaum ein anderer Terminus in der Musikgeschichte wie das Leitmotiv, kaum eine andere Kompositionstechnik wie die Leitmotivtechnik verbinden sich derart mit dem Namen ihres vermeintlichen Erfinders Richard Wagner. Dass der Begriff des Leitmotivs jedoch keinesfalls auf Richard Wagner zurückgeht und der Komponist in seiner einzig erhaltenen Bemerkung von 1879 zu dieser neuartigen Erklärhilfe vorschlug, sich doch endlich einmal dem musikalischen Satz und nicht nur den „sogenannten Leitmotiv[e]n“ zuzuwenden, verdeutlicht nicht nur die Problematik einer noch zu Lebzeiten Wagners etablierten Rezeptionsart, sondern auch die Spannung zwischen Künstler und Publikum, zwischen Anspruch der Kunst und notwendigen Verständnis- und Rezeptionshilfen aufseiten der Hörer, zwischen einer schon zum Kanon erhobenen Methode des Zugangs zu Wagners Werk (auch im *dtv-Atlas Musik*) und ihrer stark zu relativierenden Bedeutung, wenn man sich die Mühe macht, die Umstände ihrer Entstehung und Weiterentwicklung genauer zu untersuchen.

Christian Thorau betont in seiner Dissertation, „dass das begrifflich orientierte Leitmotivdenken in Verwandtschaften, in Bedeutungen und Ableitungen eben *kein* Aspekt des Komponierens ist, sondern ein eigendynamisches Phänomen der bürgerlichen Rezeption“ (S. 22, Fußnote 22). Der Umgang mit diesem Bruch zwischen Theorie und Praxis trägt in musikwissenschaftlicher Forschung insofern noch mehr zur Verwirrung bei, als produktionsorientierte Hinweise Wagners und rezeptionsästhetisches Verhalten beim Publikum vermischt werden. Thoraus Einleitung macht sehr deutlich, dass die Arbeit alleine auf die strikt von Wagners Vorstellungen zu trennende rezeptionsästhetische Seite des Leitmotivs abhebt, in erster Linie ausgehend von Hans von Wolzogens *Thematischem Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen* und den sich daraus ergebenden Folgen für das Verständnis und die Deutung von Wagners Musik.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen und hier erstmals auch geordneten Leitfaden-Literatur umkreist Thorau die These, dass die Konstruktion von Leitmotiven und die Anwendung

der Leitmotivtechnik eine geringe bzw. gar keine Bedeutung für das Verstehen des Wagner'schen Werkes hat. Beide Hilfsmittel sind „Rezeptionsgebilde, ihre Wissensfunktion ist größer als ihre Werkfunktion, wer sie kennt, glaubt sich gebildet“.

Jene Literatur und Praktiken, die sich unabhängig wie auch im Widerspruch zu Wagners eigenen Vorstellungen entwickelt haben, werden unter drei Aspekten behandelt. 1. Vorläufer der von Wolzogen'schen Praxis (Liszts *Lohengrin*-Aufsatz bzw. die Analysen Gottlieb Federleins), 2. Entstehung, Etablierung und Auswirkung der Leitfaden-Literatur bis zum Ersten Weltkrieg und 3. die semantische Analyse der Leitmotive (unter Einbeziehung von Nelson Goodmans *Languages of Art*).

Trotz von Wolzogens Sonderstellung als erstem Wagner-Interpreten, der die Wagner'sche Charakterisierungskunst der Motive als Zusammenhang stiftendes und dramaturgische Konsequenzen tragendes System vermittelt hat, kann er – so Thorau (S. 155) – nicht alleine für die fehl gelaufene Rezeption verantwortlich gemacht werden. Auch Wagners eigene Teleologie war Teil eines Prozesses, in dem der Versuch, Wagners Werk zu erklären und seine Kompositionsmethode vor den Augen einer ablehnenden Öffentlichkeit zu retten, zur Reduzierung auf eine einfach zu rezipierende wie auch zu vermittelnde Technik und damit auch zu ihrer nicht vorhersehbaren Popularisierung führte. Mit ihr verbinden sich mehrere Phänomene bürgerlicher Musikkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: 1. die Umwandlung von kritischen Textformen wie Konzert- oder Musikalienrezension zu didaktischen, vorbereitenden Texten, 2. die Aktivierung des Rezipienten und seine völlige Hingabe an das Werk – insbesondere im Kontext der Bayreuther Festspiele –, 3. die Kanonisierung bürgerlicher Bildungsgüter, wozu u. a. auch Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* zählt und 4. das wachsende Bedürfnis nach verbaler Beschreibung von Musik zum Zwecke ihrer rationalen Einordnung als Ausdruck wachsender Sinnlichkeitsskepsis. Die Leitfaden-Literatur wird diesen Tendenzen auf unterschiedlichstem Niveau gerecht und schwankt zwischen differenzierten Darstellungen wie jener von Wolzogens und simplifizierenden Broschüren wie Wossidlos *Opernbibliothek*, in denen selbst

„der Hinweis auf motivische Verwandtschaften und Rückbezüge [...] fast vollständig getilgt [ist], so dass die funktionale und semantische Differenz zwischen einem Leitmotiv und einer herkömmlichen Arienmelodie nivelliert wird“ (S. 177). In vergleichenden Analysen der Publikationen von Wolzogen, Heintz, Pfordten, Chop, Porges, Neitzel, Pfohl u. v. a. arbeitet Thorau, mithilfe eines in Kapitel III entwickelten zeichentheoretischen Ansatzes, ihre Unterschiede im Verständnis der Leitmotive heraus und macht damit auch die Schwierigkeiten bei der Übertragung der Leitmotivanalyse Wolzogens auf andere Musikdramen Wagners wie *Tristan und Isolde* sowie ihre unterschiedlichen Ergebnisse deutlich.

Das Buch ist eine „Rekonstruktion der Verstehensgeschichte Wagnerscher Musik“ und erforscht damit auch am Beispiel eines konkreten Falles – den Werkerläuterungen des Wagnerismus – wie unverständliche, „widerständige“ Kunst erklärt, simplifiziert, in ihrer „sinnlichen Faszinationskraft“ domestiziert und letztendlich zu ihrer „irreversiblen Verbürgerlichung“ geführt wird. Was Thorau hier für Wagner ausgearbeitet hat, formt in der Verknüpfung von semiotisch-analytischen, soziologischen und historisch-quellenkritischen Methoden einen Weg, der sowohl für die generelle Entstehung von Musikschrifttum bis hin zur Etablierung wissenschaftlicher Praktiken beschritten werden müsste (Ansätze davon finden sich z. B. bei Donin/Campos, „La musicographie à l'œuvre“, in: *AcM* 77/2, 2005) als auch bei der Aufarbeitung historischer Hörweisen und ihrer Einflüsse auf Komposition, Aufführung und Präsentation Anwendung finden könnte. Das Verdienst dieser ungemein detailreichen, stilistisch herausragenden und multimethodologischen Untersuchung liegt in ihrer über sich selbst hinausweisenden Vorbildfunktion für weitere Arbeiten zu diesem Thema auf dem Gebiet „Neuer Musik“ des 19., 20. oder 21. Jahrhunderts.

(Oktober 2007)

Manuela Schwartz

BRUNO LUSSATO: *Voyage au cœur du „Ring“*. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. *Poème commenté*. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Übersetzung aus dem Deutschen von

Françoise FERLAN. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 829 S., Abb., Nbsp.

BRUNO LUSSATO: *Voyage au cœur du „Ring“*. Richard Wagner: „L'anneau du Nibelung“. *Encyclopédie*. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Vorwort von Pierre BOULEZ. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 832 S., Abb., Nbsp.

Der Autor legt mit den beiden sich ergänzenden Bänden die Summe seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Wagners *Der Ring des Nibelungen* vor. Dabei ist er weder Musiker noch Musikwissenschaftler, sondern Spezialist für die Theorie von Organisationssystemen im EDV-Bereich und nur nebenbei „mélomane“, Musikliebhaber im besten Sinne des Wortes. In Paris wirkt Bruno Lussato auch als Kulturmäzen und besitzt u. a. eine bemerkenswerte Sammlung von Musikalien (Handschriften und Erstdrucke), in der Wagner eine herausragende Rolle spielt.

Im Mittelpunkt des ersten Bandes steht die Kommentierung des zweisprachig wiedergegebenen *Ring*-Textes, wobei auf die solide französische Übersetzung von Françoise Ferlan (aus dem von Michel Pazdro herausgegebenen *Guide des Opéras de Wagner* von 1988) zurückgegriffen wird. Die doppelseitige Synopse umfasst vier Spalten: Links neben dem deutschen Originaltext stellt Lussato den musikalischen Kommentar, das heißt analytische Bemerkungen zu den entsprechenden Musikpassagen, die sich im Wesentlichen auf ein System von Leitmotiven und deren Komponenten stützen. Rechts neben der französischen Übersetzung auf der gegenüberliegenden Seite ist Raum für weitere Kommentare gelassen, etwa zu szenischen Details oder zur Bedeutung der jeweiligen Passage für den *Ring* insgesamt. So gibt Lussato beispielsweise gegen Ende der ersten Szene des dritten Aufzugs der *Walküre* zu Sieglindes Lob auf Brünnhilde („O hehrstes Wunder! / Herrlichste Maid!“), nachdem diese verkündet hat, Sieglinde werde den „hehrsten Helden der Welt“ gebären, das dabei erklingende Leitmotiv („Glorification de Brünnhilde“), die beteiligten Instrumente sowie die entsprechende Tonart an. Rechts außen verweist ein Kommentar auf die hervorgehobene Bedeutung dieser Passage, die musikalisch auf das Ende der Tetralogie hinweist, wo besagtes Leitmotiv erneut erklingt.

Will der Leser nun Näheres zum Leitmotiv, seiner Gestalt und Bedeutung erfahren, muss er zum zweiten Band greifen. Dort findet er ein „Dictionnaire des leitmotives et des codons“, das nach Chronologie und Derivaten geordnet Leitmotive (M1–M136) und Komponenten (C1–C36) – die Lussato in Anlehnung an einen Fachbegriff aus der Biochemie „Codons“ (= Teile des genetischen Codes) nennt – auflistet und erläutert. „Glorification de Brünnhilde“, bei uns seit der Klassifikation von Hans von Wolzogen als „Liebeserlösungs-Motiv“ bekannt, von Wagner selbst dagegen als „Sieglindes Lob-Thema auf Brünnhilde“ (nach dem Eintrag vom 23. Juli 1872 in Cosima Wagners Tagebüchern) bezeichnet, trägt die Nummer M47. Der mit einem Notenbeispiel versehene Eintrag (S. 478 f.) gibt schematisch Auskunft über Häufigkeit – „0/1/0/2“ bedeutet, dass dieses Leitmotiv einmal in der *Walküre* sowie zweimal in der *Götterdämmerung* auftaucht –, Charakteristik und Bedeutung des Leitmotivs sowie seiner Aufteilung in Codons. Diese werden als formale Bestandteile des Motivs verstanden, welche Verlauf, Rhythmus, Harmonik etc. des Motivs bzw. einzelner Teile davon beschreiben und einen vom Kontext unabhängigen semantischen Gehalt (von Lussato als „sème“ bezeichnet) besitzen. So ist im Leitmotiv M47 durch den Motivteil einer stufenweise aufsteigenden Tonfolge das Codon C35 („Exaltation“ = „Überschwang“ im Sinne von „Verherrlichung“) enthalten, dessen „Sème“ von Optimismus bis zu Ekstase reichen. Ferner werden Beziehungen zu anderen Leitmotiven, hier zu M46 „Charme amoureux“ = „Liebesbann“ (bei von Wolzogen: „Motiv der Liebesfesselung“) und zu M48 „Brünnhilde“, erläutert. Neben der Einbettung in den dramatischen und musikalischen Kontext bei jedem Erscheinen des Leitmotivs führt Lussato überdies die Deutungen prominenter Vorgänger – aus Wagner- bzw. *Ring*-Kompendien u. a. von Deryck Cooke, Robert Donington, J. K. Holman und Rudolph Sabor – an und nimmt kritisch Stellung dazu. Bei seiner auf Termini und Methoden der Linguistik Bezug nehmenden strukturellen Analyse stehen die Leitmotive, die er als festes System auf der Basis einer „grammaire générative“ (*Poème commenté*, S. 15) versteht, sicherlich zu Recht im Mittelpunkt. Allerdings geht dem Autor bei seinem Versuch, die Struktur bis in

ihre kleinsten Verästelungen zu erfassen, der Blick auf das Ganze verloren – um dieser Gefahr vorzubeugen, wären ergänzende exemplarische Analysen größerer Einheiten sicherlich hilfreich gewesen.

Um dem Anspruch einer *Ring*-Enzyklopädie gerecht zu werden, sind dem Verzeichnis der Leitmotive und Codons im zweiten Band eine ausführliche Entstehungsgeschichte von Text und Musik, eine Übersicht über die Figuren und Symbole, eine ausgedehnte, thematisch systematisierte Darstellung der gängigsten Interpretationsansätze sowie eine zusammenfassende Diskussion der Elemente des Gesamtkunstwerks vorangestellt, während am Ende die relativ knapp gefasste Rezeptionsgeschichte sehr stark auf die posthumen Inszenierungen konzentriert ist. Bei den verschiedenen Deutungen des Rings, die er unter die drei Kategorien „Les lectures psychanalytiques“, „La lecture mythologique“ und „Les lectures globalisantes“ (mit der Spannweite von antisemitisch-rassistischer bis strukturalistischer Interpretation) zusammenfasst, geht es ihm vor allem um die Skizzierung der Ansätze, weniger um eine kritische Beurteilung oder eigene Stellungnahme. Lediglich im Abschnitt „Wagner et Lévi-Strauss“ ist die starke Übereinstimmung Lussatos mit der Einschätzung des Begründers des Strukturalismus unverkennbar: „Les observations de Lévi-Strauss en ce qui concerne le poème sont tout à fait appropriées“ (*Encyclopédie*, S. 295); wie Lévi-Strauss geht auch Lussato davon aus, Wagner sei der „père indéniable de l'analyse structurale des mythes“ (ebenda).

Im Zentrum der beiden Bände steht jedoch Lussatos Versuch, den Aufbau von Wagners *Ring* über ein systematisches Verzeichnis der Leitmotive im Sinne von tragenden Bausteinen zu veranschaulichen. Er ist für einen Systemtheoretiker, der es gewohnt ist, Strukturen zu schematisieren, nur allzu verständlich. In seinem Verzeichnis der Leitmotive und Codons wie auch im ergänzenden „Organum“, das eine Übersicht der Abhängigkeiten der Leitmotive voneinander in Form von Stemmata offeriert, steckt eine aufwändige Analysearbeit, die zweifellos bei der weiteren Beschäftigung mit Wagners Hauptwerk von großem Nutzen ist. Allerdings kann der Einblick in die strukturelle Vernetzung nur einen Teilaspekt der Komposition beleuchten, was der Autor wohl selbst geahnt

hat: „Le tissu musical du *Ring* n'est pas réductible ni à un enchaînement ni à une superposition de leitmotive ou de codons“ (*Poème commenté*, S. 14).

(Dezember 2007)

Peter Jost

Myriam CHIMÈNES: *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard 2004. 776 S., Abb.

Marguerite de Saint-Marceaux. *Journal 1894–1927*. Edité sous la direction de Myriam CHIMÈNES. Paris: Fayard 2007. 1459 S., Abb.

Während der bürgerliche Salon als musikalische Ereignis und Ort auch gehobener musikalischer Betätigung im deutschsprachigen Raum bereits seit Ende der 1980er-Jahre durch die Arbeiten von Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier und Peter Gradenwitz wissenschaftliche Beachtung gefunden hat, war die immense Bedeutung des Salons im französischen Musikleben der IIIème République bisher lediglich Bestandteil anekdotischer Berichte und Briefkommentare von Komponisten und Musikern. Nur in wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, z. B. von Sylvia Kahan, stieg das Sujet zum Mittelpunkt musiksoziologischer Untersuchungen auf.

Das Buch *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République* von Myriam Chimènes schließt diese Lücke und untersucht die Rolle der sozialen Eliten bei der Entwicklung des Pariser Musiklebens. Chimènes kombiniert auf 776 Seiten detaillierte Grundlagenforschung mit einer Analyse der Ausprägungen, Auswirkungen und Einflüsse dieses sozialen Phänomens, das sich vor allem durch zwei Merkmale auszeichnet: Zum einen sind es in erster Linie Frauen, die das französische Salonleben der großbürgerlichen und adligen Gesellschaft als Gründerinnen, Organisatorinnen und Besucherinnen prägten; zum anderen beteiligte sich auch der französische Hochadel maßgeblich an der Entfaltung einer Musikkultur, die – anders als bei den bildenden Künsten – in Frankreich von staatlicher Subvention weitestgehend ausgeschlossen war.

Im ersten Teil entfaltet sich das ganze Kaleidoskop privat-musikalischen Engagements bis hin zu Veranstaltungen, die aus dem sozialen Raum Salon heraus entstanden oder von privater Hand organisierte öffentliche Konzerte dar-

stellten. Am Beispiel bekannter Namen wie der Comtesse Greffuhle oder der Princesse Edmond de Polignac, aber auch vieler unbekannter Persönlichkeiten des Pariser Salonlebens liegt der Schwerpunkt der Darstellung auf der Beschreibung der Salons, ihrer Abläufe sowie vor allem ihrer Organisatoren respektive Organisatorinnen. Chimènes systematischer Anspruch manifestiert sich durch die Ordnung der Salon-typen nach verschiedenen Kategorien: Überschriften wie „Figures dominantes“, „Salons musicaux“ und „Salon de Musiciens“, „Cours de chant“ oder „La Musique dans les salons: un accessoire des réceptions mondaines“ erleichtern einerseits den Zugang zu dem mehr als reichhaltigen Material, verdeutlichen aber auch das Problem, die unterschiedlichen Salontypen systematisch voneinander abzugrenzen.

Der zweite Teil bemüht sich um eine differenziertere Auswertung des Materials. In vier großen Kapiteln wird der Einfluss privater Mäzene auf die Verbreitung von zeitgenössischer Musik, auf das im und durch den Salon entstandene musikalische Kunstwerk an sich, auf die Entwicklung von Stilen und Moden, aber auch auf die Karriere von Musikern und Aufführungsbedingungen untersucht. Verschiedene Pariser Konzertgesellschaften (Les Concerts Jean Wiener oder La Sérénade), die öffentlichen Konzerten der Société des grandes auditions musicales de France und die Soirées de Paris oder Kompositionsaufträge der Princesse Edmond de Polignac an Fauré, Stravinsky, Satie und de Falla lassen enge Verbindungen zwischen privatem und öffentlichem Raum erkennen. Diese These wird durch abschließende Betrachtungen zur Unterstützung einzelner Interpreten und Komponisten, zum Einfluss auf die Presse und zur Bedeutung insbesondere von Frauen im Rahmen eines funktionierenden, eng miteinander verstrickten Netzwerks der mondänen Pariser Gesellschaft noch weiter untermauert. Eine Auflistung der zahlreichen privaten und öffentlichen Quellen und Sammlungen, eine umfangreiche Bibliographie und ein 44 Seiten langer Personen- und Werkindex erleichtern die Orientierung in diesem notwendigerweise materialreichen Band.

Der Fokus der Untersuchung liegt auf der Mäzenin bzw. dem Mäzen. Auch wenn durch die Auflistung der Programme und des Publi-

kums, der aufgeführten wie auch der ausführenden Künstler (oftmals in Personalunion) das musikalische Produkt des Salons in all seinen Facetten präsent ist und an vielen Beispielen gezeigt werden kann, wie reziprok sich das Verhältnis zwischen Mäzen und Musiker entwickelte, so dass beide davon profitierten, dominiert doch die Konzentration auf die Mäzenin, ihre Biographie und ihre sozialen Kontakte den Verlauf der Untersuchung.

In diese Richtung weiterarbeitend konnte Chimènes 2007 das mehrere hundert Seiten umfassende Tagebuch einer der bedeutendsten Mäzeninnen Frankreichs, der Marguerite de Saint-Marceaux publizieren, worin die Jahre 1894 bis 1927 und ein Frauenleben der Pariser Haute Bourgeoisie mit all seinen sozialen, politischen, musikalischen und künstlerischen Facetten eindrucksvoll, Tag für Tag, dokumentiert sind.

Die musikalische Betätigung im französischen Salon zwischen 1870 und 1944 nach der Lektüre beider Bücher nur noch als in sich geschlossenen Ort der Entspannung, der virtuosens Effekthascherei oder des niederen Dilettantentums anzusehen, verbietet sich. Stattdessen provoziert Chimènes absichtlich weitergehende Fragen, die von ihr jedoch nicht immer beantwortet werden konnten und wollten. Inwiefern wurde die Karriere von Komponisten wie Hahn, Debussy oder Fauré durch den Salon systematisch und aus welchen Gründen aufgebaut? Welchen Einfluss hatte die nicht unerhebliche Anzahl von guten Orgeln und guten Organisten in einigen Salons auf die Gattung Orgelmusik? In welcher Form hat die Aufführungspraxis im Salon (z. B. gesangstechnisch) die Aufführungspraxis an der Oper oder im Conservatoire beeinflusst? In welchem Umfang hat die reduzierte instrumentale Besetzung bei Salonkonzerten die stilistische Wende der zwanziger Jahre mit vorbereitet? In welchem Verhältnis stehen zeitgenössische bzw. avantgardistische Musik und älteres Repertoire in den Programmen? Welche Rolle spielte das Vorbild der Frau als Mäzenin und als Musikerin im privaten Rahmen des Salons bei der fortschreitenden öffentlichen Anerkennung von Musikerinnen und Komponistinnen in Frankreich und wo lassen sich Übereinstimmungen/Unterschiede zwischen dem mehrheitlich von Frauen geprägten Salon und dem von Männern dominierten

öffentlichen Konzert- und Musikleben festhalten? Diese und noch weitaus mehr Fragen – im Material verborgen – werden bewusst ausgeklammert, da sie den Rahmen dieser ersten umfassenden Darstellung sprengen würden.

Myriam Chimènes *Mécènes et Musiciens* liest sich gerade nicht wie der verbotene Blick ins „Fensterlos-Private“ (Kesting 1977), sondern wie ein Überblick über die französische Musikgeschichte zwischen 1870 und 1944 aus neuer Perspektive, als umfassende Aufarbeitung des Mäzenatentums und als point de départ für weitere Forschungen außerhalb Frankreichs.
(Oktober 2007) Manuela Schwartz

TOMI MÄKELÄ: „Poesie in der Luft“. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2007. 510 S., Abb., Nbsp.

MARC VIGNAL: *Jean Sibelius*. Paris: Fayard 2004. 1177 S., Nbsp.

Es muss schon einigermaßen erstaunen, dass es 45 Jahre dauerte, bis die verdienstvolle, oftmals aber auch apologetisch gestimmte, an originalen Quellen rare und im werkanalytischen Bereich diskussionswürdige Sibelius-Biographie von Ernst Tanzberger (Wiesbaden 1962) nun durch eine neue Publikation von Tomi Mäkelä zu *Leben und Werk* pünktlich zum 50. Todestag des Komponisten abgelöst wird. Das lange Schweigen ist dabei wohl hauptsächlich auf die nicht unbelastete Sibelius-Rezeption im deutschen Sprachraum zurückzuführen. So musste man bisher auf die mehrbändige und zum Standardwerk avancierte Biographie von Erik Tawastjerna zurückgreifen – sofern man sich der komplexen Problematik der unterschiedlichen Fassungen und Auflagen bewusst war: Von dem in Schwedisch geschriebenen Manuskript erschien 1968 zunächst nur der (verkürzte) erste Teil, bevor er in vollständiger Übersetzung auf Finnisch gedruckt wurde. Robert Layton übersetzte die vom Autor revidierte verkürzte Fassung ins Englische (1976); 1993/94 erschien dazu parallel in Stockholm die ursprüngliche Fassung in zwei Bänden (postum hrsg. von Gitta Henning), nun jedoch mit redaktionellen Eingriffen (für eine genaue Synopse vgl. Robert Laytons Vorwort in Vol. II [1904–1914], Berkeley 1986, S. 11).

Doch auch die Forschungsbedingungen sind schwierig. Darauf macht Mäkelä bereits im Vorwort seiner umfangreichen Studie aufmerksam: „Nur in Finnland und in finnischer Sprache ist fast alles zugänglich“ (S. 13). Daraus resultiert eine sich von Nation zu Nation unterscheidende Rezeption, die bisweilen noch immer von ideologischem Ballast bestimmt wird wie hierzulande: „Schlecht ist höchstens die Qualität der Rezeption in der deutschsprachigen Fachwelt. Eine Chance zur dauerhaften Aktualisierung des Sibelius-Bildes in Deutschland bildet die Betrachtung seines Schaffens im kulturellen und ideengeschichtlichen Zusammenhang“ (ebenda).

In diesem Sinne geht es Mäkelä auch nicht um eine mit Dokumenten angereicherte Nacherzählung biographischer Stationen, sondern zum einen um die Rekonstruktion der Sibelius umgebenden (kultur)historischen Rahmenbedingungen, zum anderen um die Dekonstruktion tradierter Bilder und Urteile (beispielsweise denen von Walter Niemann und Theodor W. Adorno). So ist es der intimen Vertrautheit des Autors mit der finnischen Kultur zu verdanken, dass Aspekte wie etwa die ‚Entdeckung‘ der *Kalevala* eine Vertiefung erfahren, die die entscheidenden Wendungen in Sibelius‘ Schaffen erst ins rechte Licht rückt – eine Vertiefung, die nicht bei Sibelius als Person stehen bleibt, sondern sein Leben in einen weiten Kontext stellt: Binnen weniger Seiten gelangt man von Busoni über Herzogenberg zu Robert Fuchs und Karl Goldmark, um dann beim *Kullervo* auf die *Cavalleria rusticana* und den *Sacre* zu treffen.

Unter Einschluss genereller Fragestellungen gelingt es Mäkelä mithin, aus Sibelius‘ persönlicher Perspektive für die ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts ein historisches Kontinuum zu entwerfen, das weit über den oftmals eng gefassten Begriff einer ‚Biographie‘ hinausgeht. Konsequentermutet es daher an, dass nur selten einmal einzelne Werke in den Fokus gerückt werden, wie auch kompositionstechnische Details kaum eine Rolle spielen. Der damit vollzogene Spagat zwischen dem unmittelbaren musikalischen Charakter des einzelnen Werkes und das den Komponisten beeinflussende künstlerische wie private Umfeld deutet sich bereits im Titel des Buches an: „Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk.“ Hier ist

ein Buch entstanden, an dem die (Fach-)Literatur über Sibelius nicht vorbeikommen wird und das auch mit seinem konsequent durchgehaltenen methodischen Ansatz einer von der Musikhierarchie und für die Musik gedachten kulturhistorischen Betrachtungsweise vorbildlich ist.

Weitaus konventioneller mutet demgegenüber das Konzept der bereits 2004 erschienenen Biographie von Marc Vignal an, der sich Sibelius schon früher einmal publizistisch gewidmet hatte: Die 192 Seiten zählende erste französischsprachige Biographie erschien 1965 bei Seghers. 40 Jahre später nun wird Vignal mit seiner fast 1.200 Seiten umfassenden Darstellung fast dem äußeren Anspruch eines Kompendiums gerecht, zumal er auch historische und rezeptionsgeschichtliche Marksteine im chronologischen Durchgang berücksichtigt und die entsprechende Literatur kennt. Ferner finden nahezu alle Werke mit aussagekräftigen Kurzcharakterisierungen Berücksichtigung; die wichtigsten Kompositionen werden eingehender erläutert (dies betrifft vor allem *Kullervo* op. 7), wenn auch nicht durchgehend en détail.

Vignal bietet also in erster Linie grundsätzliche Information (und damit verbunden die Übersetzung einschlägiger Quellen) – was für eine breite Rezeption des Komponisten im französischen Sprachraum von entscheidender Bedeutung sein wird. Über die sprachlichen Grenzen hinweg ist der Band gleichwohl unverzichtbar, wenn es um die Dokumentation von Sibelius' Aufenthalten in Paris geht (1900, 1905, 1909, 1911 und 1927). Denn anders als für Edvard Grieg und seine Zeitgenossen, zu deren Beziehungen zur französischen Metropole eine Studie von Harald Herresthal und Ladislav Reznicek vorliegt (1994), standen für Sibelius' Wirken Rezeptionsdokumente aus der einschlägigen Pariser Presse in diesem Umfang bislang nicht zur Verfügung – wohl auch, weil sich die künstlerischen Beziehungen in überschaubaren Grenzen hielten. Die übersichtliche Gliederung der Kapitel in einzelne Abschnitte sowie die vorbildliche Erschließung des Buches durch verschiedene Register machen es dem Leser leicht, auch auf einzelne Informationen gezielt zuzugreifen.

(August 2007)

Michael Kube

Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference Helsinki, December 7–10, 2000. Edited by Matti HUTTUNEN, Kari KILPELÄINEN, Veijo MURTOMÄKI. Helsinki: Sibelius Academy. Department of Composition and Music Theory 2003. 459 S., Nbsp.

Sibelius Studies. Hrsg. Von Timothy L. JACKSON and Veijo MURTOMÄKI. Cambridge: Cambridge University Press 2001. 397 S., Abb., Nbsp.

Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien: Böhlau 2003. 174 S., Abb., Nbsp. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Band 4.)

RUTH-MARIA GLEISSNER: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Band 218.)

Denkt man an die zu runden oder halbrunden Geburts- und Gedenkjahren immer wiederkehrenden Aktivitäten, mag es doch einigermaßen erstaunen, dass Biographie und Schaffen von Jean Sibelius auch schon weit im Vorfeld des 50. Todestages 2007 Gegenstand einer teilweise intensiv betriebenen wissenschaftlichen Auseinandersetzung waren – und dies eben nicht nur in Finnland. Freilich fanden die drei großen Sibelius-Konferenzen in den Jahren 1990, 1995 und 2000 in Helsinki statt; doch allein schon der sich von Bericht zu Bericht beträchtlich steigernde Umfang wie auch die Internationalität der Autoren (und deren unterschiedliche Ansätze) zeugen von einer verblüffenden Lebendigkeit der Forschung. So sind in dem *Sibelius Forum II* benannten Kongressbericht 2000 nicht weniger als 41 Referate und eine Präsentation der 1998 initiierten Gesamtausgabe dokumentiert. Dabei wird der Bogen gespannt von Quellenstudien und Werkanalysen über allgemein musikhistorische Aspekte hin zu weiter gefassten politischen wie kulturellen Perspektiven. Die Präsenz britischer wie amerikanischer Autoren spiegelt dabei eine Besonderheit der Sibelius-Rezeption wider, besteht doch dort (ganz im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum) eine von Sibelius selbst begründete und noch immer bedeutende Aufführungstradition. Als „Institutspublikation“ hat es dieser überaus lohnende Sammelband leider kaum einmal in

eine Bibliothek geschafft – zu schwierig dürfte wohl ohne einen international agierenden Verlag die Beschaffung sein.

Weit mehr Verbreitung gefunden haben hingegen die bei CUP erschienenen *Sibelius studies* – eine Sammlung von zwölf zumeist umfangreichen Studien, die gegliedert werden nach 1. „Reception history and aesthetics“, 2. „Ideology and structure“ und 3. „Analytical studies of the symphonies“. Erklärte Absicht der repräsentativen Veröffentlichung ist es dabei, „to present a new, more accurate picture of Jean Sibelius, the composer and man, a figure of national and international significance, patriot, husband, and father“ (Vorwort, S. XI). Ein hehres Ziel, das aber bei den nicht sonderlich systematisch aufeinander aufbauenden und thematisch mitunter auch inferioreren Texten kaum konsequent eingelöst wird. Dies betrifft auch die genau 100 Seiten umfassende Studie von Timothy L. Jackson „Observations on crystallization and entropy in the music of Sibelius and other composers“ – eine Studie, die mitunter selbst entropisch wirkt und am Ende mit einer verblüffenden Aussage und Frage aufwartet, die den an einer Rekonstruktion des historischen und biographischen Kontextes interessierten Leser in Erstaunen versetzt: „As a result of all these calculations and modifications, the paradoxical intimation of death and suicide – of impotence yet transfiguration – is not simply a ‚surface‘ effect but occurs at the ‚deepest‘ structural levels. If this can be thought of as the dénouement of a ‚meta-symphonic‘ narrative spanning Symphonies Nos. 1–7 and many of the tone poems, and an equivocal ‚deformation‘ of Schumann’s and Brahms’s triumphant ‚Clara‘ symphonies, it is difficult to see a way forward. Was an ‚Eighth‘ possible?“ (S. 271 f.).

Rezeptionsgeschichtlich nachvollziehbar, doch problematisch erscheint in diesem Band zudem die einseitige analytische Fokussierung auf die Sinfonien, um Sibelius’ Eigenständigkeit und Modernität zu demonstrieren. Hier dürfte die kaum bekannte Klaviermusik wie auch die zahlreichen Lieder eine ebenso neue Sicht ermöglichen. Aber das Buch hat neben dem bewussten Eintreten für Sibelius noch eine weitere Zielrichtung, wie die Herausgeber im Vorwort unumwunden zugeben: „The essays by the Finnish analysts [...] bespeak an

important development in music theory, namely the ‚internationalization‘ of the Schenkerian approach through its return to Europe“ (S. XIX). Bei der Propagierung des methodisch-ideologischen Ideals wurden freilich weitaus differenziertere Ansätze wie etwa der von Timo Virtanen (*Pohjola’s Daughter* – „L’aventure d’un héros“) übersehen, der in kundiger Weise auch handschriftliches Quellenmaterial in die Analyse mit einbezieht und so mehrere Zugänge auf die Tondichtung gewährt.

Wie lohnend eine Untersuchung einzelner biographischer Stationen sein kann, beweist der Band *Jean Sibelius und Wien* mit teilweise hochkarätigen Beiträgen von Peter Revers, Hartmut Krones, Tomi Mäkelä, Glenda Dawn Goss, Erik T. Tawaststjerna und Peter Kislinger. Auch wenn dieser (sicherlich dem parallel zum Symposium verlaufenden Konzertprogramm geschuldet) ebenfalls auf die Sinfonien rekurriert, so darf man doch nicht übersehen, dass es für Sibelius gerade der Studienaufenthalt in Wien war, der ihn 1890/91 mit dem Nationalepos *Kalevala* und finnischer Identität nachhaltig in Berührung brachte. Doch erst in der Kombination mit dem literarischen Realismus manifestierte sich dieser Wandel musikalisch in der Sinfonie-Kantate *Kullervo* op. 7 (Goss). Thematisch erweitert ist der Band durch Hinweise auf einige Klavierstücke, in denen Sibelius Modelle der Wiener Klassik verarbeitet (Tawaststjerna) und auf die traditionelle Wiener Semantik in Sibelius’ Liedschaffen (Krones), während Tomi Mäkelä das soziale Umfeld und Sibelius’ Eskapaden genauer zu fassen versucht.

Für das Verstehen der schwierigen, teilweise bis heute ungebrochen fortgeschriebenen Sibelius-Rezeption im deutschsprachigen Bereich ist die umfangreiche Studie von Ruth-Maria Gleißner (eine Heidelberger Dissertation) von herausragender Bedeutung. Auf breitester Quellenbasis dokumentarisch recherchiert und statistisch erhoben, werden Mechanismen der kulturpolitischen Instrumentalisierung offengelegt, die zeigen, wie Sibelius (im übrigen ohne eigenes Zutun) nach 1933 in den Strudel brauner Ideologisierung gezogen, vereinnahmt und letztlich propagiert wurde. Zwar erlangte sein Schaffen bei weitem nicht den ihm zugeordneten Platz – dazu schwankt zum einen die statistisch ermittelte Anzahl der Aufführungen

zu stark, zum anderen standen (wie auch heute noch) zu sehr einzelne Kompositionen wie das *Violinkonzert* oder die *Zweite Sinfonie* im Vordergrund. Dennoch wirkte sich die ideologische Inanspruchnahme nach dem Zweiten Weltkrieg in fataler Weise anhaltend negativ auf das Sibelius-Bild und die breite Rezeption des Œuvres aus – und dies in beiden deutschen Staaten: Die mit dem Werk verbundenen Klischees wirkten (nun unter anderem Vorzeichen) weiter. Von methodischer Seite ist dabei besonders positiv anzumerken, dass Gleißner die gelegentlich als argumentative Grundlage herangezogenen statistisch ermittelten Zahlen nie absolut setzt, sondern die daraus ersichtlichen Tendenzen interpretiert, so dass in dieser Studie historische, geistesgeschichtliche wie auch empirische Aspekte gleichwertig nebeneinanderstehen. Neben einigen wenigen Flüchtigkeiten (etwa an einer Stelle „Zeitschrift für Musikforschung“ statt „Sozialforschung“, S. 451) irritiert an der Arbeit (rein formal) die fortlaufende Zählung der Fußnoten, die so bis 2039 reicht.

(August 2007)

Michael Kube

Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz. Hrsg. von Urs FISCHER, Hans-Joachim HINRICHSSEN, Laurenz LÜTTEKEN. Winterthur: Amadeus 2005. VIII, 336 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Forschungsprojekts „Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte“ an der Universität Zürich.)

Es ist die Distanz der Peripherie zum Zentrum, die besondere Perspektive einer Rand-, ja einer Querständigkeit, welche die sonst disparaten Beiträge in diesem Band verbindet, der das Ergebnis eines im Frühjahr 2003 in Zürich stattgefundenen Symposiums zur Bach-Rezeption in der Schweiz darstellt. Dass auch in der Schweiz in der einen oder anderen Form das Werk Bachs rezipiert worden ist, versteht sich von selbst; Namen wie Nägeli oder Kurth sind sofort präsent. Worin aber liegt das Besondere einerseits der *B e t r a c h t u n g* der Nachwirkung Bachs bezogen auf eine eher geographisch als kulturell zentrale Region Europas, andererseits der Betrachtungs *w e i s e* mit der impliziten Annahme eines spezifisch „Schweizerischen“ dieser Rezeption? Zwei Hauptanliegen bestimmen die Beiträge. Das Erscheinen in

einer Reihe des Projekts „Zürich in der Musikgeschichte“ unterstreicht das Bemühen, Bausteine zu einer Musikgeschichte der Schweiz zu liefern, die ein Desiderat der Forschung ist. Damit verbindet sich zugleich der in der Projektbeschreibung (www.musik.uzh.ch/research/miz.html) formulierte Anspruch einer systematischen Aufarbeitung des Wechselverhältnisses von Region und gesamteuropäischer Musiklandschaft. Nicht bloß lokalgeschichtlich von Interesse ist so die Darstellung etwa des Basler oder Zürcher Musiklebens. Ein theoretisches Konzept von Peripherie und Zentrum ist erkenntnistheoretisch ertragreich, weil es die Interaktion zwischen internationaler Bewegung und örtlichen Bedingungen fruchtbar macht (wie Peter Burke in anderem Zusammenhang gezeigt hat). Untersuchungen zum Konzertleben bilden eine unerlässliche Grundlage für noch ausstehende, systematische Vergleiche, und zwar gerade, um das für die Schweiz, für Basel etc. Spezifische zu erarbeiten, das der Tagungsband unausgesprochen heuristisch voraussetzt. Die offensichtlich notwendigen Differenzierungen etwa hinsichtlich der institutionellen Strukturen und dessen, was „Bürgertum“ in einer pseudo-aristokratischen „Schein-Öffentlichkeit“ (S. 63) bedeutet, fordern einen Vergleich mit Städten wie Wien oder Berlin geradezu heraus. Nur so lässt sich die im Band beklagte sozialhistorisch einseitige Sicht auf bestimmte Zentren (S. 57) kompensieren.

Rezeptionstheoretisch ertragreich ist auch die Hypothese einer Wirkung der „Deutungskonstruktion Bach“ (S. 148). Nicht nur im Falle Paul Klees kann dies gezeigt werden, der die bildungsbürgerliche Ikonisierung Bachs zu Bedeutungsaufladung und Nobilitierung bestimmter Gemälde zu nutzen versteht. Angelegt ist diese Entwicklung in der Schweiz schon in der Verleger- und Sammlertätigkeit Nägelis. Der Umstand, dass sein Plan zur Edition der *h-Moll-Messe* bereits um 1805 bestand, führt sogar zu einer Neubewertung der Idee eines rezeptionsästhetischen Primats der Instrumentalmusik in der romantischen Bachdeutung (S. 20). Diese Einschätzung geht eben nicht von Leipzig oder Berlin aus, sondern von dem in der „Peripherie“ wirkenden, aber in ein europaweites verlegerisches Netzwerk eingebunden Nägeli.

Ein Schwerpunkt der Beiträge des Bandes liegt auf dem späten 19. und dem 20. Jahrhundert. Nun wäre gerade für diese Zeitspanne das Selbstverständnis der Schweiz im Kontext des europaweiten Nationalismus einerseits, in Bezug auf einen (deutsch-)bürgerlich, später auch national vereinnahmten Komponisten andererseits zu befragen. Ansätze hierzu bietet eine systematisch angelegte Untersuchung von Zeitungsbeiträgen anlässlich Bachs 250. Geburtstag. Die Annahme der Unwahrscheinlichkeit einer „schweizerischen“ Rezeptionshaltung im Zeitalter universellen Kommunikationsaustausches dann der Nachkriegszeit (S. 286) macht sich dagegen die Sache vielleicht etwas zu leicht. Immerhin zeigt das Beispiel Theodor Kirchners, in welcher Weise regionale Spezifika auch und gerade da eine Rolle spielen können, wo Künstler unbelastet von virulenten Lokaltraditionen agieren (S. 185). Andererseits erhellt aber aus einer wissenschaftshistorischen Perspektive (am Beispiel Ernst Kurths – einschließlich der aus seinem Wirken resultierenden mittelbaren Bach-Rezeption) die „Zufälligkeit“ des geographischen und sozialen Ortes „Schweiz“. Die Arbeitsbedingungen für Kurth in der Schweiz waren eher ungünstig; zentral bleibt für ihn die Auseinandersetzung mit Hugo Riemann. Dass aber natürlich Kurths Werk auch in der Schweiz seine Wirkung entfaltet, zeigen Beiträge etwa zu Willy Burkhard und Othmar Schoeck. In welcher Weise „Bach-Rezeption“ angesichts einer gleichsam zur Normalität gewordenen Bezugnahme auf den „genialen“ Bach seit dem 19. Jahrhundert differenziert werden muss, wird am Beispiel Arthur Honeggers deutlich, dessen Traditionsverständnis als Fortschritt im Bewusstsein der Vergangenheit expliziert wird (S. 204).

Weitere Aufsätze des Bandes beschäftigen sich mit der Rezeption der Orgelwerke Bachs, mit Paul Hindemith, Frank Martin und zeitgemäßer musiktheoretischer Aneignung. Angesichts der Disparität der thematischen Zugänge nicht weniger als des Grades der methodisch-theoretischen Reflexion der einzelnen Beiträge erweist sich der gemeinsame Nenner einer „Bach-Rezeption“ „in der Schweiz“ als vielleicht etwas unscharfer Ausgangspunkt. Bedeutet „Schweiz“ gerade im Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert einen als Mythos bezeichnabaren Projektionsraum, dessen Charakterisierung

als Einheit in der Vielfalt (der Sprachen, der Regionen, der Sitten) durch den Historiker Johannes von Müller innerhalb der Schweiz und nach außen historisch legitimiert wurde – wirksam bis in die Gegenwart –, stellt sich die Frage der entsprechenden Rezeptionsformen eines „deutschen“ Komponisten als Herausforderung dar. Geleistet werden könnte sie nur durch weitere Einzelstudien, die über die Frage „objektiver“ Gegebenheiten (wie institutionelle Strukturen) hinaus auch Fragen des Selbst- und Fremdverständnisses „der“ Schweiz bzw. ausgewählter Gebiete, sozialer Straten oder individueller Biographien in den Blick nimmt. Eine ausgeprägte methodische Fundierung ist hierzu unerlässlich.

(August 2007)

Karsten Mackensen

DIANA MCVEAGH: *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: The Boydell Press 2007. X, 240 S., Abb., Nbsp.

1955 veröffentlichte Diana McVeagh ihre seinerzeit mit ausgezeichneten Besprechungen gewürdigte Studie *Edward Elgar: His Life & Music*. Seither hat die Elgar-Forschung viele epochemachende Publikationen gesehen, von Jerrold Northrop Moores umfassender Biografie *Edward Elgar: A Creative Life* (Oxford University Press 1984) über diverse Briefbände bis hin zu wegweisenden Arbeiten zu Kompositionstechnik sowie Skizzenerschließung und -erforschung. Was kann also ein neues Buch Zusätzliches bieten, handelt es sich womöglich um ein hauptsächlich aus Profitgier entstandenes Buch, veröffentlicht zum 150. Geburtstag des Komponisten? Weit davon entfernt, liegt hier eine sehr persönliche, möglicherweise fast „altersweise“, bescheidene Betrachtung der Elgar'schen Kompositionen vor – die Autorin bezeichnet den Band als „harvest“ (S. IX) und hat eigene Konzertprogrammtexte oder Aufsätze (ohne Quellennachweise) inkorporiert.

Sie befasst sich keineswegs nur oder auch nur hauptsächlich mit den in europäischen Konzertsälen bekannten ‚Schlachtrössern‘, sondern setzt sich gleichermaßen für Bekanntes wie Unbekanntes ein. Sie betrachtet detailliert die Jugend- und ‚Klein‘-Kompositionen und setzt sie in biographischen und historischen Kontext sowie in Verbindung zueinander. Manches Mal scheint sie in Gefahr, beliebig zu wirken; doch

dieser Eindruck entsteht durch ihren teilweise epigrammatisch-essayistischen Ansatz, der nicht für wissenschaftliche Unredlichkeit oder Inakkuratesse angesehen werden darf. Notgedrungen sind ihre Betrachtungen knapp, nur selten nicht vollkommen faktenkonform (etwas unscharf etwa die Darstellung der Uraufführung des Chorsatzes *To her beneath whose steadfast star* S. 36; Elgar war nicht nur anwesend, sondern dirigierte das Stück selbst). Doch was sie an Informationen zu den einzelnen Kompositionen in komprimierter Form ausbreitet, ist beeindruckend, obschon kaum neu.

Möchte man sich über einzelne Werke oder Zusammenhänge zwischen Werken schnell und zuverlässig informieren, so ist McVeaghs Buch ein ausgesprochen hilfreicher Zugang. Einzig einen Bereich spart die Publikation fast vollständig aus – den in jüngster Zeit bei Elgar verstärkt zu beobachtenden problematischen Bereich der „Fremdvervollständigungen“ der *Dritten Sinfonie*, des *Klavierkonzerts* und des sechsten *Pomp and Circumstance*-Marsches; die auch in Großbritannien äußerst kontrovers diskutierte Ausarbeitung von Skizzen zum Klavierkonzert durch Robert Walker findet nur in der Werkübersicht Erwähnung. Aus jeder Zeile des Buches liest man McVeaghs Liebe und Ehrfurcht zu Elgar und seiner Musik – was man gegebenenfalls als zentralen Mangel des sorgfältig und ansprechend edierten und gestalteten Buches ansehen kann.

(Juli 2007)

Jürgen Schaarwächter

JEAN COCTEAU: *Textes et musique*. Hrsg. von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Sprimont: Editions Mardaga 2005. 319 S., Abb., Nbsp. (Collection Musique – Musicologie.)

CATHERINE MILLER: *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*. Sprimont: Editions Mardaga 2003. 284 S., Abb., Nbsp. (Collection Musique – Musicologie.)

Die populäre und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jean Cocteau scheint nach seinem Tod 1963 nie wirklich abgerissen zu sein. Cocteaus künstlerische Vielfalt wie auch seine zahlreichen Kontakte und Freundschaften mit bedeutenden Künstlern verschiedener Genres zogen, nach den grundlegenden Werk- und Briefausgaben der achtziger und neunziger Jahre, alleine in den letzten zehn Jahren fast 40

Bucheditionen nach sich. Die schillernde Persönlichkeit Cocteaus lockt auch Wissenschaftler aus anderen Disziplinen und provoziert neuerdings Untersuchungen u. a. aus den Bereichen Psychotherapie und Gender-Forschung. Zwei Bücher der Reihe *Musique – Musicologie* des belgischen Verlagshauses Mardaga widersetzen sich diesem Trend und versuchen, eine neue Rezeption Cocteaus „aus dem Geiste der Musik“ einzuleiten. Während sich David Gullentrop und Malou Haine das Ziel setzen, systematisch und objektiv „les contributions que Cocteau a livré à l’univers de la musique“ neu zu bewerten und gegebenenfalls aufzuwerten, versucht Catherine Miller in ihrer Doktorarbeit (l’Université catholique de Louvain) einen systematischen Vergleich zur Bedeutung Cocteaus – neben Guillaume Apollinaire und Paul Claudel – für das vokale Schaffen der Groupe des Six.

Die beiden Bücher ergänzen sich komplementär, verdoppeln auch manche Erkenntnisse – Catherine Miller partizipiert auch an dem Band von Gullentrops und Haine – und fassen den neuesten Stand musikwissenschaftlicher Forschung sowohl zu Cocteau als auch zu der mit seinem Namen und Wirken engstens verbundenen Groupe des Six zusammen. Gullentrops und Haine kombinieren wissenschaftlichen Diskurs und Grundlagenforschung. Anstelle der sich mit dem Namen Cocteaus automatisch verbindenden bekanntesten Einzelprojekte wie *Parade*, *Le Bœuf sur le toit* oder *Les Mariés de la Tour Eiffel* stehen meist überblicksartige Artikel zu Cocteaus Ballettmusiken, Schauspiel- und Filmmusik, zu Werken für Stimme und Orchester, zum unveröffentlichten Oratorium *Patmos*, zu Cocteaus ästhetischem Pamphlet *Le Coq et l’Arlequin* und seiner visuell-zeichnerischen Auseinandersetzung mit Musik im Mittelpunkt der Beiträge.

Die Herausgeber betonen in der Einleitung sowohl Cocteaus initiatorische Funktion für mehr als 200 Komponisten und ungezählte Interpreten, aber auch die notwendige Hinterfragung von Cocteaus Verhältnis zur Musik und ihrer Verwendung in seinem poetischen Werk. Dass sich hier ein nicht immer zu lösendes Spannungsverhältnis zwischen zwei Ansätzen offenbart, macht insbesondere der Vergleich der Beiträge von Jacinthe Harbec und Angie Van Steerthem deutlich. Während

Harbec mit „La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau“ in chronologischer Darstellung der frühen Ballette und Schauspiele ein überzeugender Abriss zur Entwicklung von Cocteaus „expression pluridisciplinaire“ und seines Einflusses auf die Struktur von Saties *Parade* gelingt, bleibt die Untersuchung seiner Filmmusiken in Van Steerthems Beitrag „La sonorité des films coctaliens“ nur bedingt befriedigend. Die Vielfalt der unterschiedlichen Verfahren – z. B. „synchronisme accidentel“ oder die Verwendung von Stimmen/Klängen im Off/Over-Verfahren – verlangt eine größere Arbeit und Einzelanalysen, ganz abgesehen davon, dass Van Steerthem die Bedeutung der musikalischen Zusammenarbeit von Georges Auric und Cocteau zwar hervorhebt, aber nicht näher ausführt. Cocteaus eigene Musikalität, sein Musikverständnis bleiben daher in den meisten Artikeln weitestgehend unberücksichtigt bis widersprüchlich, etwa wenn die Frage nach seiner musikalischen Bildung in zwei Texten unterschiedlich beantwortet wird. In Van Steerthems Beitrag „beherrscht“ Cocteau nur Klavier und die Tonart F-Dur, für Lynn Van de Wiele („Jean Cocteau, la musique et le dessin“) spielte Cocteau gleich mehrere Instrumente.

Dieses Manko wird durch die Aufarbeitung neuer Aspekte in den Beiträgen von Catherine Miller („Lectures du Coq et l'Arlequin par le Groupe des Six“), Jessica de Saedeleer („Voix et orchestre sur des textes de Jean Cocteau“), Catherine Steinegger („Jean Cocteau et la musique de scène“) und David Gullentops („Patmos, un oratorio inédit“) zwar ausgeglichen. Gullentops zeigt jedoch anhand der unvollendeten bzw. unauffindbaren Kompositionen zu *Patmos* von Paul Hindemith und Yves Claué, wie wenig Cocteau zur musikalischen Umsetzung letztendlich beigetragen hat, womit eine kritische Hinterfragung des gewählten Ansatzes zumindest eine Andeutung verdient hätte.

Die Aufarbeitung von Cocteaus vielfältiger Betätigung als Poet, Librettist, Regisseur und Kommunikator in Verbindung mit musikalischen Projekten, Aufführungen und Diskussionen, mündet im zweiten Teil des Buches in einen 150 Seiten umfassenden Katalog (verantwortlich Malou Haine), wo alle zwischen 1908 und 2004 in Musik gesetzten Texte Cocteaus,

insgesamt über 600 Kompositionen (!), in alphabetischer Reihenfolge berücksichtigt sind. Erst durch diesen Katalog (sowie eine abschließende Werkchronologie samt Namensregister), dessen Ergebnisse in einer Zusammenfassung mit einem ausführlichen Thesaurus vorangestellt sind, erhält der Band von Gullentops und Haine seine in der Einleitung beschworene umfassende Bedeutung für die zukünftige Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Verhältnis von poetischer Intention und musikalischer Realisation, von Dichter und Komponist, von Ursprungsdichtung und interdisziplinärer Umsetzung. Neben den üblichen Angaben zu Werktitel, Komponist, Ort und Datum der Komposition etc. hat Haine auch die Namen der Widmungsträger und musikalischen Interpreten der Uraufführung wie auch herausragender späterer Konzerte, die Namen aller Mitwirkenden bei Theater-, Ballett-, Schauspiel- oder Filmproduktionen sowie detaillierte Informationen zu den Partituren, bibliographische Referenzen zu Cocteaus Texten, Anmerkungen zu Gedichtsammlungen und diskographische Informationen aufgenommen und dadurch alles in allem mit diesem Band ein unersetzliches Nachschlagewerk zu Cocteau geschaffen.

Catherine Miller hat sich ähnlich umfassend die fast 900 *Mélodies* der Groupe des Six vorgenommen, komponiert zwischen 1907 (Honegger) und 1977 (Tailleferre). Miller bemüht sich um die Verbindungen zwischen Dichtung und Musik, zwischen den drei ‚Hauptpoeten‘ Claudel, Apollinaire und Cocteau und der Groupe des Six. Sie analysiert zunächst das literarische Verständnis der fünf Komponisten und der Komponistin Germaine Tailleferre, anschließend das musikalische Verständnis der drei wichtigsten Poeten Claudel, Apollinaire und Cocteau und schließt mit einer Untersuchung der verschiedenen Betitelungen – von „poème“ bis „cantate“ – und einer Analyse der verschiedenen Parameter einer Komposition ab. So lehrbuchmäßig und schematisch wie die Gliederung und Strukturierung des Buches vermittelt sich auch die Untersuchung von in der Einleitung (S. 16) nur angerissenen Fragenkomplexen: Kann man das Vokalwerk der sechs Musiker überhaupt noch in das „genre mélodique“ einordnen? Welche Verbindungen finden sich in den *Mélodies* zum Jazz, zum Chanson der Café-Concerts oder zur Filmmusik? Wie wird

die Begleitung des Gesangs gestaltet und welche vokale Gestaltung ergibt sich aus dem poetischen Text? Gattungsorientierte und stilistisch übergreifende Problemstellungen benötigen eine ausführliche Analyse ausgewählter Beispiele, was bei 900 Kompositionen eigentlich nicht allzu schwer fallen sollte. Miller braucht 190 Seiten, um von den Geburtsdaten jedes einzelnen Musikers und Dichters über chronologische Aufstellungen der Vokalwerke jedes Komponisten (immerhin nützlich) und rein entstehungsgeschichtliche Beschreibungen einzelner Werke im letzten, dritten Kapitel endlich zum analytischen Kern der Arbeit zu gelangen, der noch sage und schreibe 47 Seiten lang dauert und zudem reichlich veraltete und ausschließlich französische Literatur zur Frage nach der Definition von Chanson und Mélodie enthält. Wen wundert's da noch, dass Tailleferre bei der Untersuchung der Kompositionen gleich ganz weggelassen wurde (Hinweis S. 195, Fußnote 5).

Wer sich dennoch mit übersichtlich angeordneten Informationen zu Komponisten, Dichtern und Stücken zufrieden gibt, ist mit dem Buch nicht schlecht beraten.

(November 2007) Manuela Schwartz

LEWIS FOREMAN: Arnold Bax. A composer and his times. 3. Auflage. Woodbridge: The Boydell Press 2007. XXII, 569 S., Abb., Nbsp.

Lewis Foreman gehört heute zu den wichtigsten Persönlichkeiten in Fragen britischer Musik, insbesondere von Orchester- und orchesterbegleiteter Vokalmusik der Periode der sogenannten „British Musical Renaissance“ (ca. 1880–1940). Seit den 1960er-Jahren hat er rund zwei Dutzend Bücher vorgelegt (einige davon in seinem eigenen Verlag), zahllose Aufsätze, Rundfunkskripte und andere kleinere Texte verfasst und ist mittlerweile wichtigster treibender Motor hinter der Produktion zahlloser Rundfunk- und Konzerteinspielungen britischer Musik. Unter seinen zahlreichen Posten finden sich auch jene des Sekretärs der Arnold Bax Society für die Zeit ihres Bestehens 1967–1973 sowie des musikalischen Fachberaters des Arnold Bax Trust; vormals hatte er bereits für die Arnold Bax Society eine ähnliche Funktion inne. Die erste Auflage seiner Bax-Biographie erschien 1983, die erweiterte zweite Auflage

1987. 491 Seiten umfasste die erste Auflage, 506 Seiten die zweite – nun liegt abermals eine gehörige Erweiterung vor. Foreman ist in seinen Forschungen in Sachen Bax nie stehen geblieben; nicht nur durch die Förderung von Aufführungen und Einspielungen hat er die Kenntnis von Bax' Œuvre stetig vertieft, sondern auch in Quellenfragen blieb er immer auf dem aktuellsten Stand. In den letzten zwanzig Jahren hat die Rezeption von Bax' Musik – besonders bedingt durch den Einsatz von Lewis Foreman, Graham Parlett und des Dirigenten Vernon Handley – einen Quantensprung vollzogen, obschon immer noch weitere Werke neu bzw. wieder entdeckt werden.

Als der Nachlass der Pianistin Harriet Cohen 1999 der Forschung zugänglich wurde, war die Notwendigkeit einer Neuausgabe des Buches besiegelt. Mehr denn je war es Foreman nun möglich, Bax' kompliziertes Privatleben, seine zahlreichen Liebschaften, seine prägende Beziehung mit der Pianistin Harriet Cohen und vieles mehr vertieft zu beleuchten – insbesondere die manchmal verschlungene Verknüpfung von Leben und Schaffen. So kommt auch die Musik zu ihrem Recht, wenn auch eine detaillierte und tief greifende Analyse unterbleibt; einer psychologischen Deutung von Bax' Persönlichkeit enthält sich der Autor gleichfalls, dies ist eindeutig seine Sache nicht. Hier liegt noch viel Potenzial für zukünftige Forschung. Exemplarische Anhänge (neben Werk- und Schriftenverzeichnis und einer Diskographie u. a. ein monographisches Kapitel über Bax als Dichter sowie eine Übersicht über die Rezeption der Sinfonien Bax' auf den Londoner Proms) und Register vervollständigen eine rundum gelungene Publikation.

Am Rande sei vermerkt, dass nach der Veröffentlichung im Januar mehrere Rezensenten auf fehlerhafte Anmerkungen zu einigen Kapiteln hinwiesen – seit Juli ist der korrigierte Nachdruck auf dem Markt. Die optimierten Herstellungskosten von Boydell & Brewer haben sich glücklicherweise nicht wie bei anderen Verlagen auf die Druckqualität niedergeschlagen.

(September 2007) Jürgen Schaarwächter

LUKAS HASELBÖCK: *Zwölftonmusik und Tonalität: Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 535 S. Nbsp.*

Dodekaphonie findet sich im Laufe des 20. Jahrhunderts bei Komponierenden in den entlegensten Teilen der Welt. So unterschiedlich wie die jeweiligen kulturellen, politischen und ideologischen Voraussetzungen, so unterschiedlich sind auch die künstlerischen Ausformungen sowie ästhetischen Pointierungen, die diese Werke hervorbringen. Der vorliegenden umfassenden Untersuchung gebührt das große Verdienst, diese Zusammenhänge in ihrer Komplexität und schillernden Gesamterscheinung erstmals aufzuzeigen und mit vielen Details – biographischen und kompositorischen – zu illustrieren. Haselböck bestreitet seine groß dimensionierte und detailreiche Studie, die 2005 als Habilitationsschrift an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien angenommen wurde, mit einem breiten Hintergrund musikwissenschaftlicher und -theoretischer Sachkenntnis, insbesondere aber auch mit einem verblüffend breiten und heterogenen Repertoire zwölftöniger Werke.

Im Fokus der Untersuchung steht dabei das Phänomen der Tonalität, die nur scheinbar im Widerspruch zu zwölftönigem Komponieren steht, unterdessen wirklich selten Gegenstand analytischer Betrachtung dodekaphoner Werke gewesen ist – tatsächlich lässt sich, insbesondere im Blick auf die harmonische Struktur, bei Werken unterschiedlichster Ausrichtungen und Schulen, gezielte tonale Gestaltung diagnostizieren. Immer wieder treten hier, so resümiert Haselböck, „tonale Akkorde“ an „Schlüsselstellen der Form“ auf. Diese interpretiert er als Stellen „mit einzelnen, als Klang-Symbole aus einem entfunktionalisierten Kontext herausragenden harmonischen Säulen“ (S. 505 f.).

Mit dieser in sich wertvollen Aussage erschöpft sich denn auch das in welcher Form auch immer synthetisierbare Ergebnis von Haselböcks Untersuchung. Deren zentrales Problem besteht darin, dass sie sich oft zu nah an den von den Komponisten und den hinter ihnen stehenden Exegeten und Institutionen vertretenen und gesteuerten Diskursen befindet, sich bisweilen in deren zirkulären und apologetischen Argumenten verfängt (z. B. der „Wahrhaftigkeit“ als ästhetischer Kategorie),

statt diese in ausreichender Distanz zu analysieren. So wird das zwölftönige Komponieren oft isoliert von anderen kulturellen und kompositorischen Strömungen betrachtet und somit implizit (insbesondere in den allein nach kompositionstechnischen Gesichtspunkten miteinander verbundenen Werken im Analysekapitel) ein Konnex zwischen Werken und Komponisten suggeriert, der so nicht zwangsläufig existierte. So erklärt sich auch die des Öfteren konstatierte angebliche Entwicklung zu einem Pluralismus der Stile im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; entfernt man sich von den, wie Haselböck richtig kritisiert, oft allzu doktrinär und einseitig geführten avantgardistischen Debatten insbesondere der Jahre nach 1945 (die sich ja auch auf die Strömungen der Kriegs- und Vorkriegsjahre bezogen), so wird man schnell gerade für die erste Jahrhunderthälfte einen ganz ungeheuren Pluralismus der Stile feststellen, in dem die Zwölftöner – auch in der institutionellen Einbindung sowie in der Aufführungs- und Wirkungsgeschichte – einen nur akzidentellen Raum einnahmen.

Dieser wäre jedoch zudem zu befragen auf seine historische Stellung etwa im Kontext der institutionellen, gesellschaftlichen und kommunikationsgeschichtlichen Einschnitte nach dem Ersten Weltkrieg, auf seine (auch außerhalb der Vereine für Privataufführungen) weitgehende Befangenheit in akademischen Zirkeln, seine oft zirkuläre kommunikative Adressierung und seine Angewiesenheit auf verbale Vermittlung. Zahlreiche Ansätze zu kulturhistorischen, teilweise auch politischen Interpretationsmöglichkeiten werden, insbesondere im Zusammenhang biographischer Informationen, geliefert. Aber sie werden im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit, insbesondere in den Werkanalysen, gar nicht erst einbezogen. Letztere bleiben darum allzu reduziert auf das Kompositionstechnische.

Wenn allerdings, mit den Worten des Komponisten Herbert Eimert, „Schönbergs Reihentechnik und ihre sich rasch erschöpfende Beschreibung [...] als ‚Theorie‘ mit wenigen Sätzen am Ende ist“, so müssen sich die hier vorgeführten, extrem heterogenen Werke und ihre Analyse die Frage stellen lassen, ob denn die Zwölftontechnik überhaupt ein sinnvoller Ausgangspunkt ist, um die Annäherung avantgardistischer und moderner Komponisten an

‚Tonalität‘ historisch zu fassen; ob die Reihen, die auf das Erzielen bestimmter harmonischer Konstellationen hin ausgerichtet werden, wirklich mehr darstellen als ein mehr oder weniger brauchbares, eventuell gar austauschbares Mittel zum Zweck, und ob die technische Ausführung, mit der sie auf diese Klänge hin zurechtgerechnet werden, nicht eine Nebensache bleibt – sprich: ob Dodekaphonie überhaupt den ausschlaggebenden Kontext für derartige kompositorische Entscheidungen hergibt, oder ob nicht die jeweiligen individuellen, rezeptiven und gesellschaftlichen Aspekte stärker in Blick genommen werden müssten.
(September 2007) Nils Grosch

John Ireland. A Catalogue, Discography and Bibliography. 2nd revised and enlarged edition compiled by Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 2007. XXVII, 180 S., Abb.

The Correspondence of Alan Bush and John Ireland 1927–1961. Compiled by Rachel O’HIGGINS. Aldershot: Ashgate 2006. XXXVIII, 360 S., Abb.

Alan Bush. A source book. Compiled by Stewart R. CRAGGS. Aldershot: Ashgate 2007. XIII, 186 S., Abb.

Weder John Ireland (1879–1962) noch Alan Bush (1900–1995) gehören zu den bekanntesten der britischen Komponisten, und während Ireland durch seine vergleichsweise eingängige, Arnold Bax nahe stehende Tonsprache zumindest in Großbritannien einige Popularität erlangt hat, harret Alan Bush nach der Entdeckung. Das hat verschiedene Gründe – nicht zuletzt liegt es an der geringen Anzahl substanzieller Publikationen über ihn und sein Schaffen. Zunächst mag man dies nicht einmal so vermuten, sind doch die Bibliographien in beiden Werkverzeichnissen gleich lang, jeweils zehn Seiten. Wo aber zumindest zu Irelands kompositorischem Schaffen vor einigen Jahren eine Studie vorgelegt wurde (vgl. die Rezension in: *Mf* 54/4, 2001, S. 482), fehlt dergleichen bei dem ungleich produktiveren Alan Bush noch. Mehr noch: Von den bibliographischen Angaben zu Alan Bush bezieht sich eine gute Anzahl (mehr als zwei Seiten) auf Titel von ihm selbst – von einem Lehrbuch über *Strict Counterpoint in Palestrina Style* (1948)

über Aufsätze und Buchkapitel zu sowjetischen Komponisten bis hin zu Erinnerungen.

Bush und Ireland waren profilierte Kompositionsprofessoren an den großen Londoner Konservatorien – Ireland von 1923 bis 1939 am Royal College of Music (zu seinen Schülern gehörten Benjamin Britten, Humphrey Searle, Ernest John Moeran, Richard Arnell und Alan Bush), Bush von 1925 bis 1975 an der Royal Academy of Music (zu seinen Schülern zählten Edward Gregson und Roger Steptoe).

Stewart Craggs, emeritierter Professor für Musikbibliographie der Universität von Sunderland, ist bekannt für seine „Bio-bibliographies“ zu britischen Komponisten und hat sich auf diesem Gebiet bleibende Verdienste erworben. Weniger Wert legt Craggs in beiden hier vorzustellenden Publikationen auf diskographische Sorgfalt, weder was die Vollständigkeit noch was den Detailreichtum der Einträge angeht. Dafür aber legt er die definitiven Werkverzeichnisse zu beiden Komponisten vor, die für viele Jahre vermutlich Referenzstatus behalten werden. Bei Ireland handelt es sich bereits um die zweite Auflage (daher auch der noch etwas kompliziertere Titel, der von der Erstausgabe bei Oxford University Press übernommen wurde). Craggs nutzt für die Gestaltung der Einträge die verlagstypischen verkürzenden Darstellungen, die zwar praktisch, aber gelegentlich auch etwas irreführend sind, etwa wenn die Besetzung für ein großes Chorwerk mit Orchester weniger Platz benötigt als ein Werk für Blechbläser, die allesamt nicht abgekürzt werden können, da sie nicht als allseits bekannt vorausgesetzt werden können.

Für beide Bücher konnte Craggs renommierte Förderer der Komponisten als Autoren der Einführungen gewinnen – bei Ireland Geoffrey Bush (1. Auflage) und Colin Scott-Sutherland (2. Auflage), bei Bush Rachel O’Higgins, die älteste Tochter des Komponisten. Lückenhafter als diese ausgesprochen informativen Einführungen (und in einem Punkt – den Zeitpunkt von Bushs Pensionierung an der Royal Academy – gar um drei Jahre abweichend) sind da in beiden Fällen die tabellarischen Lebensläufe Bushs und Irelands, bei denen wichtige Positionen (Irelands Ausscheiden aus dem Royal College, die Frage, wie sich die Beziehung zwischen Bush und seiner zukünftigen Frau Nancy während Bushs Deutschlandaufenthalt

in den Jahren 1929–31 entwickeln konnte) keine Erwähnung finden. Ein weiterer Mangel fällt auf – das fast völlige Fehlen jedweder deutschsprachiger Literatur. Es mag zwar sein, dass sich in jüngerer Zeit zu wenige deutsche Musikwissenschaftler mit Alan Bush, dessen Musik insbesondere in der DDR intensiv rezipiert wurde, befasst haben, doch in *Musik und Gesellschaft* und zeitgenössischen Buchpublikationen wird sich sicher allerhand finden lassen; überdies erschien 2005 in einem bei Olms herausgekommenen Sammelband *Music as a Bridge: Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950* ein wichtiger Beitrag zu diesem Bereich von Derek Watson, der ebenfalls fehlt. Hier zeigt sich auch, wo Craggs die Fakten nicht geprüft hat – etwa bei der Uraufführung der *Dritten Sinfonie* von Bush zu schreiben, es hätten Chor und Sinfonieorchester der DDR musiziert (es war natürlich der Leipziger Rundfunkchor nebst -Sinfonie-Orchester), zeugt von fataler Ignoranz. Solche Ignoranz zeigt sich leider auch im Falle nicht-britischer Komponisten – Bushs Bearbeitungen von Werken anderer werden in teilweise extrem verkürzender Form dargeboten, da die ausgewerteten Quellen nicht mit den heute bekanntesten Erkenntnissen abgeglichen wurden. Während Craggs bei Ireland ein Glossar häufig erwähnter Personen beigibt, fehlt ein solches bei Bush, wo doch gerade hier in Großbritannien bislang unbekannte Namen der Erläuterung bedürften. Überdies ist unverständlicherweise das alphabetische Werkregister vor das Werkverzeichnis selbst gerutscht und dadurch nicht unbedingt komfortabel nutzbar. Abkürzungsverzeichnisse fehlen in beiden Bänden, erübrigen sich auch weitenteils, nur die Abkürzung „WMA“ – Workers' Music Association – hätte man sich gerne an prominenter Stelle erläutert gewünscht (natürlich ist sie im Kontext schnell erschließbar).

Das Verhältnis der beiden Komponisten und Pädagogen – gänzlich unterschiedlicher Charaktere, deren Lebensläufe voneinander kaum weiter entfernt sein könnten – erschließt Rachel O'Higgins durch die Veröffentlichung der Korrespondenz der beiden. Von den 160 veröffentlichten Briefen befand sich die Hauptzahl in Bushs Nachlass, nur wenige im John Ireland Trust (beides heute in der British Library), diverse weitere von Bush an Ireland sind zur-

zeit verschollen. Naturgemäß nimmt Musik einen zentralen Platz in der Korrespondenz ein, doch auch politische und persönliche Erlebnisse werden widergespiegelt: teilweise nur knapp, wie Bushs Besuch in Guyana, teilweise ausgesprochen ausführlich, wie eine Hypothek, die Ireland zu tilgen hatte, sein Aufenthalt in Guernsey oder seine Gesundheit. O'Higgins führt teilweise ausgesprochen umfassend in die Briefperioden ein, und auch ihre Briefkommentare sind umfassend und durchdacht. 14 Abbildungen ergänzen den rundum gelungenen Briefband, der zur weiteren Erforschung der Musik und Persönlichkeit sowohl Bushs als auch Irelands einlädt.

(November 2007)

Jürgen Schaarwächter

DAVID WHITTLE: *Bruce Montgomery/Edmund Crispin: A Life in Music and Books*. Aldershot: Ashgate 2007. XIII, 314 S., Abb., Nbsp.

Bruce Montgomery ist niemand, den man im *New Grove* 2001 finden könnte. Und doch ist Robert Bruce Montgomery (1921–1978) einem (wenngleich eher kleinen) Kreis von Eingeweihten durchaus bekannt. In die britische Mittelklasse hineingeboren, komponierte er seit 1934 und wurde schon als Teenager durch Godfrey Sampson, Professor an der Londoner Royal Academy of Music, gefördert. 1940 begann Montgomery sein Studium in Oxford, wo sein Interesse an Literatur deutlich verstärkt wurde – zu seinen dortigen Freunden gehörten Dichter und Bühnenaufsteller, auch Kingsley Amis und Philip Larkin, später überdies der Komponist und Musikhistoriker Geoffrey Bush. Während der Studienzeit entstanden Theaterstücke und Bühnenmusik, Kirchenmusik und Lieder. Gleichzeitig erschien 1944 sein erster sehr erfolgreicher Detektivroman, den er unter dem Pseudonym Edmund Crispin beim renommierten Gollancz-Verlag veröffentlichte (bis 1953 sollten acht weitere Bücher folgen). Kurz darauf gelang ihm auch der Durchbruch als Komponist tonal gebundener, doch harmonisch komplexer Werke; auch hier hatte er Glück und wurde durch Oxford University Press, später auch Novello verlegt. Noch während seines Studiums war Montgomery als Komponist ebenso wie als Schriftsteller gefragt. Während viele Chorkompositionen mit Orchester entstanden (zu seinen erfolgreichsten Kompositio-

nen gehörte *An Oxford Requiem* zum Gedächtnis an Godfrey Sampson, 1949/50), später auch Orchesterwerke, gelangte keines seiner Opernprojekte zur endgültigen Ausführung. Nach ersten Kontakten zur Filmindustrie entstand Montgomerys erste Filmmusikpartitur 1951 – auch hier war er äußerst erfolgreich, auch wenn die Bedeutung der Filme weitgehend auf den britischen Kulturraum beschränkt geblieben ist (er schrieb die Musik zu den ersten sechs *Carry On*-Filmen). Doch der stetige Druck als freischaffender Komponist und Autor (vier Filmmusikpartituren pro Jahr, fast vollständige Vernachlässigung seiner anderen Arbeitsfelder) forderte Opfer – Montgomery verfiel ab Ende der 1950er-Jahre dem Alkoholismus und schrieb oder komponierte in den letzten 15 Jahren seines Lebens fast nichts mehr. 1976 heiratete er seine Sekretärin Ann Clements, die seit 1957 für ihn gearbeitet und mit der er seit 1968 zusammengelebt hatte. Sie unterstützte seine editorischen Arbeiten an Anthologien (1955–1974); durch sie konnte er seinen letzten Detektivroman schreiben und durch sie fand er trotz seiner Gebrechen einen gewissen Trost in der Religion.

Wenn notwendig, entkoppelt Whittle Biografie, literarisches und musikalisches Schaffen; zeitliche Brüche sind leicht überwunden. Die komplexe, gebrochene Persönlichkeit Montgomerys wird mit all ihren Schwächen und Stärken präsentiert, und Whittle kann rückhaltlos auf den vollständigen Nachlass Montgomerys (Bodleian Library, Oxford), reiche Korrespondenz sowie zahlreiche Interviews mit Freunden und Bekannten zurückgreifen. Leider sind Schriften- und Werkverzeichnis nicht gänzlich frei von Fehlern und Lücken; doch sind dies verzeihliche Fehler mit Blick auf eine exemplarische Biographie eines Komponisten, dessen bedeutende Schöpfungen erst wiederentdeckt werden müssen.

(September 2007) Jürgen Schaarwächter

BJÖRN HEILE: *The Music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate 2006. 209 S. Abb.

Das Werk löst mehr ein als es im Titel verspricht, da es sich nicht nur mit der Musik Kagels beschäftigt, sondern mit dem gesamten bisherigen Werk des Komponisten, d. h. auch mit seinen Filmen, theatralischen Werken,

Hörspielen etc. Die Anlage des Buches ist dergestalt, dass es von einer anfangs streng chronologischen Ordnung zu übergreifenden Fragestellungen übergeht, ohne jedoch von der Chronologie abzulassen. In den ersten drei Kapiteln werden Kagels Zeit in Argentinien, seine Anfänge in Köln (mit dem Untertitel „Serialism, Aleatory Technique and Electronics“) und die die 60er-Jahre bestimmende Schaffensphase des Instrumentaltheaters referiert. Danach werden „Experimentalism and Multimedia“ anhand der Hörspiele und Filme Kagels behandelt. Die letzten beiden Kapitel „Referentiality and Postmodernism“ und „Apocrypha and Simulacra“ thematisieren die Schaffensphase der Seriellen Tonalität ab 1970 und führen bis zu Kagels aktuellsten Produktionen.

Positiv hervorzuheben ist die in mehrfacher Hinsicht ‚undogmatische‘ Sichtweise des Autors: So wird Kagels Leben weder verklärt noch wird versucht, das heterogene Werk in eine Teleologie zu zwingen. Ebenso hält sich der Autor bei übergreifenden Fragestellungen mit theoretischen Erklärungsmustern angenehm zurück (die Kapitelüberschriften haben diesbezüglich eher gliedernde Funktion). Die eigentliche Stringenz erhält die Argumentation durch die zahllosen offenen und versteckten Bezüge zwischen den Werken und Werkkomplexen, welche dargelegt und erklärt werden. Hierbei gelingt es Heile, auch für den ‚Kagelianer‘ Neues zutage zu fördern und die Faszination für den Gegenstand wieder zu erwecken. Aber auch die ‚Kagel-Laien‘ kommen nicht zu kurz, da bei den Werkbeschreibungen und den jeweiligen analytischen Ausführungen Heiles klarer Sprachstil auch komplexe musikalische Sachverhalte unmittelbar verständlich macht.

Der Aufbau des Buches ist überzeugend, ebenso die Diktion und der didaktische Anspruch. Daher bleibt zu hoffen, dass es neben den bisherigen Darstellungen Werner Klüppelholz‘ und Dieter Schnebels seinen Platz finden wird – dies natürlich auch, weil Heile die aktuelle Literatur über Kagel und die Quellen der Sammlung Kagel in der Paul Sacher Stiftung berücksichtigt.

Besonders über die bisher schlecht dokumentierte frühe argentinische Zeit hat der Autor Neues zu berichten. Gerade dieses Kapitel zählt, zusammen mit den beiden folgenden, meines Erachtens zu den interessantesten des

Buches. Die generell spärliche Annotationsweise Heiles führt jedoch zu Irritationen; an einigen Stellen wird nicht deutlich, aus welcher Quelle die betreffenden Aussagen kommen. Zwar gibt Heile an, exklusive Informationen von Kagel erhalten zu haben (S. 175), in manchen Fällen referiert er aber auch offensichtlich nur die zum großen Teil anekdotische Sekundärliteratur. Beispielsweise summiert Heile den Einfluss Witold Gombrowicz' auf den jungen Kagel folgendermaßen: „Kagel's scepticism towards lofty ideas and bourgeois high culture, his contempt for concert hall rituals, his sarcasm and surreal wit as well as his capacity for scandal owe a great deal to the Polish polemicist“ (S. 12). Allerdings, so Heile, war Gombrowicz nur durch eine Schachpartie zum Reden zu bringen. Wie viele Schachpartien waren wohl nötig, um den jungen Kagel derart nachhaltig zu beeinflussen? Wäre hier nicht mehr Skepsis gegenüber den Aussagen des Komponisten und seiner Exegeten angebracht?

Der Mangel an Belegen ist das größte Manko des Buches, und er scheint nicht nur durch die spezielle ‚Publikationsgattung‘, welche Bücher mit Titeln „The Music of...“ bilden, bedingt. Besonders deutlich wird dies in den Passagen, wo Heile auf die von ihm eingeschienen Quellen der Sammlung Kagel in der Paul Sacher Stiftung rekurriert. Gerade bei den frühen Werken Kagels, die nicht publiziert wurden und zu denen auch keine Manuskripte überliefert sind, führt der Mangel an Belegen zu Unklarheiten. So zeigt z. B. das Notenbeispiel auf S. 13 nicht, wie der Zusammenhang und die Bildunterschrift annehmen lassen, die ersten sieben Takte der *Variationen für gemischtes Quartett* von 1952, sondern deren revidierte Fassung von 1991, zudem offensichtlich keine Transkription eines Manuskripts, sondern eine Repräsentation des Druckes. Wer mit den ‚Revisionen‘ Kagels Erfahrungen gemacht hat (wie Heile ja auch selbst beim *Sexteto de cuerdas*, S. 20 f.), reagiert auf solche unnötigen Ungenauigkeiten gereizt, die überwiegende Mehrzahl der Leser muss dem Autor in solchen Fällen glauben.

Die problematische Wissenslage zum Frühwerk zieht sich bis in das chronologische Werkverzeichnis fort; die Zahl der Werke von Kagels Erstling *Palimpsestos* bis hin zu *Anagrama* ist seit Schnebels Werkverzeichnis von 1970 um drei auf zwölf angestiegen. Woher die neuen,

zusätzlichen Angaben kommen, bleibt dem Leser an dieser Stelle verborgen, auf S. 14 wird aber auf einen Programmzettel (mit dem bibliographischen Vermerk „kept at the Paul Sacher Foundation“) und auf einen Brief Kagels an den Autor vom 12. August 2004 verwiesen; beide Quellen sind nicht abgebildet oder zitiert. Grundsätzlich ist hierzu zu bemerken, dass bis auf das *Sexteto* und die *Variationen* (nur in revidierter Fassung 1991) alle Werke aus diesem Zeitraum weder publiziert noch als Manuskript erhalten sind. Skepsis ist daher auch bei den Spekulationen über Einflüsse auf den jungen Kagel geboten: So ist beispielsweise die bekannte „Beleuchtungspartitur“ für *Musica para la torre* von 1954 (siehe Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film*, Köln 1970, S. 10), welche als Indiz für eine frühe Auseinandersetzung Kagels mit dem Bauhaus und zeitgenössischer Kunst fungieren könnte (Heile, S. 14), nur aus einem zehn Jahre später veröffentlichten Beitrag Kagels bekannt, ein Manuskript existiert nicht. Das zugängliche Quellenmaterial zum Kagel'schen Frühwerk weist aber bei näherer Betrachtung keine Einflüsse aus der Literatur oder der Bildenden Kunst auf. Heile bemerkt dies zwar ansatzweise am *Sexteto de cuerdas* (S. 20 f.), aber auch hier mangelt es an der nötigen Dokumentation, so dass der spätere Nachvollzug seiner philologischen Erkenntnisse an den Quellen erschwert bzw. unmöglich gemacht wird. Wenigstens für die Werke der frühen Phase sowie für die zahllosen Fundstücke im Bereich der Varianten und Fassungen wäre ein detailliertes Quellenverzeichnis dringend notwendig gewesen.

(Juli 2007)

Knut Holtsträter

Arvo Pärt. *Die Musik des Tintinnabuli-Stils*. Hrsg. von Hermann CONEN. Köln: Verlag Dohr 2006. 202 S., Nbsp.

Der von Hermann Conen herausgegebene Beitragsband beschäftigt sich mit Arvo Pärts Werken im Tintinnabuli-Stil, wobei es das laut Herausgeber hauptsächlich Anliegen des Buches ist, „handfestes Wissen über die Musik des Tintinnabuli anzubieten und damit den Diskurs auf Grundlagen zu stellen, die aus der Musik selbst gewonnen wurden“ (S. 14). Arvo Pärts Tintinnabuli-Stil prägte ab 1976 sein

Komponieren, „die Abkehr von der Dodekaphonie und Hinwendung zur Tonalität, die (auch schon im früheren Werk praktizierte) strikte Einforderung und Reduktion auf einfachste Prozesse, und als wichtigste stilbildende Eigenschaft die charakteristische Verbindung von Melodie- und Dreiklangsstimme(n)“ (S. 25) bilden hierbei den Bezugsrahmen. Die beiden längsten Beiträge sind vom Herausgeber Hermann Conen und von Leopold Brauneiss verfasst. Beide Autoren gehen von der Auffassung aus, dass Pärt Regelwerke prädisponiert, die den Verlauf des jeweiligen Werkes vollständig determinieren. Damit kann Pärts Tintinnabuli-Stil als Weiterführung seiner frühen seriellen Phase angesehen werden. Diese These wird durch eine Reihe von Beispielen aus Pärts Werk eindrucksvoll belegt und zu einer Systematik ausgebaut. Insgesamt werden – wenngleich auch manches Mal unfreiwillig – die Desiderate innerhalb der Forschung über Arvo Pärt gezeigt, was aber die eigentliche Leistung des Buches nicht mindert, den ‚kompositorischen Quellcode‘ des Tintinnabuli-Stils offengelegt zu haben.

Zwischen diesen beiden großen Beiträgen steht ein kleiner vierseitiger Beitrag beider Autoren zu den „Grundlagen der Satztechnik“, der ohne die Lektüre des Beitrags von Brauneiss nur schwer zu verstehen ist und daher wohl eher zum späteren Nachschlagen dient.

Der Beitrag des Herausgebers nimmt den Löwenanteil des Buches ein (S. 9–98). Conens explizit diskursiver Zugang wird dem Gegenstand insofern gerecht, als er allzu offensichtliche und einfache Interpretationswege (zumeist diejenigen der bestehenden Literatur) zu hinterfragen sucht. Der in der Literatur über Pärt oft geäußerte Vorwurf des Innovationsmangels und des fehlenden Kunstcharakters dieser Musik wird durch Conens Ansatz im Vorhergehen mit dem Postulat unterbunden, „dass die Musik des Tintinnabuli in ihrem Kern nicht die Entfaltung der innermusikalischen Potentiale zum Ziel hat, sondern – zunehmend über die Jahre und heute fast ohne Ausnahme – eine ritualisierte musikalische Lesung des christlichen Wortes“ (S. 20). In diesem größeren Kontext analysiert Conen dann auch Pärts *Miserere*; diese Abschnitte sind durch einen serifenlosen Schrifttyp als Einschübe gekennzeichnet.

An Conens weiteren Ausführungen ist zu bemängeln, dass der Autor seine detailreichen

analytischen Beobachtungen durch Pärts Selbstaussagen leiten lässt; die Analysen dienen in solchen Fällen letztlich dazu, die Deutungshoheit des Komponisten zu untermauern. Ebenso wirken aber auch Transfers aus anderen Kontexten teilweise bemüht. So löst Conen die Begriffe des Ursatzes (S. 47) und der Formel (S. 79) aus ihren jeweiligen Kontexten (Schenker und Stockhausen) heraus, jedoch ohne zu berücksichtigen, dass die Begriffe durch ihre historische Setzung und auch in deskriptiver Hinsicht offensichtlich wesentlich mehr bedeuten als dasjenige, was Conen bei Pärts Kompositionen beobachtet. In diesem Zusammenhang einen Gerüstsatz als „Ursatz“ (S. 63 und 101) und eine kurze formelhafte Figur unter Evokation von Stockhausens *Cœuvres* als „Formel“ zu bezeichnen (S. 100 f.), heißt mit Kanonen auf Spatzen schießen. Weiterhin wenig überzeugen kann den Rezensenten Conens Behauptung (u. a. S. 46), dass die Suche nach historischen Vorbildern in Pärts Musik generell zum Scheitern verurteilt sei.

Dieser Hang zur Ungenauigkeit macht sich auch auf der formalen Ebene bemerkbar: So referiert Conen „ohne weitere Nachweise“ (S. 55) aus einer Diplomarbeit von „Tom Schulz-Mebold, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1989“. Auch nach eingehender Recherche war weder das Werk noch der Autor zu ermitteln. Daher wurde auch nicht deutlich, in welchem Umfang Conen Übernahmen aus der genannten Quelle vornimmt.

Einen ungleich überzeugenderen Eindruck hinterlässt dagegen Leopold Brauneiss' Beitrag „Pärts einfache kleine Regeln“, der sich auf satzanalytische Fragen beschränkt. Brauneiss macht keinen Hehl aus der Unmöglichkeit, eine komplette Poetik zu schreiben. Trotzdem deckt er ein System von kleinen Regeln auf, die in ihrem Kombinationsreichtum ein facettenreiches und lebendiges Bild des Tintinnabuli-Stils Pärts geben.

Unter dem Abschnitt „Aufführungspraxis“ finden sich kürzere Beiträge von Paul Hillier und Andreas Peer Kähler, die die Chor- bzw. Instrumentalmusik des Tintinnabuli-Stils unter aufführungspraktischen Bedingungen beleuchten. Die beiden Beiträge runden das Bild des Bandes gut ab, zumal sie den Tintinnabuli-Stil sehr konzise unter dem jeweiligen Praxisbezug erörtern. Der Anhang versammelt

neben den obligatorischen Registern eine Diskographie der Tonträger mit Pärts Beteiligung und ein zusätzliches Werkregister mit Uraufführungsdaten.

Insgesamt ist zu sagen, dass das Buch durch seine schiere Informationsfülle und Systematik ein Desiderat ausgefüllt hat, jedoch in puncto Interpretationsmöglichkeiten sicher noch viel Spielraum für weitere Forschungsarbeiten offen lässt. Conen und Brauneiss beweisen eindrucksvoll, dass die Beschäftigung mit dem Tintinnabuli-Stil Arvo Pärts sehr fruchtbar sein kann.

Das Buch ist mit Fadenbindung und festem Einband sehr schön ausgestattet, das angenehme Schriftbild und eine große Zahl an übersichtlich annotierten Notenbeispielen laden zur vertiefenden Lektüre ein.

(Dezember 2007) Knut Holtsträter

Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 288 S., Abb. (Musik in Dresden. Band 7.)

Am Beispiel der Dresdner Oper lassen sich für das 20. Jahrhundert symptomatische kulturhistorische Strömungen und Entwicklungszüge zeigen, die sich hier wie in einem Brennglas bündeln: In den künstlerisch glanzvollen Phasen unter den Generalmusikdirektoren Ernst von Schuch und Fritz Busch kam es zu den viel beachteten Uraufführungen von Richard Strauss' *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier*, *Intermezzo* und *Die ägyptische Helena*. Gegenüber der Avantgarde der 1920er-Jahre zeigte man sich in Dresden indes ein wenig reserviert; hierfür waren die Opernhäuser in Berlin und Leipzig führend. Nach der Zerstörung des Semperbaus im Zweiten Weltkrieg spielte das Opernensemble in Ausweichspielstätten wie dem Schauspielhaus am Theaterplatz, am 13. Februar 1985 erfolgte – nach aufwändiger Restaurierung – die viel beachtete Wiedereröffnung des Hauses mit Joachim Herz' Inszenierung von Carl Maria von Webers *Der Freischütz*. Gut in Erinnerung ist auch Christine Mielitz' *Fidelio*-Inszenierung, deren Premiere am 7. Oktober 1989 stattfand; Mielitz ließ ihre Opernfiguren in beklemmender Weise hinter Stacheldraht agieren, während wenige Tage zuvor die Prager Botschaftsflüchtlinge in

die Bundesrepublik ausreisen durften und sich bei der Durchfahrt der Züge am Dresdner Hauptbahnhof dramatische Szenen abgespielt hatten. Nach der politischen Wende 1989 wurde die Dresdner Oper zum heute beliebtesten Opernhaus in Deutschland mit hoher Publikumsauslastung und Vermarktung in Event-Tourismus und Fernsehwerbung.

Der von Michael Heinemann und Hans John herausgegebene, stringent aufgebaute, gut lesbare und interessante Band entfaltet diese und weitere Aspekte der Dresdner Operngeschichte in chronologischer Form. Die ersten drei Beiträge von Hans John, Annett Schmerler und Matthias Hermann fokussieren auf die Kapellmeisterpersönlichkeiten – erstens Schuchs späte Jahre (1900–1914), zweitens die Interimszeit unter Hermann Kutschbach und Fritz Reiner (1914–1922), drittens Fritz Busch (1922–1933) – und erläutern die institutionellen Voraussetzungen, das Ensemble und die Repertoiregestaltung. Beeindruckend sind hierbei die von Herrmann ausgewerteten Dokumente zur Entlassung Buschs im März 1933, einer Entlassung, die durch gezielte Störmanöver der SA, eine Presse-Kampagne gegen seine angeblich „juden- und ausländerfreundliche Personalpolitik“ und „seine unfruchtbare Spielplanpolitik“ (S. 87) sowie das illoyale Verhalten von Ensemblemitgliedern forciert wurde. Kerstin Hädrich widmet sich in ihrem Text der NS-Zeit, sie zeigt die Charakteristika der Spielplangestaltung mit einer Konzentration auf Wagner, Strauss, Mozart, Verdi und Puccini. Michael Heinemann erläutert das erste Nachkriegsjahrzehnt, in dem sich eine politische Beeinflussung in einer Hinzunahme von osteuropäischen Opern (Tschaikowsky, Smetana, Dvořák, Rimsky-Korsakow, Janáček, Musorgski) und im Zurückdrängen von Werken Wagners und Strauss' niederschlug, was sich nach der Gründung der DDR 1949 noch verstärkte. In Dresden wurde – wie Heinemann anhand von Quellen belegt – ein von den kulturpolitisch Verantwortlichen gefordertes konventionelles Repertoire unter Verzicht auf Werke des 20. Jahrhunderts geboten; man konzentrierte sich auf die populären Opern Mozarts, Verdis, Puccinis und Webers, um nicht mehr das bürgerliche Publikum der vergangenen Jahrzehnte, sondern die Arbeiterschicht erreichen zu können.

Stefan Weiss beschreibt die Zeit zwischen 1955 und 1972, zwischen dem Weggang des Generalmusikdirektors Franz Konwitschny und der Anstellung von Harry Kupfer als Opernspielleiter. Diese Phase ist nicht durch eine nennenswerte künstlerische Profilierung des Opernhauses interessant, sondern durch die Anstrengungen zur „Institutionalisierung eines sozialistischen Opernlebens“ (S. 155); der Schwerpunkt lag auf dem osteuropäischen Repertoire, sowjetischen Opern von Sergej Prokofjew und Tichon Chrennikow sowie einheimischen Produktionen von Jean Kurt Forest, Karl-Rudi Griesbach, Siegfried Matthus, Paul Dessau und Rainer Kunad. Am Beispiel Griesbachs zeigt Weiss, dass für die sogenannte sozialistische Oper eine nicht-avantgardistische, traditionelle Musiksprache favorisiert wurde; bei Neuinszenierungen älterer Opern sollten „gesellschaftskritische“ Tendenzen verstärkt werden.

Der hierauf folgende Beitrag von Friedbert Streller widmet sich den Inszenierungen von Harry Kupfer, Christine Mielitz, Joachim Herz und Ruth Berghaus bis 1989. Auf die Nach-Wendezeit wird in einem Interview mit dem langjährigen Intendanten Christoph Albrecht ein Licht geworfen. Ergänzt wird der gelungene Band durch einen Bericht von Winfried Höntsch über Musiktheater-Gastspiele in Dresden, einen Text von Hella Bartnig zur Position von Oper in der Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts und einen Anhang mit zahlreichen Fotografien.

(September 2007)

Panja Mücke

CHRISTINA und BIRGER PETERSEN: Akademische Musiktheorie in der jungen Bundesrepublik. Eutin und Norderstedt: Books on Demand 2006. 155 S., Abb., Nbsp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Neue Folge. Band 5.)

Trotz der Fülle der in den letzten Jahren zur Geschichte der deutschen Musiktheorie erschienenen Literatur hat man den Eindruck, als markiere der Zweite Weltkrieg eine Zäsur für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Fachgeschichte. Im Unterschied zu den USA, wo insbesondere die intensive Schenker-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg bereits vielfach Gegenstand musiktheoretischer For-

schung geworden ist, steht dieser Aufarbeitung in Deutschland das durchaus berechtigte, in seiner Absolutheit jedoch nicht ausreichend differenzierte Urteil entgegen, dass die hiesige Geschichte des Faches nach 1945 in erster Linie eine Geschichte des Niedergangs sei.

In dem von der Kirchenmusikerin Christina Petersen und dem Musiktheoretiker Birger Petersen gemeinsam verfassten Band umreißen die Autorin und der Autor in zwei Fallstudien „in ihren Extremen den Rahmen“, wie es in der Einleitung heißt, „in dem sich Musiktheorie als akademisches Lehrfach an Musikhochschulen in den Aufbaujahren der Bundesrepublik Deutschland entwickelte“. Die beiden unabhängig voneinander entstandenen Studien widmen sich auf der einen Seite der pädagogisch-praktischen Kontrapunktlehre des Münchner Theoretikers und Komponisten Wolfgang Jacobi und auf der anderen Seite der Phänomenologie und Systematik in den Schriften des Lübecker Theoretikers und Komponisten Roland Ploeger. Das im Titel des Buches explizit im Zusammenhang mit der Musiktheorie erwähnte Attribut „akademisch“ mag zunächst erstaunen, da das Fach gerade von der „akademischen“ Musikwissenschaft nach wie vor häufig in den Bereich der unwissenschaftlichen Propädeutik im Bereich der Musikhochschulen verbannt wird.

Christina Petersen stellt Jakobis für den Unterricht konzipiertes Lehrwerk in den Kontext der kanonischen Kontrapunktlehren von Johann Joseph Fux und Knud Jeppesen. Jakobis pädagogischer Pragmatismus zeigt sich beispielsweise darin, dass auf die Verwendung der plagalen Unterarten der authentischen Tonarten verzichtet wird. Gleichzeitig erwartet Jakobi von den Studierenden, dass sie die Cantus firmi für die jeweiligen Übungen selber entwerfen. Dabei legt er großen Wert auf die melodische Schönheit – ein Aspekt übrigens, der Jakobis Ansatz von demjenigen Jeppesens und Fuxens unterscheidet und für seine kompositorische Perspektive auf den Gegenstand steht. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Christina Petersen Jakobis Kontrapunktlehre nicht nur in den Kontext dieser beiden älteren Lehrwerke stellt, sondern als „zeitgenössische“ Referenzen die Lehrbücher des Münchener Hochschulpräsidenten Joseph Haas sowie Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* heran-

zieht. Gerade der Vergleich von Jakobis und Hindemiths Lehrwerken zeigt, dass es offenbar das Bestreben beider Autoren war, die Kontrapunktlehre als Grundlage für die Komposition auszuarbeiten; ein Ansatz, der den Glauben an überzeitliche Ordnungsprinzipien in der Musik voraussetzt.

Ergänzt werden die klaren Ausführungen durch einen sorgfältigen Anhang, der neben einem Werkverzeichnis Jakobis und dem Inhaltsverzeichnis des Kontrapunkt-Buches auch viele Notenbeispiele und andere Materialien umfasst.

Die Studie von Birger Petersen zu „Phänomenologie und Systematik bei Roland Ploeger“ stellt nicht einen Text in den Mittelpunkt, sondern basiert auf mehreren Schriften Ploegers. Dass dessen philosophisch anspruchsvolle Überlegungen nie eine pädagogische Verwendung im Unterricht aus dem Auge verlieren, nimmt Petersen zum Anlass, am Ende seiner Darstellung einige Überlegungen zur Musiktheorie als Unterrichtsfach an deutschen Musikhochschulen zur Diskussion zu stellen.

Ploeger, der neben seiner Musikausbildung u. a. bei Theodor W. Adorno studiert hatte, unterrichtete lange an der Musikhochschule Lübeck, und war – ähnlich wie Jakobi – bis ins hohe Alter als Komponist aktiv. Die meisten Veröffentlichungen Ploegers, die erst nach 1990 zum ersten Mal publiziert worden sind, stammen aus den frühen 1960er-Jahren. Das Credo, dass die Studien der Phänomenologie „die Erklärungen für die Struktur von Klangphänomenen nicht in den physikalischen Gesetzen der Außenwelt, sondern in der prästrukturierten Psyche des Menschen“ suchen, lässt Ploegers intensive Husserl-Rezeption erkennen. Um Ploegers Ansatz an einem konkreten Beispiel zu verdeutlichen, greift Petersen in seiner Darstellung die Diskussion um Dualismus und Monismus heraus. Ploeger wendet sich hier explizit gegen den Physikalismus und stellt heraus, dass akustisch-physikalische Gründe als Begründungsmuster keinerlei Alleinberechtigung haben können. Ploeger diskutiert dann auch konsequenterweise die genannte Problemstellung aus drei Perspektiven: historisch, physikalisch-akustisch und ästhetisch-philosophisch. Aus dieser Bandbreite an Fragestellungen wird deutlich, warum ein bloßer Empirismus für Ploeger „allenfalls in einer praktischen

Harmonielehre“ zu tolerieren ist. Gerade dieser „bloße Empirismus“ scheint es jedoch zu sein, der sowohl Ploeger als auch Petersen ein Dorn im Auge ist. Petersens Schlusskapitel liest sich dann auch als Plädoyer für eine Musiktheorie, die sich eben nicht in einer reinen Handwerkslehre erschöpfen sollte. Das Fach Musiktheorie besitze vielmehr die entscheidende Kompetenz, „historisch-kritisch unterfütterte Musikwahrnehmung“ mit der Musizierpraxis zu verbinden. Zu erreichen ist dieses Ziel laut Petersen nur, wenn „intensiver als bisher allgemeine ästhetische und musikästhetische Fragestellungen auch und gerade in den Satzlehrebereich“ einbezogen werden.

Der Zusatz „akademisch“ im Titel verweist vor diesem Hintergrund also auch auf das Anliegen der Publikation, einen Diskussionsbeitrag zur gegenwärtigen inhaltlichen Ausrichtung der Musiktheorie zu leisten. Am Ende des Buches wären noch einige zusammenfassende und vergleichende Überlegungen zum Verhältnis von Jakobis und Ploegers theoretischen Ansätzen und insbesondere zu deren Rezeption im Unterrichtsalltag an deutschen Musikhochschulen aufschlussreich gewesen. Insgesamt leisten Christina und Birger Petersen mit ihrem Buch jedoch nicht nur einen substanziellen Beitrag zur Aufarbeitung der deutschen Musiktheorie in der unmittelbaren Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern sie beteiligen sich auch konstruktiv an den Diskussionen über die Entwicklung eines sich gegenwärtig stark wandelnden Faches.

(September 2007)

Jan Philipp Sprick

Musik und Verstehen. Hrsg. von Christoph von BLUMRÖDER und Wolfram STEINBECK unter Mitarbeit von Simone GALLIAT. Laaber: Laaber Verlag 2004. 408 S. (Spektrum der Musik. Band 8.)

Die Publikation enthält die Referate und Diskussionen eines Symposiums, das im Oktober 2003 an der Universität Köln stattfand, außerdem einen Text von Hans Heinrich Eggebrecht († 1999) mit dem Titel „Verstehen durch Analyse“ (S. 18–27), der, wie Martin Loeser in seiner Rezension in der *Musiktheorie* (4/2006) bemerkt hat, bereits 1998 an anderer Stelle publiziert wurde. Die Beiträge untergliedern sich in sieben Kapitel: „Analyse und Herme-

neutik“ (1); „Sprechen über Musik – Schumann, Liszt, Wagner“ (2); „Oper und Filmmusik“ (3); „Das 20. Jahrhundert“ (4); „Soziologische, psychologische, kognitive Aspekte des Musikverstehens“ (5); „Ethnologie – Cultural Studies – Populärmusik“ (6); „Interpretation“ (7).

Das Vorhaben zielt gewissermaßen auf den Kern musikwissenschaftlichen Arbeitens – darauf, „die diskursiven Verstehensformen von Musik paradigmatisch zu beschreiben“, und zwar mit der Ambition, „die ganze Breite des Fachs in zugleich möglichst grundsätzlich fokussierten Ansätzen“ in den Blick zu nehmen (so Wolfram Steinbeck in der „Einführung“, S. 17). Dies verspricht also nicht nur eine pointierte Bestandsaufnahme von Antworten, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten und auf teils weit auseinander liegenden Feldern auf die Frage nach dem Verstehen von Musik gegeben wurden – es verspricht auch spannende Lektüre. Denn man darf von den fast 30 Aufsätzen und ca. 40 Seiten Diskussionsbeiträgen eine Positionsbestimmung der Musikwissenschaft in einem ihrer Motivationszentren erwarten. Die Geburtsjahre der Autoren (unter ihnen nur zwei weibliche), die zwischen 1919 (Eggebrecht) und 1975 liegen, lassen erwarten, dass auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte aufscheint, wie es verschiedene Generationen geschrieben haben bzw. schreiben.

Gleichzeitig muss sich auf einen beständigen Perspektivenwechsel einstellen, wer die Schätze des Buches heben möchte: Eine der eindrücklichsten Botschaften, die sich teils implizit, teils ausgesprochen übermittelt, lautet, dass jede und jeder „Musik“ und „Verstehen“ anders versteht.

Der Bogen spannt sich vom Verstehen des eigenen Faches (in der Eggebrecht-Exegese von Markus Bandur; im Schenker-Aufsatz von Stephen Hinton; in der Geschichte der Analyse von Gernot Gruber) über das Ausdeuten von Musik (Wilhelm Seidels Analyse von Chopins *g-Moll-Ballade*; Roman Brotbecks Verstehensansätze für avantgardistische Musik; Hartmut Heins und Dieter Gutknechts Beiträge zur Interpretationsforschung) bis zu den Bedingungen für das Entstehen von Verstehen (psychologisch, soziologisch: Helga de la Motte-Haber, Christian Kaden) einschließlich der Spezial-

fälle, in denen kulturelle Differenz im Spiel ist (Philip Bohlman, Rüdiger Schumacher) oder in denen Musik mit filmischer (Albrecht Riethmüller) oder szenischer (Klaus Pietschmann) Handlung konkurriert.

Exemplarisch stehen diejenigen Bereiche im Zentrum, die einer am Paradigma des autonomen Kunstwerks verpflichteten Ästhetik traditionell größeren Widerstand entgegensetzen, wenn es um die Vereinnahmung durch Verstehen geht: avantgardistische Musik, Musik fremder Kulturen, populäre Musik, funktionsgebundene Musik. Deshalb liegt es nahe, hier besonders die Beiträge hervorzuheben, die dieses Paradigma unter methodisch innovativen Prämissen kritisch reflektieren.

Minoru Shimizu („Begegnungen mit dem Japanischen durch die europäische Avantgarde“) etwa geht von der durch Postcolonial Studies beeinflussten These aus, das Konzept „Verstehen von Musik“ enthalte eine politische Problematik, in der bewusst oder unbewusst diskriminierende Diskurse um nationale, kulturelle oder sogar rassische Identitäten kreisen.

Diskursanalytisch gehen auch Ch. Kaden, O. Seibt, R. Schumacher und H. Hein vor, wobei sich die Vorzüge dieses Ansatzes vor allem als fruchtbar für die Interpretationsforschung erweisen, weil dort die Abnabelung vom Werk-Paradigma gewissermaßen eine künstlerische Befreiungstat ist. „Verhandlungen“ darüber, wie Musik realisiert werden könne, und eine Akzentverlagerung vom Autor auf den/die Interpreten/in werden den vielfältigen bei der Interpretation ablaufenden Prozessen wohl eher gerecht als die Opposition von „Werk“ und „Wiedergabe“, die oft als hierarchisches Verhältnis verstanden wird.

Nur lose an die Verstehensfrage geknüpft ist der Beitrag von K. Pietschmann, der untersucht, wie wir „Oper“ neu und besser verstehen können, wenn wir uns der Konzepte „Theatralität, Performativität, Körperlichkeit“ bedienen. Dieser Text verdient hier besondere Erwähnung, weil er an versteckter Stelle eine Perspektive für wissenschaftliches Handeln am Objekt Oper aufzeigt, die neue Ein- und Ausblicke für musiktheatrale Formen öffnet.

Wie Zukunftsmusik mit kaum absehbaren Konsequenzen für die Konturen des Faches liest sich der Vorschlag von Uwe Seifert, die

Kognitionswissenschaft zur Basis der Interpretationsforschung zu machen. Das Feld dessen, was Kognitionswissenschaft sein kann, steckt der Aufsatz von H. de la Motte-Haber ab, der aktuelle Ergebnisse zur kognitiven Verarbeitung von Musik erschließt.

Der Band ist also reich an Verlockungen, freilich mitunter auch an Ratlosigkeit. Dies scheint dem Thema innezuwohnen. Da wirkt H. Danusers Beitrag „Lob der Torheit“ im letzten Kapitel des Bandes außerordentlich entlastend und geradezu tröstlich: Der Autor stemmt sich mit Unterstützung gewichtiger Zeugen (Kant, Schleiermacher, Wilhelm von Humboldt u. a.) und treffender musikalischer Beispiele gegen die Wut des Verstehens und plädiert dafür, in der ästhetischen Erfahrung genügend Platz für das Nicht-Verstehen zu lassen, damit Kunst sich nicht in der Unterwerfung unter das Verstehen restlos ihrer Identität begeben.

(August 2007) Ruth Müller-Lindenberg

Musik jenseits der Grenze der Sprache. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 238 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 6.)

Der Sammelband geht auf ein im Juni 2000 an der Freiburger Universität gehaltenes Symposium zurück und will entgegen dem viel reflektierten Gedankenmodell, dass Musik nach der Sprache strebt, bewusst das Trennende zwischen den beiden Medien herausarbeiten. Wie Christian Berger in seiner Einleitung ausführt, sollen damit die Abhängigkeiten musikwissenschaftlichen Denkens und Schreibens von den Vorgaben der Sprache verdeutlicht und das „Bewusstsein für die Bedeutung der musikalischen Analyse, die immer ein mühevolleres Geschäft bleiben wird“ (S. 24), geschärft werden.

Max Haas lotet die Möglichkeiten und Grenzen aus, ob und wie sich Musik als Sprache analysieren lässt. Er überträgt hierzu linguistische Methoden des Deskriptivismus auf die Musik, die er dann als geordnete Symbolketten betrachtet und einer computergestützten Corpus-Analyse am Beispiel der Propriumsgesänge des altrömischen Chorals zuführt. Hierbei treten schnell die Grenzen dieser experimentellen Versuchsanordnung zutage (etwa bei der Frage,

ob sich Musik als formale Sprache im Sinne der Informatik beschreiben lässt); gleichzeitig wird aber auch klar, auf welch brüchigen Fundamenten die dem Musikwissenschaftler vertrauten beschreibenden Verfahren oft beruhen.

Simone Mahrenholz interpretiert die Grenze zwischen Musik und Sprache vor symboltheoretischem Hintergrund, wobei der Musik mit Rückgriff auf die Terminologie Nelson Goodmans eher die Qualität der Exemplifikation, des auf sich Selbst-Verweisens, der Sprache die der Denotation zugesprochen wird. Musik und Sprache erscheinen so als zwei verschiedene menschliche Symbolisationssysteme, wobei die Musik als Vertreterin der „Logik des Zeigens“ zu einer ständigen und immer wieder neuen Übersetzungsleistung herausfordert, was die besondere Wirkung von Musik auf neue Weise erklärt. Allerdings bleibt auch hier die Frage letztlich unbeantwortet, wie es denn Musik nun wirklich schafft, z. B. menschliche Emotionen wie Wut und Aggression zu exemplifizieren.

Der innermusikalischen Logik, die sich von der Sprachlogik unterscheidet, geht Adolf Nowak in historischer Perspektive nach, wenn er am Beispiel Hugo Riemanns und Arnold Schönbergs zwei verschiedenen Formen einer Logik der Zeitgestaltung darstellt und letztere am Beispiel eines Schönberg'schen Orchesterliedes nachweist. Hierbei wird das Ringen Schönbergs um Folgerichtigkeit musikalischer Prozesse nach dem Wegfall der Tonalität besonders deutlich.

Gretel Schwörer-Kohls Beitrag führt in eine ganz andere musikalische Welt jenseits der Sprache, nämlich zu den Mundorgelkompositionen der Hmong in Nordthailand, die zur Kommunikation mit den Verstorbenen im Jenseits dienen. Silvia Wälli thematisiert die Problematik, mittelalterliche Musik mit sprachlichen Mitteln zu analysieren, und erprobt als Lösungsansatz hierzu das Konzept der „natürlichen Erkenntnis“ des Philosophen Wolfgang Hogrebe, das die Einbeziehung von „Ahnungen“ in den Interpretationsprozess erlaubt. Anhand der Analyse des geistlichen Liedes *Alto consilio* zeigen sich die Vorteile dieser Methodik, andererseits wird klar, wie dünn die Grenze zur Überinterpretation wird (so etwa bei der Frage, ob syllabische Partien in liturgischem Kontext wirklich „Weltliches“ assoziieren, S. 106).

Während Philippe Vendrix den Epochenwechsel der Renaissance vor dem Hintergrund einer verstärkten Rolle der Mathematik im Vergleich zur Rhetorik interpretiert, warnt Christian Berger vor einer einseitigen Anwendung der musikalischen Figurenlehre für die Analyse. Er macht deutlich, dass etwa Burmeister und Bernhard die musikalische Rhetorik als Notbehelf für die Interpretation neuer musikalischer Sachverhalte verstanden haben.

Günther Schnitzler weist mit seiner Interpretation von Brahms' *Schicksalslied* op. 54 nach, wie besonders der Schluss als eine neue, eigenständige Dimensionen des Hölderlintextes erschließende Leistung des Mediums Musik verstanden werden kann, während Oliver Huck umgekehrt an den Skizzen zu Wagners *Tristan und Isolde* aufweist, wie der Komponist zunächst die Musik niederschreibt, die sich dann durch Textierung zu „Fragmenten einer Sprache der Liebe“ (S. 161) ausdifferenziert.

Dem Phänomen des „Unaussprechlichen“ und seinen Konsequenzen für die musikalische Analyse geht Berthold Höckner anhand von Adornos Ästhetik des „Augenblicks“ nach, und Wilfried Gruhn stellt als alternatives, nicht sprachlich gebundenes Analyse-Modell die Re-Komposition nach Hans Keller vor.

Den Abschluss bilden Sabine Sanios Überlegungen zu neuartigen Funktionen musikalischer Notation im Zeichen poststrukturalistischer Theoriediskurse und Peter Niklas Wilsons Beitrag, der die weitgehende Sprachlosigkeit der Musikwissenschaft gegenüber nicht notierter (oder notierbarer) Musik am Beispiel elektroakustischer Musik thematisiert.

Entsprechend dem weit gefassten Thema und der sehr unterschiedlichen methodologischen Herangehensweise der Autoren ergibt sich zunächst ein eher disparat anmutendes Bild des Bandes, das von der Musikethnologie und der Musik des Mittelalters bis zur Jazz- und Populärmusikforschung reicht. Und doch führen die sehr verschiedenen Ansätze – vorbereitet durch das umfangreiche und exzellente Vorwort von Christian Berger – immer wieder auf die zentrale Frage des Vermögens bzw. Unvermögens von Sprache in Hinblick auf Musik zurück und stellen somit eine äußerst lesenswerte, dauernde Anfrage an vermeintlich selbstverständliche Herangehensweisen der Musikwissenschaft.

(September 2007)

Stefan Morent

WOLFGANG MARX: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 445 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 35.)

Im 2005 erschienenen Band *Theorie der Gattungen* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 15, hrsg. von Siegfried Mauser) finden sich unter 25 Beiträgen nur drei original für das Buch verfasste, und nur sechs Texte sind jünger als 15 Jahre.

Wolfgang Marx konstatiert in seiner Dissertation, diesen Zustand nüchtern bestätigend, es lasse sich zum Thema Gattungstheorie kein zusammenhängender Stand der Forschung referieren, da einzelne (ältere) Studien nicht im Sinne eines wissenschaftlichen Diskurses aufeinander Bezug genommen hätten (S. 24 f.). Dabei weiß der Autor, der als Product Manager in der Tonträgerindustrie und als Abteilungsleiter eines Internet-Musikvertriebs gearbeitet hat, sehr genau, dass das Klassifizieren keine rein akademische Tätigkeit ist, sondern dass die Vermarktung von Musik auf klassifikatorische Ordnungen angewiesen ist, weil die Kunden sich danach ausrichten. Marx weiß auch, dass es in der Musikwirtschaft ein stilles Einverständnis darüber gibt, was eine Gattung sei, und dass dieser gewissermaßen pragmatische Gattungsbegriff gängige Münze ist.

Die Musikwissenschaft allerdings hat sich bis heute nicht auf eine theoretische Position verständigen können, die es erlaubte, den Gattungsbegriff selbstverständlich im Sinne des Wortes zu verwenden.

Marx unternimmt mit seinem Buch den Versuch, die Fäden zu bündeln, und er ist dabei mutig und bescheiden zugleich: mutig, weil er einen Gattungsbegriff zur Diskussion stellt, der einen Systemanspruch formuliert; bescheiden, weil er aus der teils verworrenen und von Widersprüchen durchsetzten Gattungsdiskussion klug auswählt und in sein System integriert, was andere vor ihm – wie er begründet: zutreffenderweise – gedacht haben. Dabei möchte Marx frühere Klassifikationen nicht falsifizieren, sondern die „Auswahl der Kriterien aus den Grundeinstellungen und Interessen der jeweiligen Entstehungszeit heraus“ verstehen. Schon dieses Zitat illustriert, dass der Autor nicht wissenschaftlichem Referenzzwang um seiner selbst willen erliegt, sondern

mit einer gewissen – das Wort sollte hier erlaubt sein – Empathie auf seine Vordenker einget. Konsequenterweise hat er auch sein Ich nicht dem Tonfall wissenschaftlicher Objektivität geopfert, sondern legt immer wieder offen, wo er beim Entwurf seines Systems persönliche Entscheidungen getroffen hat. Ich finde das ebenso sympathisch wie legitim.

Worin besteht nun Marx' Vorschlag? Er orientiert sich an dem von Lydia Goehr für den musikalischen Werkbegriff vorgeschlagenen „open concept“, das sich auch auf ein Gattungsmodell übertragen lasse. Zentrale Eigenschaften sind der dynamische, nicht abgeschlossene Charakter und eine Flexibilität, die ermöglicht, Veränderungen gewissermaßen „auszuhalten“, statt sie als Anzeichen für den Zerfall einer Gattung zu interpretieren.

Unter dieser methodischen Prämisse entfaltet Marx im ersten, systematischen Teil seiner Arbeit das „Bedingungsgefüge“ musikalischer Gattungen, also ein Konzept, „das im Bereich der Inhalte möglichst flexibel ist und vorrangig eine Struktur vorgibt, durch welche die Inhalte verknüpft werden“ (S. 61). So gelangt der Autor zu einer Identifizierung derjenigen Aspekte, „die bei der Bestimmung und Entwicklung von Gattungen eine Rolle spielen“ (S. 67), untersucht sie zunächst gesondert, stellt ihre Wechselwirkungen untereinander dar und ordnet sie in ihrer Bedeutung für das Gattungsverständnis ein. Es sind dies: Systemcharakter, Gattungsentwicklung, Ontologie, Ästhetik, Struktur, Soziologie, Ökonomie und Rezeption.

Natürlich kann man gegen die Auswahl dieser Aspekte einwenden, es mangle ihnen an Trennschärfe (z. B. bei Gattungsentwicklung versus Ontologie oder bei Soziologie versus Rezeption). Dies mindert jedoch nicht den Wert von Marx' Systematisierungsversuch; er ist vielmehr Ausdruck des aktuellen Diskussionsstandes und Aufforderung, den Entwurf im wissenschaftlichen Diskurs zu optimieren. Auch die historischen Implikationen, gewissermaßen Fliehkräfte aus dem Zentrum der systematischen Begriffe, leugnet Marx nicht. Klug beruft er sich auf Carl Dahlhaus, der bereits 1978 feststellte: „Der Sinn einer systematischen Erörterung der Kriterien, die der Definition musikalischer Gattungen zugrunde liegen, besteht [...] nicht darin, eine feste – über der Geschichte thronende – Hierarchie zu postulie-

ren [...], sondern in dem Versuch, mögliche – und zwar sinnvoll mögliche – Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungsmerkmalen bewusst zu machen, deren variable geschichtliche Realisierung dann ein Thema der Historie ist“ (S. 267).

Im zweiten Teil seines Buches untersucht Marx verschiedene Gattungstypologien seit dem Mittelalter, um einerseits Interdependenz der Gattungsmerkmale in wechselnder Ausprägung, andererseits die Veränderlichkeit des Gattungsbegriffes in der Geschichte zu exemplifizieren. Der Bogen spannt sich von Boethius bis ins 19. Jahrhundert zu Adolf Bernhard Marx und Ferdinand Hand. Hier zeigt sich, dass der reflektierte strukturalistische Ansatz, ergänzt um L. Goehrs „open concept“, dem Thema Klassifikation und Gattungsbegriff in besonderer Weise gerecht zu werden vermag, weil die historische Differenziertheit des Gegenstandes darin ebenso angemessen berücksichtigt werden kann wie die Tatsache, dass eben diesem Gegenstand phasenweise ein hohes Maß an normativem Anspruch eignet.

Schließlich zieht der Autor die Summe: mit dem „Plädoyer für ein offeneres Gattungsverständnis“ (S. 385 ff.) im Bezug auf zeitgenössische Kunstmusik. Das ist Ausblick und Probe aufs Exempel zugleich, und beides hat ein hohes Maß an Plausibilität.

Dass manche Zuordnung experimentellen Charakter hat und deshalb diskussionswürdig scheint, wird vom Autor nicht geleugnet und mindert im Übrigen den Wert des Buches nicht, denn Marx hat für ein bislang nicht abschließend diskutiertes Thema der Musikwissenschaft einen überzeugenden Vorschlag gemacht.

(August 2007)

Ruth Müller-Lindenberg

Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUEHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag 2006. 438 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 68.)

Im Blickpunkt der 23. Musikinstrumentenbau-Tagung des Musikinstituts für Aufführungspraxis im Kloster Michaelstein/Blankenburg stand im Jahr 2002 das Tafelklavier. In 22 Beiträgen wurden die Entstehungs- und Ver-

breitungsgeschichte, die bautypischen Formen, Materialfragen sowie soziale, restauratorische und akustische Probleme behandelt. Eine Ausstellung, bei der 14 Instrumente aus eigenem Bestand der Michaelsteiner Sammlung, aber auch von privaten und institutionellen Leihgebern bereitgestellt wurden, veranschaulichte das selten behandelte Thema.

Eine illustre Schar von Instrumentenkundlern, aber auch Restauratoren und Instrumentenakustikern trafen sich, um dieser bislang weniger beachteten Instrumentenform ihr konzentriertes Interesse zu widmen. Einen einleitenden Vortrag hielt Sabine Klaus, in dem sie zunächst eine Definition dieses Instrumententyps anstrebte, aber auch das Instrument als Forschungsgegenstand darstellte. Christian Ahrens erforschte die frühesten Quellen der Namensgebung in Deutschland, wobei er auf Schwierigkeiten der Terminologie stieß. In zwei Beiträgen wird die wichtige Rolle der Frau für die Geschichte des Instruments gerade beim Übergang vom Cembalo zum Tafelklavier erörtert (Michael Cole), aber auch die soziale Funktion betrachtet, die dieser Instrumententyp sicherlich in seiner Verbreitung einnahm (Dieter Krickeberg).

In zwei großen Blöcken wird einerseits der Bau von Tafelklavieren in verschiedenen Regionen Deutschlands (Michael Günther, Michael Latcham), aber vor allem in anderen Ländern (Frankreich: Jean Haury; Schweden: Benjamin Vogel, Mats Krouten; Spanien: Bery Kenyon de Pascual; Russland und Amerika: Laurence Libin, John Koster) vorgestellt; andererseits werden spezielle Probleme der Restauration dieser Instrumente diskutiert (Wolfgang Wenke, Sabine Scheibner, Lucy Coad, Monika Weber-Buchstab).

In einem äußerst ungewöhnlichen, aber höchst informativen Beitrag stellt Günther Joppig das Zuckerkistenholz als „Malgrund und Material für den Möbel- und Instrumentenbau“ vor, in dem er auch den möglichen Streichbogenbau aus „Dauben von Zuckerfässern“ (vielleicht gar Francois Tourte, S. 308) erörtert. Maribel Meisel untersucht, ob die Prellmechanik ein klanglautes Klavier zur Folge habe, Hubert Henkel stellt in seinem Beitrag ein „Hackbrett von Pantaleon Hebenstreit als Vorbild für ein Tafelklavier“ vor, Catherine Michaud-Pradeilles befasst sich mit den Tafel-

klavieren von Jean Henri Pape und ihren baulichen Varianten. Christoph Dohr stellt abschließend acht Tafelklaviere seiner privaten Sammlung vor.

In dem Beitrag von Jobst Fricke und Bram Gätjen werden einige Tafelklaviere aus der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln in ihren akustischen Besonderheiten untersucht, wobei durch die Klanganalyse Besonderheiten konstatiert werden können, die als charakteristisch für den Typus „Tafelklavier“ gelten können.

Da sämtliche Beiträge mit vielen Abbildungen ausgestattet sind, auch die Instrumente der Ausstellung abgebildet wurden, kann sich der Leser ein anschauliches Bild vom Tafelklavier machen, sei es, was die geschichtliche Entwicklung, den Formenreichtum und die Verbreitung anbelangt, sei es in der Möglichkeit, dem Restaurator ein wenig über die Schulter zu schauen.

Für den Instrumentenkundler stellt der Tagungsbericht, wie es fast sämtliche der jährlichen Konferenzen leisten, ein Kompendium, hier zum Thema „Tafelklavier“, dar, wie es in der Ausführlichkeit und Spezialisierung, vor allem auf dem qualitativsten Niveau der behandelten Themen, andernorts nicht zu finden ist. Wenn etwas negativ angemerkt werden kann, dann ist es der späte Erscheinungstermin des Berichts, der nach vier Jahren nicht mehr die Aktualität der Konferenz wiederzugeben in der Lage sein dürfte.

(August 2007)

Dieter Gutknecht

EMANUEL RUBIN / JOHN H. BARON: *Music in Jewish History and Culture*. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press 2006. XXVI, 403 S., Abb., Nbsp.

Eine Darstellung zur Musik in der jüdischen Geschichte ist kein unproblematisches Unterfangen, entzieht sich doch schon der Begriff „jüdisch“ einer exakten, allgemeingültigen Bestimmung: Judentum ist keine definierte, unveränderliche Größe, sondern oszilliert um Konstrukte wie Volk, Nation, Religion, Kultur, Identität, Ethnizität u. a. m. Hinzu kommen Faktoren wie ein starker Wandel im Laufe der Religionsgeschichte, unterschiedliche Formen kultureller Aneignung infolge der Zerstreuung in eine heute weltweite Diaspora oder die

Emanzipation und Assimilation des Westjudentums im Zuge der Haskala (der jüdischen Aufklärung), die ein Bild des Judentums mit unscharfen Konturen zeichnen. So ist denn auch die Musik in der jüdischen Geschichte nur schwer zu fassen: Teils autochthon, teils in die umgebenden Gastkulturen eingeflochten oder, in neuerer Zeit, an internationale Strömungen anschließend, prägt sie sich in so disparaten Erscheinungen aus wie der traditionellen Kantillation der Heiligen Schriften, der Musik Schönbergs oder dem jüngst initiierten Konzept der New Yorker „Radical Jewish Culture“.

Emanuel Rubin und John H. Baron haben das Wagnis unternommen, einen einbändigen, auf knapp 400 Seiten komprimierten Überblick über die Musik im jüdischen Kontext von den Anfängen bis zur Gegenwart zu geben. Zielgruppe des Buches, so wird in der Einleitung dargelegt, ist der an der Schnittmenge von jüdischen Studien und Musik interessierte Leser, der nicht notwendig Experte sein muss. Als Ausgangspunkt („Prelude“) wählen die Autoren die seit Richard Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* viel diskutierte Frage nach einer „jüdischen Musik“ und finden schließlich eine eigene Definition, die sie dem Überblick zugrunde legen: „when Jewish music – any music – serves the purpose of a Jewish community, it might be called Jewish music“.

Der Überblick wird eröffnet von einem Orientierungskapitel, das mit einer Einführung in das Judentum grundlegende Voraussetzungen zum Verständnis der Thematik schafft. Die sich anschließenden 14 Kapitel, von denen jedes einen eigenen thematischen Schwerpunkt behandelt, spannen den Bogen von der frühen Epoche der Musik aus biblischer Zeit bis hin zur Musik des modernen Staates Israel. Den Abschluss eines jeden Kapitels bilden Literaturempfehlungen. Drei eingeschobene, optisch durch graue Hintergrundfarbe hervorgehobene Kapitel („Historical Interlude“) sind den markanten Wasserscheiden in der Geschichte des jüdischen Volkes gewidmet: der Ausbildung der Diaspora nach Zerstörung des zweiten Tempels (ca. 70 n. Chr.), der Haskala (ab ca. 1770) und der Schoa (Holocaust) in der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Schlussbetrachtung („Postlude“), ein Appendix zur Handhabung fremdsprachiger Begriffe, Glossar, Bibliogra-

phie sowie ein ausführlicher Index runden den Band ab.

Rubin und Baron ist mit ihrem Buch eine lesenswerte und engagierte, mit erheblichem didaktischen Geschick und Darstellungsvermögen geschriebene Einführung in die jüdische Musikgeschichte gelungen, deren Akzent allerdings klar auf Europa und Nordamerika liegt. Eine Fokussierung mag legitim sein, verbietet doch die Beschränkung auf einen Band eine allumfassende Darstellung; dennoch vermisst man, ungeachtet eines Kapitels „Jewish Music in the World of Medieval Islam“, die Perspektive gewichtiger Gemeinschaften wie das sefardische und orientalische Judentum. Nichtsdestoweniger bringen die Autoren Wesentliches und Charakteristisches zur Sprache wie musikalische Genres und ihre Funktionsbereiche, Kontinuitäten und Wandel im Laufe der Geschichte, Interaktionen mit den Umgebungskulturen oder regionale und kulturelle Eigenentwicklungen. Die Schwerpunkte der einzelnen Kapitel sind gut gewählt und in ihrer Abfolge geschickt angeordnet. Zentrale Themen der liturgischen Musik wie die Kantillation, die Musik der Synagoge, das Kantorat oder die Reformbewegung fehlen dabei ebensowenig wie Musik und Theater der jiddisch-sprachigen Welt, das italienische Renaissance-Judentum, Klezmer, Juden und Entertainment oder die musikalische Szene des Jischuv (der jüdischen Besiedlung Palästinas vor der Staatsgründung). Auch der Musik im Kontext der Schoa ist ein Kapitel gewidmet.

Die Probleme des Buches sind in der Komplexität und der Vielschichtigkeit der Materie begründet, der zwei Autoren allein kaum gerecht werden können. Während bei Themen betreffend jüdische Kultur, Brauchtum, Liturgie oder die musikalische Entwicklung in Amerika das Insiderwissen der Autoren zum Tragen kommt, sind andere Gebiete schlecht recherchiert oder geben teilweise veralteten Forschungsstand wieder bzw. basieren auf Spekulationen und unkritischen Zuschreibungen – so etwa die jüdisch-christlichen Beziehungen auf dem Gebiet der Liturgie (S. 48 ff.), das Lochamer Liederbuch und sein jüdischer Ursprung (S. 115 f.), die Kompositionsweise Romanos' Melodos' nach jüdischen Modellen (S. 133) oder das Ansiedeln der frühesten synagogalen Modi im Tempel (S. 134).

Ähnliches gilt teilweise auch für die Literaturempfehlungen, von denen manche eher eine Empfehlung zur kritischen Lektüre wären: Eric Werner (*The Sacred Bridge*) mit seinen allzu unsystematischen und willkürlich gezogenen, von apologetischem Eifer getragenen Vergleichen kann man heute nicht mehr guten Gewissens zur Lektüre empfehlen, mag er auch der Lehrer eines der beiden Autoren gewesen sein; die verdienstvollen Arbeiten Abraham Zwi Idelsohns (*Jewish Music in Its Historical Development*) sind mittlerweile weitergeführt und auf einen neuen Erkenntnisstand gehoben worden; Karl Gustav Fellerers Ausführungen („Jewish Elements in Pre-Gregorian Chant“) sind eher von wissenschaftsgeschichtlichem denn von epistemologischem Wert etc. In diesen und einer Reihe anderer Fälle gibt es heute neuere Forschungsstände sowie aktuellere Literatur – darunter auch deutschsprachige –, die zumindest als lesenswerte Lektüre mit aufgeführt werden sollte.

Fazit: Das Buch bietet einen guten Überblick über wichtige Stationen, Entwicklungen und Aspekte von Musik im jüdischen Kontext. Es ist von Insidern geschrieben und gewährleistet allein von daher in vielen Punkten zuverlässige Information, sollte aber dennoch nicht unkritisch gelesen werden; wer aktuelle Forschungsstände mitsamt kritischer Forschungsdiskussion haben möchte, tut gut daran, sich noch anderer Quellen zu bedienen.

(Dezember 2007)

Regina Randhofer

Modell Maria. Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004–2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Hrsg. von Martina BICK, Beatrix BORCHARD, Katharina HOTTMANN und Krista WARNKE. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 265 S., Abb., Nbsp.

Überliest man das Vorwort, hat man es mit diesem Buch nicht leicht. Die Textauswahl folgt einer Ringvorlesung mit dem interessanten Titel: „Maria, Mirjam, Madonna – Jungfrau, Mutter, Heilige, Hure“. Dieser erweist sich aber offensichtlich als zu weit gefasst für die Konzeption eines in sich stimmigen Buches: mit dem demgegenüber einschränkenden, dafür aber griffigeren Titel „Modell Maria“ haben nur noch etwa die Hälfte der Texte zu tun. Das Buch greift die spannende, methodisch zeitge-

mäße Idee der toporientierten Genderforschung auf, ist aber eher eine Sammlung von Texten zu den unterschiedlichsten Frauengestalten mit offensichtlich bewusst unterschiedlichem wissenschaftlichem Anspruch.

Beatrix Borchard skizziert die Dimensionen eines persönlichen Glaubensverhältnisses zu einer Frauen-Mutter-Gestalt. Es folgt ein Exkurs über Glauben versus Historie. Was dem Leser dagegen vielleicht den Einstieg erleichtert hätte, findet man gegen Ende des Buches bei der Musiksoziologin Silke Borgstedt: Welches Symbolsystem, welche kulturellen Codes sind überhaupt mit dem ‚Modell Maria‘ verbunden? Borgstedt kommt nach einer Analyse der Selbstinszenierung der beiden Frauen Jenny Lind und der „Popikone“ Madonna zu dem Ergebnis, dass das Marienschema dank seiner geringen personellen Rückbindung tief in unseren kulturellen Codes verankert und vielseitig anwendbar ist. Für den im Gegensatz zur Vortragsreihe geänderten Titel stand laut Vorwort der gleichnamige Text der Kunsthistorikerin Bettina Uppenkamp Pate. Sie lotet die ikonographischen Traditionen aus, die in Bezug auf die Madonna in der Malerei Modell stehen.

Der Theologe und Kirchenmusiker Michael Heymel untersucht das Magnificat als das „Hohelied“ Marias und geht auf die unterschiedliche theologische Auslegung und deren Folgen für die Vertonungen von Schütz und Bach ein. Magda Marx-Weber bietet eine fundierte und lebendige Darstellung der *Stabat Mater*-Vertonungen seit dem 16. Jahrhundert mit ihren unterschiedlichen Textversionen im Kontext des jeweiligen religiös-kulturellen Umfeldes.

Eine gelungene Mischung aus musikwissenschaftlichen, kulturhistorischen und genderorientierten Fragen bieten auch Sabine Meine, Martin Loeser und vor allem Linda Maria Koldau. Meine eröffnet einen kenntnisreichen Einblick in die verschiedenen, auch weiblich geprägten musikalischen Räume der Marienverehrung in italienischen Zentren. Koldau wirft einen methodisch geschärften Blick auf Metaphern und Attribute im Liedgut des 15. und 16. Jahrhunderts: In welcher Sprache sind sie jeweils verfasst, aus welchem Diskurs stammen sie und wie werden die entsprechenden Lieder verwendet, volkstümlich, theologisch lehrend oder in liturgischer Tradition? In die-

sen Liedern ist die Gottesmutter „vielfach codiertes Vorbild und Ideal“ (S. 150) und verkörpert als Jungfrau, Braut und Mutter die „zentralen Lebensphasen einer Frau“ (S. 152) in den Modellen der Schönheit, Weisheit und Tugend. Loeser entwirft ein differenziertes Bild der französischen Marienverehrung als religiöser Gegenbewegung infolge der Revolutionen und Säkularisierung. Mit Marienerscheinungen und Wallfahrten, hier besonders der Zeit ab Ende der 1940er-Jahre beschäftigt sich auch Cornelia Gösku und zeichnet ein immer stärker werdendes Massenphänomen nach, das inzwischen sogar bei eBay angekommen ist.

Nur aus dem Kontext der Ringvorlesung, nicht aus dem Titel des Bandes wird das Thema Susanne Rode-Breymanns verständlich, die einen wichtigen Beitrag zur bisher kaum erfolgten genderorientierten Berg-Forschung leistet: Inwieweit kann man im *Wozzeck* Otto Weiningers Frauenbild nachweisen bzw. inwieweit ist Bergs Marie eine Gegenfigur zu diesen Theorien? Gar kein Marienbezug mehr wird in dem Text der Pastorin Wiltrud Kaiser-Hendricks über die Prophetin Mirjam erkennbar, die die bekannte Geschichte der Prophetin nacherzählt. Emilija Mitrovic gibt einen engagierten, erschütternden Einblick in das soziale und rechtliche Unglück von „Sexarbeiterinnen“ – das muss unbedingt immer wieder erwähnt werden, aber vielleicht nicht ausgerechnet unter diesem Buchtitel? Auch die Unterrichtung der Psychologin Hertha Richter-Apelts über die Freudianische Auslegung der männlichen Triebstrukturen unter dem Klischee „Heilige versus Hure“ leuchtet aus eben diesem Grund nicht unbedingt ein. Christa Schoeniger ist Absolventin der „Frauenstudien Hamburg“ und interpretiert aus moderner, feministischer Sicht eine nur lückenhaft dokumentierte Kultur Mesopotamiens um die Göttin Innana. Sie ist dabei Opfer ihrer eigenen moralischen Empörung: Man kann aus einer angenommenen Tempelprostitution des Altertums nicht einfach moralische Schlussfolgerungen ziehen. Einleuchtender wäre vielleicht eine Untersuchung über Muttergottheiten oder herrschende Göttinnen allgemein gewesen.

Schließlich Uta Ranke-Heinemann: Die bekannte Theologin wirft mithilfe einer sarkastischen, etwas assoziativen Collage aus ihren früheren Büchern ein etwas populistisches

Schlaglicht auf den Umgang der katholischen Kirche mit Frauen im Allgemeinen und ihr als Frau im Besonderen. (Eine Professur für katholische Theologie wurde Ranke-Heinemann im Nachhinein offiziell wieder aberkannt, da sie an der Jungfrauengeburt zweifelte.) Manches bleibt hier durch die beißende Ironie etwas fremd. Der Text hilft, zumal als Schlusswort des Buches, einem Leser nicht weiter, der sich durch die Lektüre ein tieferes Verständnis davon erhofft, welchen Impetus das „Modell Maria“ auf unsere (Musik-)Kultur hatte und immer noch hat. Für einen Einblick in die Rolle Marias im Wandel der Zeit wäre vielleicht ein tiefer gehender Bezug auf die nicht wenigen, zum Teil sehr guten und auch genderorientierten kulturhistorischen Kompendien zum „Modell Maria“ wünschenswert gewesen.

Als Sammlung einiger interessanter Einzelaufsätze durchaus sinnvoll, ist das Buch als Gesamtkonzeption nicht wirklich überzeugend. Das hochinteressante Thema selbst harret jedenfalls noch der Bearbeitung und sollte von der Genderforschung vielleicht noch einmal aufgegriffen werden.

(Oktober 2007)

Katrin Eggers

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Band XL: *Französischer Jahrgang. Kantaten von Neujahr bis zum Sonntag Sexagesimae und dem Fest Mariae Reinigung*. Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLVIII, 302 S.

Die in diesem Band vorgelegten zwölf Kantaten Telemanns sind in seiner Frankfurter Zeit entstanden und erklangen erstmals in den Jahren 1714/15 in Frankfurt am Main und gleichzeitig auch an Telemanns früherer Wirkungsstätte, dem Eisenacher Hof. Im Rahmen des Kirchenjahres schließen diese zwölf Kantaten an die in Band 39 der Telemann-Auswahlausgabe publizierten Kantaten aus dem *Geistlichen Singen und Spielen* an, die einige Jahre vorher in Eisenach entstanden waren. In beiden Fällen hatte Erdmann Neumeister eigens für Telemann die Kantatentexte gedichtet. Der Text des gesamten Kantatenjahrgangs liegt in einem Druck aus dem Jahr 1717 vor, dem aller-

dings keine Aufführung zugeordnet werden kann, so dass der Druck als Erbauungsbuch gedacht gewesen sein könnte. Zusätzlich dazu existiert eine Druckausgabe im Rahmen einer Sammelausgabe der Kirchendichtungen Neumeisters (1716/17).

Die Partituren und Stimmensätze der Kantaten werden in der Frankfurter Universitätsbibliothek aufbewahrt. Es handelt sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht um Autographe, sondern um Partitur- und Stimmenabschriften, meist aus der Feder des Lauterbacher und Hanauer Kantors Heinrich Valentin Beck, dessen Beziehungen zu Telemann bislang nicht geklärt werden konnten, sowie von Telemanns Nachfolger in Frankfurt, Johann Christoph Bodinus. Grundlage der Edition bilden die Frankfurter Quellen. Die weiteren Überlieferungszeugen, etwa die Leipziger Fassung des Kantatenjahrgangs, bleiben in der Edition unberücksichtigt, werden aber im Kritischen Bericht kurz charakterisiert.

Die Musik des Kantatenjahrgangs ist, wie sein (auf Telemann zurückgehender?) Name schon andeutet, stark durch französische Stilmerkmale geprägt. Dies betrifft allerdings nicht so sehr das Hauptcharakteristikum der französischen Vokal-Musik, das mit permanentem Taktwechsel arbeitende Rezitativ. Später wird Telemann zwar das französische Rezitativ auch in seinen Kompositionen verwenden, etwa der Matthäus-Passion von 1746, doch die Rezitative des Kantatenjahrganges kommen ohne Taktwechsel aus und stehen durchgängig im Vierviertel-Takt. Auffallend sind hingegen die Dominanz und der Umfang der Chor-Partien, so dass die gelegentlich von Chorleitern zu hörende Kritik, Telemanns Kantaten seien für Chöre wenig attraktiv, hier durch genügend Beispiele widerlegt werden dürfte. Die in den Chorsätzen häufig anzutreffende Rondeau-Form folgt ebenso französischen Modellen wie die zahlreichen Unterbrechungen der Chorsätze durch Trio-Sätze oder durch sorgsam instrumentierte *Accompagnati*. Die Arien nähern sich französischen Vorbildern, da sie die *Da-capo*-Form und größere Koloraturpassagen meiden.

Gerade die Kombination von Chorpässagen mit unterbrechenden *Accompagnati* steigert den Affektgehalt der Texte, kann auf diese Weise doch dem französischen Ideal entspre-

chend auf jede Nuance des Textes musikalisch reagiert werden. Als Musterbeispiel für dieses Kompositionsverfahren mag die für den zweiten Sonntag nach Epiphania bestimmte Kantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* dienen. Hier werden zwischen die Choralsätze, ja zwischen die Choralzeilen *Accompagnati* eingefügt. Johann Sebastian Bach wird dieses Modell einige Jahre später in Leipzig in seiner gleichnamigen Kantate BWV 138 aufgreifen, und es liegt nahe, hier einen direkten Einfluss und die Übernahme des im Bach'schen Kantatenschaffens ungewöhnlichen Form-Modells anzunehmen.

Den direkten Vergleich mit Bachs Kantaten müssen die Telemann'schen nicht fürchten. Sowohl für den Musikwissenschaftler wie für den praktischen Musiker halten gerade die Kantaten des *Französischen Jahrgangs* eine solche Fülle von Überraschungen bereit, dass sich die Frage aufdrängt, warum hier nur eine Auswahl ediert wird und nicht der ganze Jahrgang. Alte Vorurteile könnten jedenfalls mit dem von Ute Poetzsch-Seban so sachkundig wie vorbildlich edierten Jahrgang schnell ausgeräumt werden.

(Oktober 2007)

Bernhard Jahn

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 12.1/12.2: Athalia. Oratorio in three parts HWV 52. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1733, Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. LV, 510 S.*

Der nun vorliegende, von Stephan Blaut herausgegebene zwölfte Oratorien-Band der *Hallischen Händel-Ausgabe* präsentiert das Oratorium *Athalia* in zwei Teilbänden. Während der erste Teilband, der die Fassung des Oratoriums in der Gestalt der Uraufführung von 1733 wiedergibt, in etwa dem Notentext der alten Chrysander-Ausgabe entspricht, enthält der zweite Teil die Fassungen der Aufführungen von 1735 und 1756 sowie den Entwurf für die geplante, aber nicht vollständig realisierte Fassung von 1743. Mit diesem Bekenntnis zur Dokumentation der verschiedenen Fassungen setzt die *Hallische Händel-Ausgabe* ihren seit einigen Jahren eingeschlagenen Weg fort, das Schaffen Händels nicht in einer vorgeblichen Werkhaf-

tigkeit zu präsentieren, die so nie existierte und die letztlich vor allem ästhetischen Konzepten des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, sondern als abhängig vom jeweiligen Aufführungskontext darzustellen.

Stephan Blaut gelingt es, die nicht ganz einfachen Abhängigkeitsverhältnisse der Fassungen untereinander, die teilweise über Zwischenstufen wie die *Serenata Parnasso in festa* und das *Wedding Anthem* HWV 262 miteinander verbunden sind, klar und anschaulich zu präsentieren, was vor allem durch die Übersichtstabellen möglich wird. Wer sich nicht für den Rest seines Lebens mit den Abhängigkeitsverhältnissen einzelner Musiknummern innerhalb des Händel'schen Œuvres beschäftigen möchte, erhält hier die faire Chance, sich in kürzerer Zeit einen Einblick zu verschaffen. Während für die Fassung der Uraufführung Händels Kompositionsautograph von zentraler Bedeutung ist, sind die späteren Fassungen meist nur noch aus der Direktionspartitur zu entnehmen bzw. zu erschließen; einzelne Musiknummern können durch Parallelüberlieferung rekonstruiert werden. Auf über 100 Seiten werden im Kritischen Bericht die Quellen und die Lesarten für die einzelnen Fassungen dargelegt, wobei die Beschreibung der Direktionspartitur in Tabellenform (S. 423–434) ein Glanzstück an Akribie darstellt, aber gleichwohl für den Laien noch benutzbar bleibt.

Der seinen Gegenstand adelnde philologische Fleiß ist indes kein reiner Selbstzweck, sondern erfüllt nicht zuletzt auch Bedürfnisse des praktischen Musikers. Nach wie vor kann dieser, sollte er an Fassungsfragen nicht interessiert sein, einfach zum ersten Teilband greifen. Allerdings bietet der zweite Band nicht zu unterschätzende musikalische Alternativen, so etwa in der zweiten Fassung von 1735 das eigens für diesen Anlass komponierte *Orgelkonzert F-Dur* op. 4 Nr. 4, dessen letzter Satz zunächst als instrumentale Fuge beginnt, die dann aber vom Chor und dem mit Hörnern verstärkten Orchester aufgegriffen wird – eine Schlusslösung, die gegenüber dem Finalkonzept der ersten Fassung unkonventionell und überraschend wirkt. Nr. 4, „When storms the proud“, präsentiert sich gegenüber der Erstfassung als Doppelchor, und wir finden verschiedene italienisch textierte virtuose Arien für die Partie des Joad, die 1735 für den Kastraten

Carestini bestimmt waren. Aus den Entwürfen für die nicht realisierte Aufführung von 1743 fällt vor allem die Arie Nr. 2a „The rising world“ ins Auge, die gegenüber 1733 abwechslungsreicher gestaltet wird und mit einem *Accompagnato* schließt.

Es ist also keineswegs so, dass die späteren Fassungen von *Athalia* als Notlösungen anzusehen sind, die lediglich einem aufführungspraktischen Diktat geschuldet wären. Obwohl der Aufführungskontext immer den Rahmen für die Änderungen vorgab, stellen die Änderungen gegenüber der Erstfassung überzeugende Varianten bereit, die es allesamt verdienen, in der Aufführungspraxis erprobt zu werden.

Wenn in den folgenden Bänden der *Hallschen Händel-Ausgabe* mit den noch fehlenden Opern und Oratorien auf ähnlich komplexem Niveau die verschiedenen Fassungen rekonstruiert werden, dann dürfte sich das Werkkonzept des 19. Jahrhunderts im Falle Händels endgültig überlebt haben. Die Musikwissenschaft könnte Stephan Blauts maßstabsetzende Ausgabe zum Anlass nehmen, neue Theorie-Modelle zu entwickeln, die vielleicht auch neues Licht auf die Händel'sche *Borrowing-Praxis* werfen.

(September 2007)

Bernhard Jahn

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 5: Serenaden Nr. 1 D-Dur für großes Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16. Hrsg. von Michael MUSGRAVE. München: G. Henle Verlag 2006. XXIX S., 407 S.*

Von Ludwig Finscher ist mir die beiläufige Vorlesungsbemerkung Erinnerung geblieben, es gäbe von zwei Komponisten auch nicht ein einziges schlechtes Stück: von Bach, der einfach nicht unter höchstem Niveau, unter seinem Niveau schreiben konnte, und von Brahms, der in übergroßer Selbstkritik immer wieder Werke vernichtet hat. Warum also nur haben die beiden Serenaden von Johannes Brahms bis heute nicht recht den ihnen angemessenen Stammplatz in den Konzertprogrammen der Kammer- und Sinfonieorchester gefunden? Es ist ein Rätsel. Als Brahms seine Zweite Serenade in zweiter Fassung in die Welt entließ, schrieb er, nun völlig zufrieden, an Bernhard Scholz: „Als ich den

Briefbogen nahm, hatte ich doch wohl so heimlich etwas Wagnersche Neigung, über mein schönes Opus sehr Schönes und Weitläufiges zu schreiben!“ (S. XXII). Er wandte sich dann aber doch (natürlich) von der Wagner’schen Neigung ab und konkreten Fragen zu. Dabei darf man beim Hören der Brahms’schen Serenaden eigentlich durchaus weitläufig schwärmen. Vielleicht finden die beiden Werke ja im Brahms-Jahr 2008 mehr Beachtung. Die besten Voraussetzungen hierfür liegen seit 2006 vor, nämlich in ihrer Edition innerhalb der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke von Johannes Brahms.

Dass sich mit Michael Musgrave (London/New York) einer der weltweit führenden Brahms-Forscher der Ausgabe angenommen hat, darf auch als Kompliment an die beiden Werke genommen werden. Die Edition erfüllt in jeder Hinsicht die Erwartungen an die Bände der *Neuen Brahms-Ausgabe*, die in den frühen 1980er-Jahren von Friedhelm Krummacher angestoßen und angeworfen wurde und, von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften koordiniert, durch die Brahms-Forschungsstelle an der Universität Kiel in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde Wien herausgegeben wird.

Die Einführung Musgraves (in der Übersetzung Krummachers) behandelt mit angemessenen umfänglichen Zitaten der Zeitzeugnisse noch einmal die Entstehungsumstände der beiden Serenaden. Fassungen, „Konzept, Gattung und Instrumentation“ sowie „Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption“ werden jeweils eingehend behandelt, ebenso die Publikationen in den Verlagen Breitkopf & Härtel bzw. Simrock einschließlich der späteren Arrangements für Klavier zu zwei bis acht Händen.

Brahms entwarf seine *Serenade D-Dur* op. 11 zunächst viersätzig für kleines Orchester. Sie wuchs dann zunehmend und gewann schließlich in Ausdehnung und Besetzung – ein Teil des langen Wegs zur Sinfonie – sinfonische Dimensionen. Die aus einer Bemerkung des Detmolder Konzertmeisters und Freundes Carl Bargheer gezogene Annahme (so auch Rezensent in *Serenaden zwischen Beethoven und Reger*, 1989), es habe sich ursprünglich um eine kammermusikalische Konzeption (als Oktett oder Nonett) gehandelt, verweist der Herausgeber jedoch mit guten Gründen in den Bereich der Spekulation (S. XIII).

Auch seine zweite *Serenade A-Dur* op. 16 nahm sich Brahms zweimal vor, zunächst 1859 bis 1860, dann in den Jahren 1873 bis 1875. Hier ging es weniger um eine grundlegende Umarbeitung als um bessere Bezeichnungen namentlich der Dynamik. Unausrottbar bleibt die populäre Feststellung, dass „bei den Streichern die ersten Violinen ausfielen“ (S. XX). Wilhelm Altmann vermutete für diesen „Verzicht auf Violinen“ eine Kenntnis der Oper *Uthal* von Méhul, die auf Befehl Napoleons ohne Violinen komponiert wurde (Vorwort der Eulenburg-Ausgabe). Verwiesen wurde auch auf Cherubinis *Requiem d-Moll*, das Brahms aber wohl erst 1860 in Hamburg kennenlernte. Nach der sinfonischen ersten Serenade ist in dem A-Dur-Werk indes das dezidierte Bemühen um die Gattung in ihrer eigenen Tradition feststellbar. Brahms hat sich sicher nicht an Oper oder Kirchenmusik orientiert. Auffallend in der Besetzungsreduzierung ist vielmehr die Dominanz der Bläser. Die *Serenade A-Dur* ist ein Werk für Harmoniemusik. Wohl angeregt durch einen Hinweis Clara Schumanns, orientierte sich Brahms an Mozarts *Gran Partita* für zwölf Bläser und Kontrabass KV 361 (370a). Bei aller Äußerlichkeit gewiss kein bloßer Zufall sind die Analogien beider Werke in Instrumentation und Motivbildung (etwa im Hauptthema-Ansatz oder in einer deutlichen motivischen Beziehung der Seitenthemen beider Werke ebenso wie der Werkschlüsse). Der Einbezug eines Basses (oder auch von Violen) in die Harmonie geschah traditionell, wie es in Anton Stadlers *Musick Plan* heißt, zur „Vervollkommnung, wie auch zur Erleichterung und zur Aushülfe der Bläser“ (1799, zitiert nach Ernst Hess, „Anton Stadlers ‚MusickPlan‘“, in: *Mozart-Jb.* 40, 1962/63, S. 37–54, hier S. 48). Brahms reflektierte mit seiner weiteren Stärkung der Streicher Bedenken, die Clara Schumann ihm gegenüber über eine zu große „Monotonie im Klange“ geäußert hatte (vgl. Litzmann, *Briefe*, Bd. 1, 1927, S. 228).

Auch der aus vorgefertigten Erwartungshaltungen resultierende „frappierende dunkle Klang“, wie ihn einst Altmann bemerkt haben wollte, ist ein Phantom. Brahms Anregung, „beim Trio vom Menuett [...] statt der Solo-Oboe eine Geige spielen“ zu lassen (S. XXII), legt ebenfalls nahe, dass es Brahms nicht um einen abgedunkelten Streicherklang zu tun

war. Er wollte vielmehr „das nicht abreißende Geblase“ (Julius Otto Grimm, S. XX) durch verstärkte Streichergrundierung klanglich auffangen, ohne die Dominanz der Bläser insgesamt zu gefährden. Auffallend ist also nicht ein Ausfallen oder Weglassen von Violinen, sondern die ungewohnt starke Präsenz der Streicher überhaupt, als Klangbalance in einer kammermusikalischen, faktisch den Bläsern vorbehaltenen Komposition.

Die editorische Sorgfalt dieser Edition belegt eindrücklich der Kritische Bericht im Anhang mit Quellenbeschreibung, fabelhaft durchsichtigen Stemmata (S. 346 f. und S. 358 f.), detaillierter „Quellengeschichte und -wertung“, Editionsberichten sowie zahlreichen Faksimile-Abbildungen. Auch Optik und Haptik lassen (wie gewohnt) keine Wünsche offen. Alles ist fabelhaft klar, edel, gediegen – kostbar. (Februar 2008) Thomas Schipperges

CLAUDE DEBUSSY: *La Mer. Trois Esquisses Symphoniques*. Hrg. von Peter JOST. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. VII, 144 S.

Die Schwierigkeiten, die Debussy mit seinen drei symphonischen Skizzen namens *La Mer* Editoren wie Dirigenten hinterlassen hat, sind nicht gering. Wäre mit dem 1905 bei Durand erschienenen Erstdruck der Partitur (der nicht zuletzt durch die Reproduktion von Hokusais großer Welle in die Annalen eingegangen ist) samt zugehörigem Autograph und Particell die Werkgeschichte abgeschlossen gewesen, erschiene die Interpretationsgeschichte dieses für die Symphonik des frühen 20. Jahrhunderts so zentralen Werkes weniger problematisch. Doch unter dem Eindruck der ersten Aufführungen hat der Komponist mehrfach zum Teil erhebliche Revisionen vorgenommen (hauptsächlich im 1. und 3. Satz), die er in mindestens drei Exemplare der Erstaussgabe eintrug, manche auch brieflich dem Dirigenten Édouard Colonne mitteilte.

Ergebnis dieser Überarbeitungen ist der 1909 erschienene zweite Partiturdruk, der aber keineswegs alle überlieferten Korrekturen übernimmt. Während die meisten Änderungen zwischen Erst- und Zweitdruck unproblematischer Natur sind und oft auf eine nachträgliche Nuancierung der Dynamik, Regelung der einfachen oder doppelten Bläserbesetzung etc. hinauslau-

fen, hat Debussy zwei wirklich gravierende Eingriffe vorgenommen: die Kontraktion der beiden Takte vor dem emphatischen Einsatz der Violoncelli im 1. Satz zu einem einzigen Takt (die möglicherweise mit einer Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt zusammenhängt) und die fast vollständige Eliminierung jener Hörner- und Trompeten-Fanfaren im 3. Satz (T. 237–244), die im Particell noch gar nicht vorgesehen waren. Es ist zudem unklar, inwiefern die Fassung von 1909 tatsächlich einen Endpunkt („da Belege für weitere intendierte Änderungen fehlen“, S. III) bedeutet; Simon Trezise etwa merkt zu Debussys Revisionen von *La Mer* an: „Nevertheless, the rethinking seems to have been a fluid, continuous process that did not end in 1909, and certainly did not result in a clear-cut expression of Debussy's wishes in the new score“ (Simon Trezise, *Debussy: La mer*, Cambridge 1994, S. 16).

Das Hauptproblem bei der Konstituierung eines kritischen Notentextes besteht also darin, die Abweichungen zwischen dem Erstdruck, den verschiedenen Korrekturanweisungen und der in Form des Drucks von 1909 vorliegenden Fassung letzter Hand zu dokumentieren, die dahinter stehende Absicht (oder auch Nachlässigkeit) zu deuten und für eine Edition auszuwerten; auch die zweite Druckausgabe ist in außerordentlich vielen Fällen durch das Autograph zu korrigieren bzw. um Angaben zu ergänzen. Nachdem jahrzehntelang wahlweise aus Erst- oder Zweitdruck, aus willkürlich veränderten späteren Ausgaben (1938 bei Durand, 1969 bei Eulenburg) oder schlimmer noch aus verballhornten Neueditionen (1972 bei Peters) musiziert wurde, schien die philologische Herausforderung eines kritischen Textes von *La Mer* 1997 mit dem Erscheinen des von Marie Rolf besorgten Bandes der Gesamtausgabe (*Œuvres Complètes de Claude Debussy, Série V, Volume 5*) eingelöst – Rolf, die schon 1976 in ihrer Dissertation das Werk im Lichte seiner Skizzen und frühen Editionen analysiert hatte, war für diese Aufgabe geradezu prädestiniert.

Nun hat Peter Jost eine weitere kritische Neuausgabe vorgelegt, die neben der Fachwelt auch und besonders ein breiteres Publikum und die Praxis erreichen will. Die vorzügliche Gestaltung des Notenbildes, das instruktive Vorwort und der sorgfältig zusammengestellte Revisionsbericht spiegeln die hervorragende

Qualität dieser kritischen Partitur (zu der sich Stimmen und Studienpartitur gesellen) in glänzender Weise; die Musikwelt ist nun nicht mehr ausschließlich auf Durand-Leihmaterial angewiesen und allein schon dafür zu großem Dank verpflichtet.

Und doch wirft das editorische Vorgehen einige Fragen auf. Dass die französische Gesamtausgabe im Vorwort mit keiner Silbe erwähnt und selbst im Revisionsbericht nur als Beleg bei Quellenbeschreibungen angeführt wird, stimmt nachdenklich. Im kritischen Apparat selbst taucht diese – immerhin maßgebliche – Ausgabe von Rolf an keiner Stelle auf, etwa wo Zweifelsfälle hätten diskutiert werden können. Was nichts anderes bedeutet, als dass der Herausgeber Jost die editorischen Ergebnisse und Entscheidungen der noch so frischen Gesamtausgabe offenbar völlig ignorieren und nochmals bedingungslos ad fontes gehen wollte. Selbst unter der Prämisse, dass alle postumen Auflagen des Werkes „hier nicht weiter zu berücksichtigen[de]“ seien (S. III), erscheint ein solch radikales Ausblenden bereits bestehender wissenschaftlich-philologischer Leistungen doch befremdlich. Zwar konnte Jost nicht nur über die korrigierten Erstdrucke aus dem Nachlass von Edgar Varèse und aus der British Library, sondern zusätzlich auch über vier Seiten eines nun in südfranzösischem Privatbesitz befindlichen dritten Korrektorexemplars aus der Sammlung von Jean Roger-Ducasse verfügen (das Marie Rolf 1997 ebenso wie ein denkbare weiteres Exemplar aus dem Besitz von Pierre Monteux nur als Hypothese nannte), doch verzichtet er im Gegenzug auf Sekundärquellen wie Korrekturabzüge und Transkriptionen, so dass die Quellenbasis seiner Edition alles in allem schmaler als die von Rolf ausfällt.

Im Hinblick auf die durchaus spielpraktische Ausrichtung der Breitkopf & Härtel-Ausgabe wünschte man sich ferner durchaus auch solche auf mündlichen und schriftlichen Dokumenten basierenden aufführungspraktischen Hinweise, wie sie der Gesamtausgaben-Band zu Dynamik, Tempi oder Instrumentation bietet (etwa die strittige Frage des „Glockenspiels“ oder die nach Ernest Ansermet empfohlene Ausführung des berühmten 16-stimmigen Violoncelli-Einsatzes im 1. Satz durch kleinere Orchester mit nur 8 oder 10 Instrumenten).

Umgekehrt versieht Jost manche Stellen im Notentext mit Kommentaren, die bei Rolf unerwähnt bleiben: etwa ein zu lösender Widerspruch zwischen Stopfen und Dämpfer in den Hörnerstimmen (Satz 2, T. 232, 234) oder eine Tonhöhenkonstellation im 1. Satz, die zwar in allen Quellen identisch angegeben ist, aber von den Parallelstellen logisch abweicht (T. 105–108, Horn 3 und 4: *b* statt *h*?).

Für einen unkomplizierten und präzisen Zugang zu Debussys *La Mer* ist Josts Neuausgabe in Zukunft zweifellos die erste Wahl. Textkritische Arbeiten werden dennoch auch weiterhin zunächst die Gesamtausgabe bemühen müssen.

(März 2007)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

ANKLAENGE 2007. Zwischen Experiment und Kommerz. Zur Ästhetik elektronischer Musik. Hrsg. von Thomas DÉZSY, Stefan JENA, Dieter TORKEWITZ. Wien: Mille Tre Verlag 2007. 240 S., Abb. (ANKLAENGE. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)

Das Beethoven-Lexikon. Hrsg. von Heinz von LOESCH und Claus RAAB. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 890 S., 615 Stichworte, 116 Abb., Nbsp. (Das Beethoven-Handbuch. Band 6.)

JOAN MARIE BLODERER: Zitherspiel in Wien 1800–1850. Tutzing: Hans Schneider 2008. 464 S., Abb., Nbsp.

KATHARINA BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)

Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Supplementband: Schriftenverzeichnisse und Register. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 508 S.

Frederick Delius. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2008. 207 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge, Band 141/142.)

SUSANNA DINSE: Die Idee des Popularen in der Musik des 18. Jahrhunderts dargestellt an den Sinfonien Joseph Haydns. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2008. 474 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)