

BESPRECHUNGEN

LEO TREITLER: *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How It was Made.* Oxford: Oxford University Press 2003. XXX, 506 S., Abb., Nbsp.

Dieses Buch zu lesen, heißt mehr als ein Vierteljahrhundert Choralforschung noch einmal zu erleben. Der erste abgedruckte Aufsatz erschien 1968, der letzte vor wenigen Jahren. Einige von uns hatten das Glück, einen oder zwei der ersten Texte als Vorträge zu hören und langsam (ich spreche für meine Person) zu erkennen, dass die Perspektiven sich gewaltig verschoben. Mit Wordsworth zu sagen „Bliss was it in that dawn to be alive“ wäre vielleicht eine Übertreibung, aber man spürte, an einem bedeutsamen Ereignis teilzunehmen, wenn auch nur als Zuschauer, und es war ein gutes Gefühl, wie es Mittelalterforschern nicht oft widerfährt. Bündnisse wurden geschmiedet, Widerspruch wurde erhoben, die Dialektik der historischen Forschung lief lustig weiter.

Man könnte die Aufsätze in chronologischer Reihe lesen und einen Teil des Weges nachzeichnen, den Treitler zurücklegte. Aber das wäre nur eine bibliographische Übungsaufgabe, denn die Texte zeigen eine überwältigende Konsistenz. Die Anordnung in diesem stattlichen neuen Band ist eine andere. Treitler hat zu jedem Aufsatz eine Einleitung verfasst, teils kurz, teils recht ausführlich, wo er die Verbindungslinien zwischen ihnen aufzeigt und uns hilft, den Gedankenwegen zu folgen. Das Buch bietet daher viel mehr als die Bequemlichkeit, nicht nach den Zeitschriften oder Büchern greifen zu müssen, worin die Aufsätze zuerst veröffentlicht wurden. Es ist tatsächlich mehr als die Summe seiner ursprünglichen Teile. Treitler hat, soweit ich sehe, die Artikel selbst nur leicht überarbeitet, ausgenommen einen neuen Einstieg, eine Kürzung, kurze Nachbemerkungen und zusätzliche Fußnoten. Einige Notenbeispiele sind neu gesetzt. Die Texte erscheinen alle in neuem Satz wie in Treitlers vorangehender Aufsatzsammlung *Music and the Historical Imagination* (Harvard University Press 1989). Oxford University Press hat dem Autor große Ehre erwiesen, und das mit Recht.

Mit Recht nicht zuletzt, weil Treitlers Texte

über die Jahre nichts von ihrer Wucht und Relevanz verloren haben. Der kraftvolle Stil wirkt so frisch und eindringlich wie immer. Wichtiger noch, die Ideen sind heute so wichtig wie eh und je, und das neue Format erlaubt einem, den gesamten Umfang zu überblicken und alle Fäden in der Hand zu behalten. Liest man die Aufsätze in der neuen Reihenfolge durch und schenkt man den (typographisch abgesetzten) Einleitungen besondere Aufmerksamkeit, so können auch die bestbekanntesten Stücke (wie „Homer and Gregory“ von 1974 und „Centonate‘ Chant“ von 1975) einen erneut fesseln. Und die meisten Leser werden vermutlich wie ich etwas finden, das sie noch nicht kannten. Dies sind Texte, auf die man immer wieder zurückkommen kann und soll. (Das Zurückkommen hätte erleichtert werden können durch ein Verzeichnis der Musikstücke neben dem sehr hilfreichen Verzeichnis von Namen und Begriffen.)

Eine angenehme Überraschung ist die beigegebene CD mit Aufführungen von nicht weniger als sechzehn Stücken durch Dialogus (Leitung Katarina Livljanić), Dominique Vellard, Lightnin’ Hopkins und Sequentia (Leitung Barbara Thornton und Benjamin Bagby). Eine der wichtigsten Ideen, der nachzugehen uns Treitler gelehrt hat, ist, dass mittelalterliche Musik im Modus der Aufführung entstand, nicht im Modus der Schrift. Es finden sich dort drei Paare von Gesängen: ein Introitus, ein Graduale und ein Alleluia in fränkischer und römischer Fassung. Unter den übrigen Aufnahmen sind *Alleluia Hic Martinus* aus dem vatikanischen Organum-Traktat, drei aquitanische Versus, je ein Lied von Jaufré Rudel und Walther von der Vogelweide und der Blues *Goin’ Away* von Lightnin’ Hopkins. Die meisten dieser Stücke werden in einem der Aufsätze besprochen, der Blues wird in der Einleitung zum ersten Aufsatz „Medieval Improvisation“ mit dem *Tractus Deus, Deus meus* verglichen. Was die beiden verbindet, ist die Art, wie sie von einem Eckpunkt zum andern fortschreiten, ein mehrfach wiederholtes Muster, in beiden Fällen zum Ausdruck von persönlicher Klage. Das Blues-Beispiel stößt uns aus dem Gleis der traditio-

nellen Choral-Kategorien heraus und zwingt uns darüber nachzudenken, wie ein Choral-sänger einen gegebenen lateinischen Text nach erprobten Konventionen und Methoden vortrug. Die Überlegung, wie eine solche Aufführung funktioniert, passt zu den Ideen Fritz Reckows in seinem Aufsatz „Processus und Structura“ (*Musiktheorie* 1, 1986, S. 5–29). Er gehört zu den Personen, deren Andenken das Buch gewidmet ist; die zweite ist Barbara Thornton. Der Haupt-Widmungsträger ist jedoch Helmut Hucke, der tragischerweise kurz nach dem Erscheinen des Buches starb. Man darf wohl sagen, dass ohne die gegenseitige Inspiration und Bestärkung zwischen Hucke und Treitler das Buch nicht wäre, was es ist. Kann man die gemeinsame Position besser zusammenfassen als so: „The analyses of individual chants that Helmut Hucke presented in ‚Toward a New Historical View of Gregorian Chant‘ [*Journal of the American Musicological Society* 33, 1980, S. 437–467] [...] are framed as re-enactments of acts of extempore composition by the ‚notator‘, in which compositional decisions are interpreted in terms of the choices confronting him at every turn by the conventions of liturgical genre, mode, model, and the liturgical text. There is no fundamental difference for the product, from this viewpoint, between recording such acts of composition in writing and giving them out *viva voce*“ (232)?

Huckles Beiträge begannen früher als die Treitlers, und im Lauf seiner Arbeiten scheint er einen weiteren Weg gegangen zu sein; diese Gedankenentwicklung zeichnet Treitler feinfühlig nach in Bezug auf das schwierige Konzept von Improvisation und was es im Bereich des Chorals bedeuten kann. Das Wort erscheint bei Hucke schon 1954 im Titel eines Aufsatzes (*Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38, 1954, S. 5–8). Die allergischen Reaktionen, die der Begriff schließlich auslöste und die Gegenstand einer lebhaften Debatte zwischen Treitler, Levy, David Hughes und anderen waren, mögen manchmal verfehlt erschienen sein, die Streitigkeiten waren jedoch sicherlich sehr lehrreich. Mir scheint, das vorliegende Buch ist, nicht zuletzt wegen der neuen Verknüpfungen zwischen den Texten, eine äußerst kraftvolle, umfassende und überzeugende Behandlung dieses Themas im ganzen Zusammenhang der damit verbundenen Fragen in Bezug

auf Gesangstraditionen (liturgischer Gesang nimmt den größten Raum ein, aber frühes Organum und weltliches Lied kommen ebenfalls vor): Komposition und Überlieferung, Gedächtnis und Notation. Neben Reckow und natürlich Hucke wird auch Mary Carruthers Tribut gezollt, deren *Book of Memory* sich so sehr als Katalysator für neues Nachdenken über mittelalterliche Musik erwiesen hat.

Aber neben dem erwarteten Abdruck von „Homer and Gregory“ und „Centonate‘ Chant“ und den gewichtigen Aufsätzen zur Notation („The Early History of Music Writing in the West“ und „Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing“) gibt es noch viel mehr. Der Versuch, die Vergangenheit in der eigenen Vorstellung neu zu inszenieren („re-enact the past in one’s own mind“, eine Formulierung, die Treitler aus R. G. Collingwoods *The Idea of History* übernimmt), bringt die philosophischen Fragen mit sich, wie wir die Vergangenheit inszenieren und warum. Diese Fragen spielen im ganzen Buch eine wichtige Rolle, direkt angesprochen werden sie in einem Aufsatz, den ich hier nicht erwartet hätte, obwohl er hierher gehört: „The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfillment of a Desired Past“. Man mag viele „ersehnte Vergangenheiten“ als Ausgangspunkt nehmen, Treitler beschränkt sich auf die römisch/fränkische bzw. altrömisch/gregorianische Frage. Beim Blick auf „the modern reception history of medieval Latin chant“ war Treitler „struck by the attitudes, needs, and ambitions by which that history has been conditioned, and by the feverish ideological pitch of much of the literature“. Das verblüfft beim ersten Lesen, aber Treitler belegt seine Aussage brillant – eine angebrachte Warnung an die von uns, die in einem Gebiet arbeiten, das als friedlicher Seitenarm der Musikgeschichte erscheint, beschützt von der schirmenden Hand einer höheren Macht, in jedem Fall weit entfernt von den gefährlichen Strömen späterer Musik und den ideologischen Kämpfen, die dort toben.

Ein Text tritt aus dem Mittelalter heraus, obwohl seine Botschaft offensichtlich auf mittelalterliche Stücke angewandt werden kann. „History and Ontology of the Musical Work“ war ursprünglich ein Beitrag zu einer Tagung „Philosophy and the Histories of the Arts“, die 1991 unter der Ägide des National Endowment

for the Humanities stattfand. Treitler benutzt Klavierstücke von Chopin sowie Ausgaben und Aufführungen dieser Werke von so berühmten Interpreten wie Paderewski, Cortot und Rachmaninoff, um die Frage nach der Identität des Werkes zu stellen. Eine der treffendsten findet sich in der abschließenden Fußnote nach der Beobachtung, dass „Pianists today do not depart from the published scores of Chopin's works, and they are usually unaware of the extent to which their predecessors in earlier generations did so.“ [Anm.:] „This suggests a paradoxical question. Does the modern pianist's complete faithfulness to Chopin's scores amount to a disregard of his intentions, or an aspect of inauthenticity?“ (S. 316) Der Beitrag hätte ebenso gut in die Harvard-Sammlung gepasst, entstand aber später.

Fragen von Identität und Individualität werden in den letzten drei Kapiteln aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Treitler diskutiert Beispiele aus unterschiedlichen Repertoires, lateinischer Choral einschließlich Tropen, aquitanische Versus und Trobador-Lieder, und nimmt die anscheinend offensichtliche Tatsache ernst, dass es sich um Vertonungen von Texten handelt, Texte, welche die mittelalterlichen Musiker verstanden und deren Form sie respektierten und umsetzten. ‚Anscheinend offensichtlich‘, aber, wie Treitler zeigt, bis heute überraschend oft nicht beachtet oder missverstanden oder sogar gelehnet. Wir suchen üblicherweise nach Mustern und Strukturen in Silbenzahl, Betonung, Reim und Assonanz usw., vergessen aber, dass diese phonetischen Merkmale Klang sind und dass es der Klang ist, mit dem Musiker zu tun haben: „Such an idea of structure is in any case an anachronism so far as medieval song is concerned for the most part, in both its poetic and musical aspect. In so far as form is regarded in such a synoptic way, it attains its real existence in the very moment when it is past. Still held in memory, it emerges into a condition that it never entered during its immediate present; and at a distance it constitutes itself as a surveyable plastic form, or as we often say, structure. But musicians throughout most of the Middle Ages seem far less likely to have conceived of music in such a sense of surveyable form than in the sense of process, experienced in the course of the performance, not after it has entered into the past.“ (S. 461) Die

Fortsetzung aus der Einleitung zu Kapitel 17 „The Marriage of Poetry and Music“ ist eine Definition, die man zu Herzen nehmen sollte: „A poem, like a melody, is a sounding phenomenon, and it is as both sounding phenomena and syntactical orders that poetry and melody engage one another. This depends on a number of basic melodic principles that constitute the main resources for creating a dynamic of stability and instability and of tension and repose, for motivating continuity and closure, correspondence to dynamics of contrast, amplification, and reference in the phonetic, syntactic, and semantic aspects of language.“ Und während der folgenden Analysen kann man die Stücke von der CD hören und über sie nachdenken, nicht als Muster auf dem Papier oder gar auf mittelalterlichem Pergament, sondern als klingende Phänomene und so, eingeschränkt zwar, aber so gut wir es vermögen, die Vergangenheit in unserer Vorstellung ‚neu inszenieren‘.

Mit den Beispielen aus den aquitanischen Versaria kehrt Treitler zum Thema seiner Dissertation von 1967 zurück. Der erste hier wiederabgedruckte Aufsatz erschien ein Jahr später, eine Diskussion von Alleluia-Melodien in der Festschrift für seinen Doktorvater Oliver Strunk. Treitler nimmt diesen Aufsatz auf als ein Beispiel für etwas, was er noch nicht recht verstanden hatte, als eine Lehre für die Nachwelt. In einem Band voll gründlichen Denkens und hartnäckigen Argumentierens ist das eher anziehend. Dem Kapitel geht die zweitlängste Einleitung voran, worin Treitler erklärt, was nicht richtig war, und die entsprechenden Schlüsse zieht. Er fügt dem originalen Titel ein Fragezeichen hinzu: „On the Structure of Alleluia Melisma: A Western Tendency in Western Chant (?)“. Unbefriedigend waren gewiss nicht die Strukturanalysen, sondern der offenkundige Wunsch „to locate the origin of our notion of musical order [...] in the high Middle Ages“ und gar „to present a concept of Western music as a standard for the evaluation of all music. Rationality, order, and the unity of integrated form that is the counterpart of strong central government, become the defining properties of Western music, and any music that lacks these virtues risks being perceived not only as foreign, but as deficient and not worthy of close analysis. It risks being treated as though it were hardly music.“ (S. 107) Das entspricht sicherlich einer Erfah-

rung vieler von uns, bei Tagungen Choralgesänge gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, sie seien keine wirklichen ‚Kompositionen‘, und Treitlers Analyse des Problems und sein Vorstoß ist ausgesprochen ermutigend für die, die in seinem Windschatten folgen.

Das ist vielleicht das Beste an diesem Buch. Immer und immer wieder weckt Treitler die Hoffnung, dass die Anstrengungen, Musik und Musiker des Mittelalters zu verstehen, nicht vergeblich sein werden. „All the essays that are the originals of the chapters in this book are, in one way or another, efforts at representing a distant reality, the lyric practices of the European early Middle Ages.“ (S. 103) So beginnt das Alleluia-Kapitel mit einem Zitat aus W. G. Sebalds *Austerlitz*: „We try to reproduce the reality, but the harder we try, the more we find the pictures that make up the stock-in-trade of the spectacle of history forcing themselves upon us [...]. Our concern with history [...] is a concern with preformed images already imprinted on our brains, images at which we keep staring while the truth lies elsewhere, away from it all, somewhere as yet undiscovered.“ Dieser traurigen Resignation und auch den abstumpfenden Angriffen der postmodernen Kritik stellt Treitler entgegen: „I do not doubt that in the past real people lived and breathed and acted in intentional and instinctual ways in response to needs, challenges, and impulses that arose in their lives, and that such action included the making of music and musical cultures. And I believe that those lives and intentions and acts – as well as their products – are what we aim to represent in historical writing, no matter how precariously. The worries about our ability to do so lead properly not to the frantic denial that there is anything to represent but to a sensitivity and vigilance about the commitments, interests, obligations, ideologies, and habits – conscious or unconscious, fresh or stale – that influence our representations.“ Diese Ermutigung wird vielen willkommen sein.

Ich habe das Buch in erster Linie als Choralforscher gelesen (d. h. in vielen Teilen wieder gelesen). Aber es sollte nicht den Choralfachleuten allein überlassen werden; zusammen mit dem Harvard-Band bietet es das Beste von einem der großen Musikhistoriker unserer Zeit. (Oktober 2006)

David Hiley
(Übersetzung: Andreas Pfisterer)

MARIANNE RICHERT PFAU / STEFAN JOHANNES MORENT: *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. 401 S., Abb., Nbsp., CD (Europäische Komponistinnen. Band 1.)*

Die Reihe „Europäische Komponistinnen“ wird provokativ mit einem Band eröffnet, der einer der interessantesten Frauen des Mittelalters gewidmet ist, der Benediktinerin Hildegard von Bingen (1098–1179). Ihr sind Schriften unterschiedlichster Art zugeschrieben: u. a. drei große Visionsschriften, naturwissenschaftliche und medizinische Texte und nicht zuletzt eine beachtenswerte Zahl Gesänge.

Auf dem Klappentext des Buches ist zu lesen: „Ohne wissenschaftliche Abhandlung zu sein, werden neueste Forschungsergebnisse in die Darstellung einbezogen, und es eröffnet sich ein neuer Blick auf diese faszinierende Persönlichkeit“. Ergänzend schreiben die Autoren in der Einleitung: „Da das Buch einen breiteren Leserkreis ansprechen wird, wurde bewusst auf einen umfangreichen Anmerkungsapparat und spezialisierte, ins Detail gehende Ausführungen verzichtet“ (S. 12). In diesem Zusammenhang ist auch die Ankündigung der Autoren zu sehen: „Wenn auch dieses Buch keinen Kongressbericht ersetzen kann und will, spiegelt es doch etwas von der damaligen anregenden Aufbruchstimmung wider“ (S. 12). Die Autoren beziehen sich hiermit auf die Internationale Hildegard-Tagung in Bingen (1998), deren Kongressbericht noch nicht erschienen ist. Bedauerlich ist dabei, dass die Ergebnisse dieses Kongresses nur verkürzt aufgenommen bzw. nicht weiter verfolgt werden (so z. B. die Neuinterpretation des Begriffes ‚symphonia‘ bei Hildegard durch Joseph Willmann). Da die Autoren dennoch bestrebt scheinen, eine wissenschaftliche Arbeit vorzulegen, wird das Buch im Folgenden als eine solche besprochen.

Die Darstellung gliedert sich in 13 Kapitel und wird durch zwei Anhänge und eine CD ergänzt. Ein erster, Hildegards Biographie gewidmeter, Teil beschreibt ihre Erfahrungen als Reklusin im Kloster Disibodenberg sowie als Gründerin des Klosters Rupertsberg bei Bingen, dessen ‚magistra‘ sie wurde. Sodann werden die Texte der Gesänge samt ihren Bezügen zu den Visionsschriften diskutiert sowie die Überlieferung der Gesänge und die Frage ihrer Modalität. Besondere Aufmerksamkeit wird dem *Ordo*

virtutum gewidmet, dem einzigen geistlichen Spiel Hildegards, das nach Auffassung der Autoren die neoplatonisch beeinflusste Theologie der Seherin widerspiegelt. Kapitel 12 versucht durch einen Überblick zu musikbezogenen Lehrschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts theoretische Hintergründe zu identifizieren, die die von den Autoren postulierte musikalische „Kompetenz“ der ‚magistra‘ (S. 309) untermauern sollen. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Leitmotiv des Buches, der Musikan-schauung Hildegards: Musik als Wiedergabe der „armonia celestis“, der Sphärenharmonie, entsprechend platonischer Tradition.

Um die Gesänge Hildegards in einen liturgi-schen Kontext stellen zu können, wird dem Leser eine allgemeine Einführung in die Liturgie und in den sogenannten ‚gregorianischen Choral‘ geboten. Dieser Versuch scheitert an der Ungenauigkeit der Informationen: Etwa stam-men die ältesten Handschriften des Chorals keineswegs aus dem 10. Jahrhundert, wie hier (S. 46) behauptet, sondern aus dem 9. Jahrhun-dert; und die Sequenzen sind keineswegs aus-nahmslos Textierungen von Alleluia-Melismen. Zudem sind die gebotenen Informationen in diesem Umfang unnötig: so die Erklärung des Ablaufs des Offiziums im Hinblick auf eine Positionierung der Hildegard-Gesänge im Stun-dengebet, die von den Autoren selbst als hypo-thetisch bezeichnet wird (S. 68).

Auch die Untersuchung der musikalischen Notation in den Hildegard-Handschriften lässt Wünsche offen. Interessant ist der Vergleich zwischen unterschiedlichen Schreibern und der Versuch, die Befunde chronologisch zu ordnen und sie in Verbindung mit unterschiedlichen Skriptorien zu bringen. Ansonsten be-schränken sich die neuen Aspekte, die in der Einleitung angekündigt sind, auf die Beobach-tung, es handle sich um deutsche Neumen mit den unterschiedlichsten Einflüssen: „So deuten viele Zeichen der Hildegard-Handschriften auf den rheinisch-niederländischen Raum, manche aber wiederum lassen an Einflüsse der Metz-er bzw. lothringischen Notation denken oder fin-den sich in Zisterzienser-Notation wieder“ (S. 140). Wünschenswert wäre eine ausführliche Präsentation der Vergleichsmaterialien hinsichtlich einer genaueren Lokalisierung des verwendeten Notationstypus gewesen. Über-aus problematisch erscheinen die Übertragung-

gen der Gesänge in moderne Notation, da hier die Präsenz einer Liqueszenz oder eines Quilis-ma in der Originalnotation nicht eindeutig wiedergegeben wird.

Die entscheidende Frage jedoch ist die nach der Legitimation der Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Komponistin‘ in Bezug auf Hildegard von Bingen. Der Komplexität dieser Frage werden die Autoren nicht annähernd gerecht bei ihrem Versuch, Hildegard als Komponistin zu erwei-sen. So ist es etwa sehr fraglich, ob das Kompo-nieren im Mittelalter mit der Formel vom „Neu-Zusammensetzen“ existierender Musik adäquat beschrieben werden kann, und ob neben der Originalität und des Umfangs der Hil-degard-Gesänge auch die gleichzeitige Präsenz „neuer“ und „traditioneller“ Aspekte in ihrer Musik ein Argument für die Verwendung des Begriffes ‚Komposition‘ sein kann. Dies umso mehr, als es durchaus wahrscheinlich ist, dass die ‚Autorschaft‘ Hildegards an konkreten Ge-sängen das Resultat eines Legitimationsver-suchs ihrer musikalischen Betätigung durch ihre Mitarbeiter war. Denn in keinem zeitge-nössischen Zeugnis wird Hildegard als Verfasserin konkreter Gesänge erwähnt, wie es etwa für Odo von Cluny oder Bern von Reichenau bezeugt ist. Und nichts deutet darauf hin, dass Hildegard selbst ein Interesse daran hatte, sich als Komponistin darzustellen. Die Nieder-schrift ihrer Musik und deren Verbindung mit Hildegards Texten werfen daher viele Fragen nach Authentizität und Autorschaft auf.

(August 2006)

Alba Scotti

ANNIE CERDEVEY: *Roland de Lassus, Paris: Librairie Arthème Fayard 2003. 600 S., Nbsp.*

Die deutschsprachige Musikwissenschaft hat seit Adolf Sandberger die Aufarbeitung von Leben und Werk des Komponisten Orlando di Lasso als eine ihrer genuinen Aufgaben im Bereich der Renaissance-Forschung angesehen. Davon zeugen etwa die umfangreichen Studien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, 1958 sowie *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, 1963) und die zweibändige Studie zu Lassos Leben und seinen Briefen von Horst Leuchtman (1976). Gerade die Lasso-Biographie Leuchtmanns mochte mit ihrer grundsätzlichen Erfassung der belegbaren Daten und Fakten den Eindruck erwecken, als sei

damit das letzte Wort in der Sache gesprochen. Doch schon bei der Fortführung der Gesamtausgabe der Lasso-Werke meldete sich die Wissenschaft aus Übersee zu Wort, um durch James Erb und Peter Bergquist einen gewichtigen Teil an der Publikation zu übernehmen.

Nun gilt es, eine neue Lasso-Biographie zu vermelden, die aus Frankreich kommt. Annie Cœrdevey nennt ihr Buch ganz schlicht *Roland de Lassus*, und ganz unspektakulär ist auch die Aufmachung. Auf Abbildungen wird vollständig verzichtet, die Notenbeispiele dienen in anschaulicher Weise den analytischen Betrachtungen der Kompositionen. Mancher wird die ebenfalls recht geradlinige Vorgehensweise bei Cœrdevey für konservativ oder gar veraltet halten, aber eine Orientierung an Leuchtmanns seinerzeit bemerkenswertem und provozierenden Ansatz einer kommentierten Chronologie der Informationen zum Komponisten Lasso hätte zwangsläufig eine Wiederholung heraufbeschwören müssen. An Leuchtmann wollte sich Cœrdevey offenbar nicht messen lassen. Dennoch müsste sie den Vergleich nicht scheuen. Ihr Buch leistet nicht mehr und nicht weniger, als die Lasso-Forschung seit Boetticher zusammenzufassen, und das ist trefflich gelungen – nicht zuletzt wegen der Einbeziehung der umfassenden Recherchen, die innerhalb der neuen Motetten-Ausgabe von Peter Bergquist zu den einzelnen Kompositionen angestellt worden sind. Dabei setzt Cœrdevey einen neuen Maßstab, denn es ist ihr tatsächlich gelungen, das umfassendste Wissen zu Lasso auf dem aktuellen Stand der Forschung zu repräsentieren. Die jüngste Diskussion um die Tätigkeit des jungen Musikers als Spion in französischen Diensten ist ebenso vertreten wie sein unwilliges Bleiben in München (offenbar hatte er sich eine – wohl aussichtsreiche – Karriere etwa am Hof Philipps II. von Spanien oder beim König von Frankreich vorgenommen) und das Schaffen von Musik für das Theater der Jesuiten.

Vielleicht hätte sorgfältiger darauf geachtet werden können, dass wir keineswegs sicher sein dürfen, die Münchner Hofkapelle habe wie selbstverständlich über die gedruckten Werke Lassos verfügt; aber dies sollte den positiven Gesamteindruck nicht schmälern. Annie Cœrdevey hat ein sehr kluges Lasso-Buch geschrieben. Auch wenn sie sich selbst mit eigenen For-

schungsansätzen zum Thema sehr zurückhält, hat sie die Materie zu jeder Zeit historiographisch wie methodisch gut im Griff, stellt messerscharf dort Fragen, wo die vorliegende Literatur zur Spekulation übergeht, etwa bei der immer noch merkwürdigen England-Reise im Jahr 1554. Sie besitzt den Mut ehrlich darzulegen, wo bisherige Erörterungen in Aporien hineingeführt haben. Wer künftig über Lasso forschen wird, sollte an Annie Cœrdeveys Buch nicht vorbeigehen.

(Dezember 2006)

Franz Körndle

CLAUDE V. PALISCA: Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. X, 302 S., Abb., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume I.)

Claude Paliscas letztes Buch ist die Summe der lebenslangen Beschäftigung eines Gelehrten mit der Geisteswelt des 16. und 17. Jahrhunderts in Form einer anregenden und in höchstem Maße kundigen Einführung, die nahezu jeden Aspekt des lebhaften und komplexen kulturellen und intellektuellen Umfeldes von größter historischer Signifikanz berührt: die Musikwelt der Renaissance bis hin zum frühen Barock, die Zeit der Wiederentdeckung der klassischen Antike im Sinne einer Unterstützung in der Umformung der mittelalterlichen Welt in die Moderne. Eigentlich als Darstellung für interessierte Laien, sogar für musikalische Laien konzipiert, ist dieses Buch für Musikwissenschaftler und -theoretiker in der Auseinandersetzung mit der Ideenwelt der Renaissance unverzichtbar.

Palisca beschreibt die Beziehungen zwischen musikalischem Stil und Geistesgeschichte, den Einfluss des Humanismus auf das Wiedererstarken der Musiktheorie, die verschiedenen Stillehren der Zeit und die unterschiedlichen Ergebnisse im Vermengen von Rhetorik, Poetik, Religion und Wissenschaft: Ausgehend von den Rezeptionstendenzen bei Gaffurio und Kircher geht es dem Autor aber zugleich um Fragen der Dissonanzbehandlung bei Josquin – der Musiktheoretiker verliert auch in der intensiven Beschäftigung mit musikliterarischen Quellen nie die Musik aus dem Blickfeld. Von besonderer Bedeutung ist das Kapitel „Humanist Revival of the Modes and Genera“, das noch

einmal (Paliscas eigenen Äußerungen etwa im Rahmen des deutschsprachigen Kompendiums *Geschichte der Musiktheorie* folgend) kompakt die Verwandlung von Moduseigenschaften und der dazugehörigen Terminologie von der Antike in die Musiktheorie der späten Renaissance darstellt. Höhepunkt der Arbeit aber ist zweifellos das Kapitel „Music and Rhetoric“, das eine vollständige (und schlüssige) rhetorische Analyse der fünfstimmigen Motette „Cum rides mihi“ von Orlando di Lasso bietet. Zu guter Letzt ist dem Buch im Appendix eine hervorragend aufbereitete Bibliographie zur Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem Stand von 2001 beigegeben.

Dieser Band eröffnet die Reihe *Studies in the History of Music Theory and Literature*, herausgegeben von Thomas J. Mathiesen, Leiter des an der Indiana University beheimateten Center for the History of Music Theory and Literature; es ist schwer vorstellbar, welcher Autor besser qualifiziert gewesen wäre, einen Band mit dieser Thematik als Einführung zu verfassen. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Century* dokumentiert erneut den hohen Spezialisierungsgrad Paliscas in Hinsicht auf die Ideenwelt des 16. und 17. Jahrhunderts als konzises und erfreulich lesbares Buch, das für Lehrende und Lernende gleichermaßen gewinnbringend ist.

(Februar 2007)

Birger Petersen

ALEXANDER J. FISHER: *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XV, 345 S., Abb., Nbsp. (*St Andrews Studies in Reformation History*.)

Mit Alexander J. Fishers Dissertationsschrift liegt eine Studie vor, die erstmals für einen konkreten Ort und einen bestimmten Zeitabschnitt der Frage nach konfessionell geprägter Musik, ihren Rahmenbedingungen und Erscheinungsformen in umfassender und intensiver Weise nachgeht.

Dass Musik an und für sich konfessionell neutral ist, wurde bereits an anderen Stellen (z. B. 1995 von Marianne Danckwardt) in der jüngsten Literatur einleuchtend erläutert. In dem Moment aber, in der Musik an Text gebunden ist und diese Texte konfessionell geprägt sind – in einem geschichtlich wirksamen

Zeitabschnitt und territorial lokalisierbaren Rahmen, in dem sich „religious identities“ (Kapitel 1) deutlich herausgebildet haben –, ist es möglich, die Musik als Träger konfessioneller Texte und in ihrem jeweiligen Aufführungszusammenhang unter dem Aspekt von spezifischer Religionsäußerung zu untersuchen.

Alexander J. Fisher hat sich einen Zeitrahmen – von den ersten Auswirkungen gegenreformatorischer Bemühungen am Ausgang des 16. Jahrhunderts bis zum offensiven Vordringen katholischer Repräsentation – und einen Ort – die Reichs- und Bischofsstadt Augsburg mit ihrer damals überwiegend protestantischen Bevölkerung – gewählt, der ein so ausgeprägtes konfessionspolitisches Spannungsfeld bietet, dass wie unter dem Vergrößerungsglas und in einer Art Versuchsanordnung die Auswirkungen auf die Musikpraxis Stück für Stück herausgefiltert werden können. Sind die beginnenden 1580er-Jahre zunehmend auf katholischer Seite von der Erneuerung der Liturgie bzw. liturgischen Musik auf Basis der neuen römischen Bücher geprägt, so ab 1584 auf protestantischer Seite von der wachsenden Kritik im Kalenderstreit. An diesem Punkt setzt Fisher mit seinen Recherchen an, nicht ohne vorher grundsätzliche Überlegungen zur Begriffsdiskussion von „Counter-Reformation“ und zur Problematik einer „confessional music“ (S. 1–24) anzustellen, die einen üblicherweise am Beginn der Arbeit zu erwartenden Überblick über den Forschungsstand ersetzen. Fisher stützt sich in seiner Arbeit einerseits auf die einschlägige ältere und neuere Literatur – Hoeyncks 1889 erschienene Arbeit zur Liturgie in Augsburg ist immer noch unverzichtbar –, andererseits auf seine archivalischen Forschungen, die große Mengen an bisher unbekanntem oder wenig beachtetem Material zur Musik um 1600 bieten.

Wie empfindlich der Rat der Stadt auf Angriffe gegen die Obrigkeit und gegen die katholische Kirche reagierte, zeigt der Autor anhand der Protokolle, in denen zum Teil unter der Folter gemachte Aussagen von protestantischen Bürgern zum Absingen und zur Verbreitung von „Schmähliedern“ im Gefolge des Kalenderstreits aufgenommen wurden (Kapitel 2 „Protestant Song and Criminality“).

Anhand des ‚offiziellen‘ protestantischen Musiklebens (Kapitel 3 „Musical Life and Lu-

theranism at St. Anna“), insbesondere an der bedeutendsten Stätte, St. Anna, lässt sich gut erkennen, dass hier und vor allem in der Person des führenden Musikers Adam Gumpelzhaimer zum einen eine konfessionell unauffällige Haltung, zum andern teilweise das gleiche Repertoire wie im katholischen Bereich gepflegt wurde.

Im folgenden Kapitel 4 zur Gegenreformation (dieser Begriff wird durchaus im Bewusstsein um seine problematische Definition verwendet) und zur katholischen Liturgie in Augsburg entwirft Fisher ein differenziertes Bild, das er in den weiteren untersuchten Aspekten näher ausleuchtet. Dass es sich hier eher zuerst um eine Reform, um die Einführung der römischen Liturgie innerhalb eines Entwicklungsprozesses mehrerer Jahrzehnte handelt, diese Erkenntnis trägt zum genaueren Bild der Reformen im Zuge des Tridentinums bei. In dem Prozess katholischer Erneuerung spielten die Jesuiten auch in Augsburg bzw. Dillingen eine bedeutende Rolle.

Entscheidend für ein Verständnis, was konfessionelle Musik sein könnte, sind die folgenden Kapitel 5–7, in denen Fisher Andachtsmusik, Prozessionen und Wallfahrten ins Blickfeld nimmt und dabei mit Hilfe genauer Quellenrecherchen und anhand einzelner ausführlich dokumentierter Fälle ein vielfarbiges Gesamtbild gewinnt, aus dem eine zunehmend offensive Haltung der katholischen Kräfte und – in ihrem Dienst – der Musik und ihrer Komponisten hervorgeht. Dabei spielen insbesondere mehrstimmige Vertonungen eine Rolle, die weniger für die Liturgie als vielmehr für die diversen Bruderschaften und ihre Frömmigkeitsformen Verwendung finden konnten und auf die verschiedenen Bedürfnisse und Möglichkeiten (Laien, professionelle Musiker) eingingen. In diesen Kompositionen stehen Verehrung der Heiligen, vor allem Mariens, sowie des Hostiensakraments und des eucharistischen Mysteriums im Vordergrund, was sich u. a. in den Drucken Gregor Aichingers (z. B. *Solennia augustissimi Corporis Christi*, 1606) widerspiegelt. Die Karfreitags- und Fronleichnamsprozessionen sowie die Wallfahrten nach Andechs boten darüber hinaus Möglichkeiten für einstimmige deutsche Lieder, einfache Litaneien, und dies in einem plastischen Rahmen, der dem eines Schauspiels vergleichbar war.

Bestürzend ist das Fazit Fishers: Nach einer Verschärfung der konfessionellen Gegensätze während der schwedischen bzw. kaiserlichen Besetzung Augsburgs kommt es am Ende des Dreißigjährigen Kriegs durch den erheblichen Bevölkerungsverlust und Ruin der Wirtschaft auch zu einem unwiderrufflichen Ende des blühenden Musiklebens der Reichsstadt, ob katholisch oder evangelisch.

Nur wenige kleine Mängel sind in Fishers Publikation zu nennen, so der unbefriedigende Auflösungsgrad der Abbildung auf S. 4, der Begriff „Bavarian state“ in Fußnote 3 auf S. 5 für das Herzogtum Bayern und schließlich die Zuordnung Giovanni Gabrielis als Sohn Andreas' anstatt richtigerweise als Neffen. Ansonsten runden Abbildungen und viele Notenbeispiele das hervorragende Gesamtbild der Arbeit Fishers ab, die sich mit Sicherheit als ein Standardwerk in der Diskussion um konfessionelle Musik etablieren wird.

(Dezember 2006)

Johannes Hoyer

BERTHOLD WARNECKE: Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert. Schneeverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. III, 485 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 21.)

Kaspar Förster ist sicherlich eine der interessantesten Komponistenpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt mit Blick auf seinen wahrhaft kosmopolitischen Lebenslauf. 1616 als Sohn des gleichnamigen Buchhändlers und Kapellmeisters in Danzig geboren, erhielt Förster seine musikalische Ausbildung beim Vater und vermutlich bei Marco Scacchi in Warschau, dann am Collegium Germanicum in Rom. Nach seiner Rückkehr aus Italien war er Sänger an der Warschauer Hofkapelle Wladislaws IV. 1652 wechselte Förster als Kapellmeister an den dänischen Königshof und reorganisierte im Auftrag Friedrichs III. die Kopenhagener Hofmusik. Drei Jahre später trat er die Nachfolge seines Vaters als Kapellmeister der Marienkirche in Danzig an, verließ dieses Amt aber bereits 1655, um abermals nach Italien zu reisen. Nach Mattheson wäre Förster dort als „Hauptmann über eine Compagnie“ in die Dienste der Republik Venedig getreten, wo man ihn aufgrund seiner Leistungen im Kampf ge-

gen die Türken zum *cavaliere di San Marco* erhoben hätte. 1661 nahm Förster seine Tätigkeit als Kapellmeister am dänischen Hof wieder auf, zog sich aber 1667 nach Oliva bei Danzig zurück, wo er 1673 starb. In seiner Zeit geschätzt und berühmt (Christoph Bernhard nennt ihn gemeinsam mit Heinrich Schütz und Johann Kaspar Kerll als deutschen Vertreter des „Stylus modernus“), sind Försters Kompositionen seit einigen Jahren gelegentlich wieder zu hören und erweisen sich in der Tat als sehr hörenswert. Nichtsdestoweniger sind seine Biographie und sein vergleichsweise schmales Œuvre bisher nur unzureichend erforscht. So ist eine neue Studie zu Leben und Werk Försters nur zu begrüßen.

Warnecke versucht nun in seiner Arbeit, die 1998 in Münster als Dissertation angenommen wurde, „sich dem Phänomen Kaspar Förster von einer [...] ideen- und stilgeschichtlich orientierten Seite her zu nähern, um so zu einer Darstellung der musikhistorischen Bedeutung dieses gemeinhin unbeachteten Komponisten zu gelangen, unter Berücksichtigung aller erhaltenen Kompositionsformen“ (S. 10 f.). Die Studie ist in acht größere Abschnitte gegliedert. Auf die Einleitung folgt ein Kapitel über Försters Heimatstadt Danzig im 17. Jahrhundert. Warnecke erörtert die konfessionelle und politische Sonderstellung Danzigs und das (nach Warnecke) deutlich italienisch geprägte Musikleben der Stadt und kommt dann in einem weiteren Kapitel auf die biographischen Stationen Rom und Venedig zu sprechen (das Collegium Germanicum, die Bedeutung Carissimis und Monteverdis für Förster, Förster als Ritter von San Marco). Ein vierter Abschnitt gilt Kopenhagen und Norddeutschland, dem Musikleben am Hofe Friedrichs III., französischen Einflüssen und der norddeutschen Tradition. Abschließend erörtert Warnecke Verbreitung, Überlieferung und Rezeptionsgeschichte der Kompositionen Försters. Es folgen eine Zusammenfassung, ein Literaturverzeichnis sowie ein umfangreicher Anhang mit der Edition von sieben Werken Försters, vier lateinischen Dialogen, einem *Beatus vir*, einem Madrigal und einer *Sonata a 3*. – Die vergleichsweise wenigen Daten, die bisher zur Biographie Försters bekannt sind, ergänzt Warnecke nicht; er verzichtet sogar darauf, sie irgendwo in seiner Arbeit gebündelt zu referieren. Statt dessen geht es

ihm darum, „Försters Lebens- und Wirkungsstätten als jeweils eigene Problemfelder“ zu behandeln, „um vor deren Hintergrund die musikalischen Werke einzuordnen“ (S. 11). Dieser Versuch einer Rekontextualisierung ist als Ansatz zweifellos legitim und überzeugend – in der Ausführung erweist er sich als problematisch. So lässt Warnecke offen, warum er Warschau als wichtige biographische Station, an der es den sonst so umtriebigen Förster am längsten hielt, nicht thematisiert (bzw. dann doch auf wenigen Seiten des umfangreichen Danzig-Kapitels). Dass sich viele musikalische Werke nur aus ihrem Entstehungs- und Auführungskontext heraus erklären lassen, ist unbestreitbar. Voraussetzung für eine solche Art der Erschließung ist allerdings, dass sich eben diese Werke konkret lokalisieren und chronologisch einordnen lassen. Warnecke selbst betont in seiner Arbeit aber wiederholt, dass genau dies im Falle Försters kaum oder gar nicht möglich ist. Dennoch weist er einzelne Werke oder Werkgruppen nicht nur vermutungsweise bestimmten Kontexten zu, sondern leitet aus diesen Werken im Zirkelschluss wiederum Charakteristika von Försters Kompositionsweise (beispielsweise) der Danziger Jahre ab (S. 216) oder schließt aus den „möglichsterweise“ für Danzig entstandenen Werken Försters auf Motette und geistliches Konzert als „die entscheidenden Pfeiler der Musikpflege an St. Marien“ in Danzig (S. 115).

Dass Warnecke seine Werkanalysen in die Erörterung der diversen biographischen Kontexte Försters einfügt, ist nur konsequent, geht aber auf Kosten der Übersichtlichkeit: Nur ein Teil dieser Werkbesprechungen erscheint im Inhaltsverzeichnis, die übrigen muss man suchen. Diesen Analysen selbst und den Schlussfolgerungen, die Warnecke daraus zieht, vermag man durchaus nicht immer zu folgen, ebenso wenig vielem von dem, was Warnecke als Fakten präsentiert. So spricht er etwa von der alles andere als dokumentierten „Einbindung der oratorischen Werke Carissimis in den Kontext des jesuitischen Lehrplans“ am Collegium Germanicum (S. 150), stellt die päpstlichen Erlasse zur Kirchenmusik von 1657 und 1665 als eine Antwort auf die „Ausschweifungen“ an eben diesem Jesuitenkolleg dar (S. 152) und deutet (ohne irgendwelche Belege) „das Collegium Germanicum unter Giacomo Caris-

simi“ als „zentralen geistigen Ort der Musikausbildung Försters, indem hier seine weltanschaulichen Grundlagen ausgebildet und vertieft wurden“ (S. 155). Warnecke vergleicht ein *Beatus vir* Försters mit Monteverdis Vertonung (I) aus der *Selva morale e spirituale*, ihrerseits bekanntlich eine Bearbeitung der *Chiome d'oro*, die im Druck erschienen, als Förster ein Kleinkind war. Wichtiger als die Werke des ein halbes Jahrhundert älteren Cremonesers wären für einen Vergleich wohl die italienischen Komponisten der nächsten Generation(en) gewesen: neben Carissimi etwa Francesco Foggia, Bonifazio Graziani, Giovanni Rovetta oder Giovanni Antonio Rigatti.

In seinem Kapitel über „Französische Einflüsse“ untersucht Warnecke eine Gruppe von drei Kompositionen Försters (einen Dialog und zwei Motetten), „denen jeweils eine am Typus der französischen Ouvertüre orientierte Sinfonia vorangestellt ist“ (S. 233). Eine Seite weiter schreibt er: „Generell tragen alle Sinfonie, wie sie [...] im Schaffen Försters begegnen, die Gestalt der Venezianischen (Opern-)Sinfonia“, und bemerkt dann sehr zu Recht, dass „eine Zuordnung der entsprechenden Kompositionen Försters zur französischen Ouvertürenform nicht zwangsläufig geboten“ sei (S. 235), zumal wohl nicht bei Werken, die spätestens in den 1660er Jahren entstanden. Aber auch jenseits der konkreten stilistisch-kompositorischen Ebene konstatiert Warnecke bei (mutmaßlich) für Kopenhagen entstandenen Werken „französische Einflüsse“. Die beiden großen geistlichen Dialoge *Congregantes Philistei* und *Viri Israeliti* seien „im Dienst des Absolutismus“ (S. 217) konzipiert, da ihre Schlusschöre eine „Bekräftigung der Grundsätze des christlichen Abendlandes unter dem Schutz eines gerechten Monarchen“ (S. 220) darstellten. Schlusschöre zum Lobpreis Gottes, der durch Menschen wie David oder Judith wirkt, gehören jedoch allgemein zur Topik des Oratoriums, sei es nun Hofkunst oder nicht; ein Beleg für „französische Einflüsse“ sind sie nicht.

Noch weniger konkret ist ein anderes Moment der von Warnecke im Titel seines Buches angesprochenen „europäischen Stilvielfalt“: der von ihm entschieden überschätzte Einfluss der Jesuiten auf die Musik der Zeit Försters. So wird alles, was auch nur im mindesten mit ‚barocker‘ Thematik zu tun hat (Vanitas als Sujet,

ja sogar ein moralisierender Gestus), mit Försters „Lehrjahre[n] am Collegium Germanicum“ in Verbindung gebracht (S. 188). Dass „die lateinische Dialogkomposition [...] in Rom im Umfeld des Collegium Germanicum“ ihre endgültige Gestalt erhalten habe (S. 156) ist ebenso unzutreffend wie Warneckes Einordnung des „Oratorium [sic] San Marcello“, der damals wichtigsten Pflegestätte des lateinischen Oratoriums, in das „jesuitische Umfeld“ (S. 158). Einiges wiederholt sich und erscheint mehrfach in verschiedenen Kapiteln.

Sehr ärgerlich sind neben sprachlichen Schlampigkeiten die zahllosen Druckfehler. Zwei der von Warnecke im Anhang übertragenen Werke Försters (der *Dialogus de Judith e Holoferne* und *Congregantes Philistei*) lagen bereits vor dem Abschluss seiner Dissertation ediert vor, ohne dass er dies (oder die anderen Förster-Editionen von Barbara Przybyszewska-Jarminska) erwähnt. Wichtig ist sicherlich Warneckes Bemühen zu verdeutlichen, dass es mehr als problematisch ist, den Katholiken Förster, der in Warschau und Rom ausgebildet worden war und den größeren Teil seiner Berufsjahre in katholischen Regionen zubrachte, aufgrund seines Wirkens im nordeuropäisch-protestantischen Raum quasi automatisch für die protestantische Kirchenmusik zu reklamieren oder seine lateinischen geistlichen Kompositionen gar als Vorläufer der protestantischen Kirchenkantate zu deuten. Fest steht wohl auch, dass Förster bei der Vermittlung der neuen italienischen Musik nach Deutschland eine wichtige Rolle zukam. Auf eine Studie, die diesem Kosmopoliten und seinem Werk gerecht wird, müssen wir aber wohl weiter warten.

(September 2006)

Juliane Riepe

SILKE LEOPOLD: *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 343 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 11.)

Silke Leopolds Handbuch der Oper im 17. Jahrhundert ist eine langerwartete Neuerscheinung – die erste Darstellung dieser Art überhaupt. Dass sie (in der Opernhistoriographie) so spät kommt, hat seine guten Gründe. Die Geschichte der Oper im ersten Jahrhundert nach ihrer Entstehung ist zweifellos eines der dornigsten Kapitel der Musiktheatergeschichte

überhaupt, vielleicht nur noch überboten von der Geschichte der ‚Oper vor der Oper‘. So vielfältig die Wurzeln der Gattung sind, so vielfältig blieben noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein die Versuche, das Problem zu lösen, wie man eine dramatische Bühnenhandlung gänzlich in Musik setzt. Ein fester Gattungsbegriff existierte noch lange nicht – nicht in Italien, und noch weniger im übrigen Europa. Die Quellensituation ist problematisch (ein beträchtlicher Teil der Partituren ist verloren), die Forschungslage alles andere als ideal: Zwar gibt es eine Vielzahl an Spezialstudien, aber davon, dass die Entwicklung der Gattung im 17. Jahrhundert ausreichend erforscht wäre, kann keine Rede sein. Dennoch (oder gerade deswegen?) hat sich ein bestimmtes Bild verfestigt: „Entstanden aus dem erklärten Willen, die antike Tragödie wiederzubeleben, habe die Oper im Werk Claudio Monteverdis schließlich zu sich selbst gefunden; in Venedig zum Typus verfestigt und als eine Mischung aus ernsten und komischen Szenen für ein bürgerliches Publikum aufbereitet, habe sie von dort aus ihren Siegeszug durch Europa angetreten, dem allein Frankreich sich mit einer eigenen Opernform widersetze. Gegen Ende des Jahrhunderts habe die Dramaturgie mit ihren kaum noch entwirrbaren Haupt- und Nebenhandlungen derart chaotische Züge angenommen, dass eine Reform [...] gleichsam unausweichlich gewesen sei“ (S. 10).

Leopold macht es sich zur Aufgabe, ein – wie sie bescheiden formuliert – „modifiziertes Gesamtbild“ zu entwerfen. Sie gliedert den umfangreichen Stoff nach einem doppelten, chronologisch-geographischen Raster in sieben Kapitel. Das erste davon gilt dem, was man einmal als mögliche „Vorläufer“ der Oper diskutierte: dem *trionfo* und der *sacra rappresentazione*, Polizianos *Fabula d’Orfeo*, Tragödie, Komödie und Satyrspiel, den Florentiner Intermedien, der *Commedia dell’arte*. Das folgende, noch umfangreichere Kapitel ist den Anfängen der Oper in Florenz, Mantua und Rom und den mythologischen, religiösen und literarischen Opern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (und etwas darüber hinaus) gewidmet. Das dritte beschäftigt sich mit der Oper in Venedig und allgemein in Italien seit 1637, dem Geburtsjahr des kommerziellen Opernbetriebs, das vierte mit der französischen Opernge-

schichte, das fünfte mit der Oper in England („Halbe und ganze Opern“), das sechste mit „Oper in deutschen Landen“, das siebte wiederum mit der „Oper in Italien um 1700: Ende und Anfang“.

Es sind mehrere Grundprinzipien, denen Leopold bei ihrem wahrhaft herkulischen Unterfangen folgt und die sie auch in ihrer Einleitung erläutert. Da ist zum einen der ständige Rückbezug auf den Operntext als (im mehrfachen Sinn) Fundament der Vertonung, auf literarische Konventionen und ihre Entwicklung, auf Stoffgeschichtliches, auf Fragen der Sprachvertonung. Da ist zum andern die Entscheidung, exemplarische Werkbetrachtungen ins Zentrum zu stellen. Hier präsentiert Leopold eine Fülle anregender Einzelbeobachtungen, die sich anhand der zahlreichen Text- und Notenbeispiele gut nachverfolgen lassen. Und da ist drittens das Bemühen, auch bei der Diskussion der verschiedenen nationalen Operngeschichten das italienische Modell nie aus dem Auge zu verlieren. Diese Schwerpunktsetzung bedeutet nicht, dass andere Perspektiven ausgeschlossen wären, im Gegenteil. Gerade auf den politischen und sozialen Kontext, in dem einzelne Werke bzw. Aufführungen zu verorten sind, weist Leopold immer wieder hin.

Wie man sich das von einem Handbuch wünscht, ist der Text sehr gut lesbar, überaus lebendig und mit viel Witz geschrieben. Leopold erspart sich und ihren Lesern einerseits nichts von der Komplexität des Stoffes, zeichnet aber andererseits bei aller Differenziertheit und Detailfreude klare Linien. Beides begrüßt man vielleicht besonders dort, wo es (in den ersten beiden Kapiteln) um die ‚Vor- und Frühgeschichte‘ der Gattung geht. Was das musikhistorische Doppelmärchen von der Florentiner Camerata und der Geburt der Oper aus dem Geist der antiken Tragödie betrifft, spricht Leopold endlich ein differenziertes und hoffentlich dennoch erlösendes Machtwort; ebenso deutlich sind ihre Bemerkungen in Bezug auf die Diskussion um Schützens Torgauer *Dafne* (hier habe man es nicht mit der Gründungsakte, sondern vielmehr mit einem „Gründungsmythos“ der deutschen Oper zu tun; S. 246) oder den Topos von der ‚bürgerlichen‘ Hamburger Oper. (Ein anderes Märchen wird allerdings perpetuiert: das von der „in den Bruderschaften [recte: der Priesterkongregation] der Oratoria-

ner“ gepflegten Dialoglauda, die sich „in Rom großer Beliebtheit“ erfreut habe [S. 93] und von der aus es nur ein kleiner Schritt zum musikalischen Drama à la *Rappresentatione di anima, et di corpo* gewesen sei.)

Der fast schon essayistische Fluss der Darstellung, der die Lektüre so angenehm macht, hat freilich auch problematische Seiten. Eine schnelle Orientierung erleichtert er nicht. Manchmal hätte man sich eine kleinräumigere Unterteilung der Kapitel oder doch jedenfalls ein Sachregister gewünscht, mit Hilfe dessen man Stichworte wie „Da-capo-Arie“, „aria di baule“, „Pasticcio“, „Ostinato“ etc. hätte nachschlagen können. Behandelt werden sie alle, ebenso wie die Orchesterbesetzung venezianischer Opernhäuser – aber suchen muss man danach. Wer kein Anfänger mehr ist, aber auch noch kein Spezialist, bedauert vielleicht den weitgehenden Verzicht auf Literaturnachweise, der durch ausführliche Literaturlisten nur partiell wettgemacht wird. Der Deutung der Da-capo-Arie als Spiegel des (höfischen) Prinzips der Affektkontrolle (S. 320 f.) wird nicht jede(r) folgen wollen; sehr anregend ist diese These zweifellos.

Auch darüber, ob die *Accademia dell'Arcadia* ein eigenes Kapitel erhalten musste, kann man geteilter Meinung sein. Dass es kaum einen bedeutenderen italienischen Dichter der Zeit gab, der nicht „Pastor Arcade“ war, unterstreicht Leopold selbst (S. 323). Dass damit auch jene Poeten Mitglieder der *Arcadia* waren, die sich für eine Librettoreform einsetzten, besagt aber wiederum nicht, dass eine solche Reform von der *Arcadia* ausging – dass die *Accademia dell'Arcadia* an sich ein „besondere[s] Interesse [...] an der Entwicklung der Musik“ hatte (S. 322), lässt sich schwerlich so generell sagen. Mancher mag sich an dem Terminus ‚Mäzen‘ stoßen, den Leopold auch dort verwendet, wo andere lieber von ‚Patronage‘ gesprochen hätten. Und Reinhard Keiser wurde nicht in Weisfels (S. 294), sondern in Teuchern geboren.

Aber das ändert nichts daran, dass hier endlich ein wunderbares Standardwerk vorliegt, das nicht nur jedem Interessierten zuverlässige Orientierung bietet, sondern vor allem auch auf die Oper des 17. Jahrhunderts neugierig macht.

(November 2006)

Juliane Riepe

GRETA MOENS-HAENEN: *Deutsche Violin-*

technik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis. Hrsg. von der Hochschule der Künste Bremen, Akademie für alte Musik. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2006. 240 S., Abb., Nbsp.

Nach ihrem Standardwerk über das Vibrato legt Greta Moens-Haenen ein Werk über die Violine vor. Für die Fülle der heutigen Streicher in zahlreichen Barockorchestern ist ein solches Buch höchst notwendig, aber leider bleibt die Autorin hinter den Erwartungen zurück.

Die pädagogische Absicht ist deutlich, und wie im Vibrato-Buch wendet Haenen eine Technik des Relativierens an, die die Quellen wohltuend ambivalent interpretiert. Allerdings geht sie jetzt zu weit: Ausgehend von der eigenen Situation (Musikhochschule Bremen) scheint sie dem Glauben anzuhängen, dass das Spiel auf der Barockvioline heute grundsätzlich in lockerer Schulteraufgabe geschieht und dass man diesem scheinbar einheitlichen Gebrauch gegensteuern müsste – in Verkennung des Faktums, dass das Festklemmen mit dem Kinn fast überall normale Praxis ist. Um ihren Punkt durchzufechten, strapaziert Moens-Haenen die mageren, längst bekannten Fakten bis zur Zerreißgrenze. Die Hoffnung auf neue Quellen für ihre Argumentation bleibt leider vergeblich; nach wie vor ist es nur der *Musikalische Schliessl* von Johann Jacob Prinner (1677), der den einzigen eindeutigen Beleg bereitstellt. Dieser wird gern zitiert für diese eine Aussage. Weniger gern wird zitiert, dass Prinner die Untergriff-Bogenhaltung fordert und dass sein Streicherensemble aus Geigen für die hohen und Gamben für die tiefen Register besteht. Wer A sagt, sollte gerechterweise auch B sagen und nicht nur das Bequeme herauspicken.

Gerade die Violintechnik des 17. Jahrhunderts macht eine spannende Entwicklung durch, und es wäre wünschenswert gewesen, dass sich die Autorin gründlicher mit organologischen und spieltechnischen Fragen auseinandergesetzt hätte. Die Untergriffhaltung des Bogens („französischer Griff“) wird zwar erwähnt, aber nicht deren Technik und klanglicher Unterschied zur Obergriffhaltung, was man bei diesem Buch doch wohl hätte erwarten dürfen (die akustischen Messungen von Silvia Rieder sind ihr offenbar unbekannt). Von späterer Historie wird unterschiedslos rückprojiziert, und den Lesern wird wieder das alte Märchen von

nobler, aber klanglich unbeweglicher Gambe und ausdrucksstarker, aber plebejischer Violine serviert, als gäbe es nicht eine ganze Bibliographie moderner Forschung, die diese Klischeevorstellungen relativiert.

Schließlich darf die Mär von jüdischen Geigern nicht fehlen, die von Italien aus das europäische Violinspiel revolutioniert hätten. Der einzige fundierte Artikel von Roger Prior („Jewish Musicians at the Tudor Court“, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 253–265) steht nicht einmal in der Bibliographie; Moens-Haenen beruft sich stattdessen auf die Dissertation von Thomas Drescher (*Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing 2004, S. 91 f.) mit dem Sonderfall der jüdischen Musiker Prags, was Haenen umstandslos verallgemeinert, offenbar ohne einen Begriff davon zu haben, dass die jüdische Geschichte in Deutschland gerade während des besprochenen Zeitraums eine Martyriologie der Verfolgung war, in der die Juden anderes zu tun hatten, als Christen Geigenspiel beizubringen. Gerade bei diesem Thema zeigt das Breittreten von ein paar dokumentierten Fällen besonders schädliche Wirkungen.

Bei der Behandlung spieltechnischer Fragen anhand der Notentexte wird Haenen konkreter, und hier sind auch tatsächlich ausgezeichnete Beobachtungen und Bemerkungen zu erschnappen. Aber oft stehen gerade diese Goldkörner in unbeachteten Nebensätzen ohne weitere Behandlung, und man erhält den Eindruck, dass die Autorin zwar vieles weiß, aber dass sie ihre Gedanken nicht genügend durchdacht und geordnet hat. Damit erreicht das Buch leider das Gegenteil von dem, zu dem es geplant war: Neugier und eigenes Nachdenken zu wecken, und animiert eher dazu, geltenden Schlendrian zu perpetuieren.

(Oktober 2006)

Annette Otterstedt

MARC VANSCHEEUWIJCK: *The Capella of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). History – Organization – Repertoire*. Brussels/Rome: Institut Belge de Rome/Belgisch Historisch Instituut te Rome 2003. 422 S., Abb., Nbsp., CD (*Etudes d'his-*

toire de l'art./Studies over Kunstgeschiedenis. Band 8.)

Die umfangreichen Studien von Marc Vanscheeuwijck zum Repertoire der Cappella von San Petronio in Bologna reichen zurück bis ins Jahr 1986, als sich dieser in Zusammenhang mit dem dortigen musikalischen Bestand mit einer sehr großen Zahl von Handschriften bedeutender Komponisten wie Maurizio Cazzati, Giovanni Paolo Colonna und Giacomo Antonio Perti konfrontiert sah. Da bisher keiner dieser Vertreter geistlicher Musik die ihm gebührende Aufmerksamkeit der Forschung erfahren hat, entschloss sich Vanscheeuwijck, die Aufführungspraxis an San Petronio unter Giovanni Paolo Colonna exemplarisch zu beschreiben und diesen Komponisten zu würdigen. Dabei fällt auf, dass bisher nur die Instrumentalmusik, nicht aber die vokale oder die instrumentaltbegleitete Kirchenmusik in den Veröffentlichungen zur Bologneser Schule Beachtung fand. Lange Zeit hatte die Forschung die Schwerpunkte auf die venezianische und römische Schule gelegt und dabei andere lokale Kunstzentren vernachlässigt, an denen nicht selten eine eigene stilistische Tradition entstand. Die Kapelle von San Petronio hatte für die Entwicklung einer Kirchenmusik mit Trompeten und Streichern im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Bedeutung erlangt. So kam es nicht von ungefähr, dass sich die Forschung – einige Wissenschaftler ausgenommen – fast ausschließlich der Instrumentalmusik von San Petronio annahm.

Als Basis für seine Forschungen betrachtet der Verfasser das Zusammenspiel zwischen instrumentaler und vokaler Praxis. Die musikalische Produktion war an der Basilika im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von hoher musikalischer Qualität. Durch das Einbringen von politischen, ökonomischen, architektonischen und ästhetischen Aspekten in den allgemeinen historisch-kulturellen Zusammenhang der Basilika ist eine allgemein gültige Kulturgeschichte Bolognas für die Zeit von Colonnas Tätigkeit entstanden. Von großer Bedeutung für die Schilderung der Aufführungspraxis sind die monatlichen Abrechnungsbelege der Cappella, die Sonderausgaben für den Einsatz auswärtiger Musiker bei besonderen Anlässen wie dem Fest des heiligen Petronius am 3. und 4. Oktober, wobei die dekorative Ausstattung nicht zu-

rückstand. Der kirchenmusikalischen Einordnung dient das Heranziehen der liturgischen Bücher der Zeit wie das *Caeremoniale Episcoporum*. Die Bedeutung Colonnas unterstreicht ein Zitat des ‚maestro‘, in dem er über eine Aufführung zum Fest des heiligen Petronius im Jahre 1685 spricht. Damals konnte er berichten, dass bedeutende Kapellmeister aus der Lombardei und Venetien kamen, um das musikalische Ereignis sowohl wegen seiner Qualität als auch wegen der großen Zahl der Mitwirkenden (ca. 130 Musiker) zu erleben.

Mit ein Grund für die zeitliche Schwerpunktsetzung war für den Verfasser sicherlich der Umstand, dass sich das Musikleben auf einem künstlerischen Höhepunkt befand, der erst wieder mit der Amtszeit des Giacomo Perti ab 1701 erreicht wurde. Die Gegensätze von ‚stile antico‘ und ‚concertato‘ mit instrumentalbesetzten Werken, solistischen und ‚pieno‘-Partien, langen und kurzen Melodielinien, fugierten und imitierten sowie homophonen Stellen weisen Colonna als einen für die Analyse interessanten Komponisten aus. In S. Petronio sind zudem reine Instrumentalstücke wie Sonaten, Sinfonie oder Concerti von Franceschini, Gabrielli und Torelli als Gegenstand der Betrachtung geistlicher Musik einzubinden.

Nach diesen Vorgaben ist eine Musikgeschichte von S. Petronio in Bologna im städtischen Kontext entstanden, die das Wirken Colonnas als ‚maestro di cappella‘ erschöpfend dokumentiert. In Teil I wird das politische, geistliche und organisatorische Umfeld im barocken Bologna dargestellt, das eng mit dem Kirchenbau und besonders mit den Festlichkeiten des heiligen Petronius verbunden ist. Die architektonischen Daten der Kathedrale werden von ihren Anfängen an geschildert, auch in Zusammenhang mit den akustischen Verhältnissen und ihren Rückwirkungen auf die Musizierpraxis. Teil II widmet sich den musikalischen Aktivitäten unter Colonnas Leitung (1674–1695) und der vom römisch-katholischen Ritus geprägten Musikpraxis in Gegenüberstellung mit den weltlichen Aktivitäten der Kapelle. Kapitel 5 präsentiert eine detaillierte Biographie des Kapellmeisters und seiner Mitarbeiter, in Kapitel 6 folgt eine umfangreiche Analyse der Musik nach stilistischen Kategorien einschließlich der nichtliturgischen Werke wie Motetten und reinen Instrumentalkompositio-

nen. Die Analyse der Kompositionen erfolgt auf der Grundlage zeitgenössischer Musiktraktate.

In einem umfangreichen Anhang werden die Dokumente, die den wissenschaftlichen Text betreffen, die Rechnungsbelege der Musikkapelle, ein Katalog der Kompositionen Colonnas und ein Verzeichnis der Kompositionen für S. Petronio allgemein (1674–1695) vorgelegt. Zahlreiche Musikbeispiele und Illustrationen ergänzen den Band zu einem wertvollen Instrumentarium des historisch-musikalischen Zusammenhangs. Eine beigegebene CD mit Werken von Franceschini, Colonna, Perti und Gabrielli bringt die Ausführungen zum Klingen. Der Band ist ein vorbildliches Beispiel einer auf ein lokales Umfeld bezogenen Forschung, die durchaus Rückschlüsse auf eine Gesamtentwicklung in einem größeren Zusammenhang zulässt.

(November 2006)

Siegfried Gmeinwieser

HANS-JÖRG NIEDEN: Die frühen Kantaten von Johann Sebastian Bach. Analyse – Rezeption, München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2005, 134 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 40.)

Die vorliegende Schrift enthält Einzeluntersuchungen zu sechs frühen Kantaten Bachs (BWV 150, 4, 131, 106, 71 und 196 – in dieser Reihenfolge). Die „Annäherungen [...] beruhen auf langjähriger kirchenmusikalischer, musikwissenschaftlicher und theologischer Beschäftigung.“ (S. 4) Vorwort und „Hörnermerkungen“ thematisieren das Wechselverhältnis zwischen Werk und Rezipient; die Einzelkapitel gliedern sich in mehrere Unterpunkte: Chronologie, Text, Form und Struktur, worunter eine nähere Betrachtung der einzelnen Sätze zu verstehen ist.

Um es vorwegzunehmen: Die Lektüre dieses Buches ist über weite Strecken eine Zumutung. Es bietet weder eine gründliche Analyse der behandelten Werke noch eine erschöpfende Behandlung der Rezeption. Der Umgang mit der reich vorhandenen Sekundärliteratur ist willkürlich, Vorwort und Hörnermerkungen haben kaum einen Bezug zum Thema, sondern legen in umständlicher Weise Zeugnis von der philosophischen Bildung des Autors ab. Besonders irritierend ist aber, dass sich der Autor mit seinem Buch gleichsam außerhalb der aktuellen

Forschung stellt. Dies wird vor allem in den Chronologie-Kapiteln deutlich, in denen die einzelnen Forschungsmeinungen nur schnell referiert, aber nicht zusammenfassend kommentiert werden; eigene Untersuchungen fehlen völlig. Auch bei der Analyse geht es über weite Strecken nicht anders zu: In Zusammenhang mit dem fünften Satz von BWV 131 und der orgelgemäßen Anlage des Fugensatzes werden zwar Philipp Spitta und Hermann Keller zitiert, einen Hinweis auf das vermutlich von Bach selbst stammende Orgelarrangement dieses Satzes (BWV 131a) sucht man jedoch vergebens. Bei satztechnischen Besonderheiten (oder Stellen, die der Autor als solche ansieht) wird unerfreulich oft die musikalisch-rhetorische Figurenlehre bemüht; auch hier macht der Autor sich nicht die Mühe, deren konkrete Bedeutung und Wirksamkeit für Bachs Vokalmusik auch nur zu diskutieren. Dafür finden sich bei der Deutung textlich-musikalischer oder auch formaler Gegebenheiten bisweilen abenteuerliche hypothetische Spekulationen, die die Werke beim besten Willen kaum zu tragen vermögen. Übergreifende Erkenntnisse zu Bachs frühem Kompositionsstil finden sich nicht, und auch von Rezeption durch die Interpreten ist mit keiner Silbe die Rede. Im Grunde handelt es sich bei Niedens Schrift um ein privates Lese-tagebuch, das wissenschaftlichen Wert nur dort gewinnt, wo es auf die maßgebliche Sekundärliteratur verweist.

Die sprachliche Form des Ganzen gibt ein entsprechendes Bild ab: Da wechselt es bunt zwischen alter und neuer Rechtschreibung (sowie anderen, bislang unbekanntem Varianten), da finden sich gleich reihenweise unanschauliche substantivische Bildungen (Bereimungen, Befassung, Besonderung, Intervallik, liturgische Vollzüge, Gearbeitetsein u. v. a.) sowie reiche Anleihen beim pseudophilosophischen Slang-Vokabular (verortet, dialektisch, Kausalnexus, Konstituente des ‚Satzjunktims‘, werkimmanentes Movens, kompositionsimmanent u. v. a.). Unverkennbar ist der Hang des Autors zu sprachlicher Preziosität. Dass er dabei grundsätzlich mit der deutschen Sprache auf Kriegsfuß steht, zeigt sich u. a. an der Überfülle von uneigentlich verwendeten Wörtern in einfachen (oder auch doppelten) Anführungszeichen, sowie die unerfreulichen adverbialen Bildungen mit -mäßig (mentalitätsmäßig etc.).

Auch sonst hapert es bei der korrekten Begrifflichkeit: „neuerlich“ (S. 61) ist etwas anderes als neu, „ratend“ (S. 62) etwas anderes als beratend, „oberflächlich“ (S. 37) etwas anderes als flüchtig usw.

Auch das Layout ist dilettantisch: Trenn- oder Gedankenstriche sind mal kurz, mal lang, nicht selten finden sich manuell eingefügte Trennstriche mitten in der Zeile, Abkürzungen von „Violine I“ oder „Violine II“ erscheinen typographisch töricht als römische Ziffern „VI“ oder „II“ etc. Ein aufmerksames Verlagslektorat wäre hier unverzichtbar gewesen, ein kritisch mitdenkendes hätte darüber hinaus vielleicht die Unausgeglichenheiten in der Darstellung bemerkt.

(April 2006)

Ulrich Bartels

Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposion Bonn. 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. VIII, 312 S., Nbsp.

Der Titel dieses Buches ist ambivalent und gerade deshalb dem Gegenstand angemessen. Die Bedeutung der Auseinandersetzung mit ‚Alter‘ Musik für Beethovens gesamtes Schaffen ist allgemein bekannt, birgt aber die Gefahr einer bloßen Einordnung in die gängigen Schubladen der ‚Rezeptionsforschung‘. Mit dem Untertitel *Die hohe Schule der Überlieferung* wird dem Leser jedoch auf den ersten Blick klar, dass es hier um die Ausnahme geht, die am Ende die Regel und sich selbst erklärt. Beethoven selbst hatte für diese Situation in einem Brief an Erzherzog Rudolph vom 29. Juli 1819 den Begriff der „Kunstvereinigung“ geprägt, den der Herausgeber im Vorwort als „Erkenntnis und Auswahl des Überlieferungswerten nicht weniger als [...] Vereinigung mit dieser Kunst der Alten“ umschrieb und den die einzelnen Autoren immer wieder aufgriffen.

Enthalten sind in dem vorliegenden Band die Beiträge eines Internationalen Beethoven-Symposiums, das am 12. und 13. Oktober 2000 im Bonner Beethovenhaus stattfand. Den äußeren Anlass der Konferenz gab der 250. Todestag von Johann Sebastian Bach; daher verwundert es nicht, dass die „Bach-Rezeption“ ausdrücklich im Mittelpunkt einer Reihe von Beiträgen

steht. So versteht William Kinderman Beethovens Umgang mit Bach im Sinne der „Kunstvereinigung“ als „Rückblick nach vorn“ und beschreibt direkte Einflüsse des *Wohltemperierten Klaviers* vor allem anhand verschiedener Klaviersonaten (op. 7, 54, 109, 110, 111) sowie einiger Skizzen. Die ermittelten Zusammenhänge beschränken sich für ihn nicht auf Fugen oder fugierte Abschnitte, sondern zeigen vor allem „Beethovens Neigung, die Musik Bachs in den eigenen Stil zu integrieren“, die ihren Höhepunkt in den letzten Sonaten erreicht. Richard Kramer rekonstruiert dagegen für op. 90 einen „Nachklang“ der Sonate e-Moll von Carl Philipp Emanuel Bach aus dem sechsten Band *Für Kenner und Liebhaber* (1787) und weist nachdrücklich auf die Bedeutung des letzteren für Beethovens Musik an der Schwelle von der mittleren zur späten Schaffensperiode hin. Während Kinderman und Kramer von Werken ausgehen, die Beethoven mit Sicherheit gekannt hat, bewegen sich Christopher Reynolds' Überlegungen von vornherein auf einer anderen Ebene. Angesichts der Ähnlichkeit des Beginns von „Es ist vollbracht“ aus Bachs *Johannes-Passion* mit jeweils einer Stelle aus Beethovens Sonaten op. 69 und op. 110 lotet der Autor den Assoziationsraum dieser Abschnitte aus und zieht dazu auch Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Fanny Hensel heran. Sein vorsichtiges Plädoyer für Beethovens Kenntnis der *Johannes-Passion* kann aber kaum überzeugen, weil die im Anhang (S. 240) aufgelisteten Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, Mozarts und Haydns, in denen die Intervallfolge aus dem Beginn von „Es ist vollbracht“ vorkommt, entgegen Reynolds' Meinung eher auf einen verbreiteten Topos hindeuten. Damit stellt sich die schon oft erörterte Frage, welche Werke Bachs Beethoven tatsächlich gekannt hat. Hans-Josef Irmen sieht die Bach-Tradition in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vorrangig an Illuminaten- und Freimaurerkreise gebunden. Auch wenn dies mit Sicherheit einseitig bleibt, verdient sein Hinweis auf die Rolle von Fürst Lichnowsky bei der Vermittlung von Bachs Musik an die Wiener Klassiker in jedem Fall Beachtung.

Eindeutiger als im Falle Bachs sind die Voraussetzungen für Beethovens Umgang mit den Werken Georg Friedrich Händels ermittelbar.

Im Mittelpunkt des Beitrags von Annette Monheim steht die Aufführungsgeschichte der Oratorien bis 1800 in Florenz, Berlin und Wien, doch finden auch scheinbar abgelegene Werke wie das „Air con Variazioni“ aus der *Suite E-Dur* HWV 430 oder Beethovens *Zwölf Variationen über ein Thema aus Händels „Judas Maccabäus“* WoO 45 Berücksichtigung. Angesichts der gebotenen Materialfülle wäre es vermessen, hier noch Aussagen über die Bedeutung von Händels Musik für Beethovens Spätwerk erwarten zu wollen. Leider hat sich aber auch kein anderer Autor dieses Themas angenommen. Lediglich Hans-Werner Küthen verweist an anderer Stelle (S. 246 f.) auf die Aufnahme der Fuge g-Moll HWV 605 in das Kafka-Skizzenbuch und eine mögliche Nachwirkung in der Fughetta der *Diabelli-Variationen*.

Stärker als an Bach und Händel orientiert sich William Drabkin bei seiner Analyse der langsamen Einleitung der *Kreutzer-Sonate* an den Vorbildern Haydn und Mozart, ohne jedoch einen direkten Einfluss zu konstruieren. Tomislav Volek erörtert dagegen die Überlieferung der Fragmente und Skizzen Mozarts und Beethovens vor einem stärker sozial- als kompositionsgeschichtlichen Hintergrund. Eine Fülle von Beobachtungen zu verschiedenen Werken und Skizzen bietet Hans Werner Küthen in seinem Beitrag „Szene am Bach' oder der Einfluss durch die Hintertür“, bevor er ausführlicher auf die *Grande Sonate* op. 44 *The Farewell* von Jan Ladislav Dusík und ihre Bedeutung für Beethoven eingeht. Vor allem aber weist er anhand verschiedener zeitgenössischer Aussagen auf die Selbstverständlichkeit hin, mit der Komponisten aus der Zeit vor und nach 1800 auf die Musik der vorangegangenen Generationen zurückgriffen. Ob dabei Beethovens Auseinandersetzung mit Vorgängern und Zeitgenossen vorrangig als ein Einfluss Bachs „durch die Hintertür“ verstanden werden sollte, sei dahingestellt. Küthen wendet seine subtile methodologische Reflexion zu Beethovens Umgang mit älterer Musik nicht mit gleicher Konsequenz auf historiographische Fragen an. Hier bildet der Beitrag von Martin Zenck das ergänzende Pendant, weil der Autor nicht von einzelnen Werken, sondern von Allgemeinbegriffen wie „Geschichtsreflexion“ und „Historismus“ ausgeht und ausdrücklich die Frage nach der „Theoriefähigkeit“ von Beethovens

„Musikdenken“ stellt. Die Erörterung von Ulrich Bartels zur „‚barocken‘ Beethoven-Interpretation“, die ebenfalls von Allgemeinbegriffen ausgeht, ist dagegen kaum mehr als ein Interpretationsvergleich im metatheoretischen Gewand. Am Ende untersucht Norbert Gertsch die Verwendung der Orgel in den Messen Beethovens auf der Basis der erreichbaren Quellen und vor dem Hintergrund der Generalbasspraxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im Ergebnis erweisen sich die Orgelstimmen als „auf Beethoven zurückgehende, autorisierte Bestandteile“ der jeweiligen Kompositionen.

Insgesamt bietet der vorliegende Band eine Reihe wichtiger Diskussionsbeiträge zu einem Themenbereich, der im Lauf der letzten Jahrzehnte innerhalb der Beethovenforschung ein immer stärkeres Gewicht erhielt. Direkte Versehen sind selten: So wird die Reise von Mozart und Fürst Lichnowsky nach Berlin auf 1786 vorverlegt (S. 37). An anderer Stelle (S. 77, Fußnote 6) nennt Drabkin Maximilian Stadler ohne weiteren Beleg als einen Kompositionsschüler Mozarts. Der Gegenstand selbst fordert eine große Breite möglicher Zugangsweisen ein, und man könnte den vorliegenden Band geradezu als eine Art Methodenkompendium der Beethovenforschung ebenso wie der anspruchsvollen Rezeptionsforschung bezeichnen. Der öfter beschworene Brückenschlag zwischen deutscher und angelsächsischer Wissenschaftskultur ist hier in exemplarischer Weise erreicht.
(August 2004) Gerhard Poppe

CHRISTIANE WIESENFELDT: Zwischen Beethoven und Brahms: Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 478 S., Nbsp., Faltpf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Diese Kieler Dissertation widmet sich einem Repertoire, das mit zentralen Werken zwar bekannt und im Konzertleben gut vertreten ist, sich aber bei weitem nicht auf diese beschränkt. Indem sie die Sonaten für Violoncello und Klavier von Beethoven, Mendelssohn Bartholdy und Brahms in den Kontext zahlreicher anderer, heute nicht oder nur wenig bekannter Kompositionen stellt, verfolgt sie das doppelte Ziel, sowohl ein Nachschlagewerk für Musiker als auch eine Spezialstudie zu diesem Werkbe-

stand zu sein. Ein solches Vorhaben geht niemals ohne Kompromisse ab, deren wichtigster hier in der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands auf Werke aus dem deutschsprachigen Raum besteht. Das sei nicht bemängelt, nicht nur, weil es stets leichter ist, eine Beschränkung zu kritisieren als sie zu üben, sondern auch, weil bereits das präsentierte Korpus an Werken eine Vielzahl unbekannter und zum Teil auch ihre Wiederentdeckung lohnender Kompositionen bietet.

Leitende Aspekte der Arbeit sind die Fragen, ob die Violoncellosonate im 19. Jahrhundert eine eigene Gattung konstituiert und, daran anschließend, welche kompositionstechnischen Aspekte dafür namhaft gemacht werden können. Entsprechend gliedert sich die Studie in ein Anfangs- und ein resümierendes Schlusskapitel zur Gattungsfrage und in eine chronologische Folge von werkbetrachtenden Kapiteln. Der werkimmanente Analyse gilt dabei das Hauptaugenmerk. Dass die Gattungsfrage gleichwohl nicht allein auf diesem Wege zu beantworten ist, lässt die Autorin in ihrem Bemühen durchblicken, die Diskrepanz zwischen der Fülle der zwischen 1797 und 1899 komponierten Werke und ihrer selektiven Präsenz im Musikleben mit rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten zu erläutern. Schließlich ist es ihr auch um die Beziehung zwischen der Entwicklung der Spieltechnik und der Sonatenproduktion zu tun. Aber gerade dieser an sich vielversprechende Aspekt missrät: Dass Beethovens Kompositionen als Gründungsdokumente der (bereits auf S. 38 umstandslos so bezeichneten) „Gattung“ Violoncellosonate substanziell von den Errungenschaften Jean-Louis Duports beeinflusst sind, insbesondere von seiner erstmaligen Darlegung (nicht Erfindung!) des halbchromatischen Fingersatzsystems, lässt sich an der Passage T. 15–17 aus dem Finalsatz von op. 5,1 (Bsp. 1, S. 44) ebenso wenig belegen wie an der folgenden T. 20–24 (Bsp. 2, S. 45). Erstere ließe sich mit dem älteren diatonischen (Violin-)Fingersatz mit einem Lagenwechsel weniger herausbringen (das korrespondierende Beispiel aus Duports Etüde Nr. 20 – nach der philologisch anfechtbaren Ausgabe von Johannes Klingenberg – widerspricht mit seiner exzessiven Verwendung hoher Lagen auf tiefen Saiten der Argumentation der Autorin), letztere stellt weder in der neuen noch in der älteren Applikatur ein

griff-, sondern allenfalls ein moderates bogen-technisches Problem dar (und darüber hinaus ein durchaus anderes als die zum Vergleich hinzugezogene Dupont-Etüde h-Moll, die schnelle Wechsel über eine stumme Seite hinweg thematisiert). Dass Beethoven trotz der Bekanntschaft mit Dupont auch weiterhin einen diatonischen Fingersatz für das Violoncello einkalkulierte, zeigen Passagen wie T. 17 und T. 66 aus dem Finale von op. 5,2 oder T. 117 f. aus dem Kopfsatz von op. 69 (dort mit einem Ganzton zwischen drittem und viertem Finger).

Man halte solche Kritik nicht für Erbsenzählerei: Ihre mikroskopische Perspektive wird durch die analytische Optik der Arbeit nahegelegt, die sich häufig ins Detail verliert, ohne die so gewonnenen Ergebnisse zu perspektivieren. Auch drängt sich der Eindruck auf, untersucht werde das von der Autorin Analysierbare, nicht aber das – zumal nach Maßgabe der einleitend formulierten Aspekte – Analysierenswerte der Stücke. So wäre es verlockend, die exzessive Akkordik im Finalsatz von Carl Grädeners *Sonate* op. 59 – die die Autorin kritisch sieht (vgl. S. 288 f.) – unter dem Aspekt einer Kultivierung des polyphonen Spiels zu der Violoncello-technik des späteren 19. Jahrhunderts in Beziehung zu setzen. Stattdessen laufen die Untersuchungen der Werke meist auf das Konstatieren motivischer Dichte und universaler Integration der Tonsatzebenen hinaus, was für die Kammermusik der nach-beethovenschen Ära nicht eben originell ist.

Im Licht des bereits frühzeitig (S. 6) formulierten und am Ende (S. 413 ff.) bestätigten Ergebnisses, dass es ein aus der Registerüberschneidung der Instrumente resultierendes spezifisch „dialogisches Komponieren“ sei, das die Violoncellosone auszeichne und zu einer Gattung nobilitiere, bekommen die Analysen einen redundanten Beigeschmack. Zudem sind sie manchmal unrichtig: Am Beginn des langsamen Satzes von Brahms' *Sonate* op. 9 ist nicht *cis* Basston, sondern *Fis*. Der Irrtum rührt her von der für eine Cellosone fatalen Gleichsetzung des unteren Systems mit der tiefsten Stimme. Gleiches gilt für S. 107, wo die faktisch den Diskant bildende rechte Hand des Klaviers als „Mittelstimme“, Cello und linke Hand des Klaviers als „Rahmenstimmen“ bezeichnet werden. Diese terminologische Laxheit begegnet auch an anderen Stellen, so, wenn

zur abschließenden Erklärung des dialogischen Satzprinzips mehrfach mit den antinomisch aufeinander bezogenen Begriffen „obligat“ – einmal (S. 413) verstanden als hierarchisch, konzertant in der Satzanlage, zwei Seiten später in der Bedeutung von nicht-hierarchisch, gleichberechtigt – und „kontrapunktisch“ (auf S. 413 offenbar im Sinne einer gleichberechtigten Beteiligung der Instrumente) operiert wird.

Was bleibt, ist ein Buch, dessen Verdienst in der Präsentation seines Quellenmaterials zu suchen ist. Seiner Erschließung dienen die dankenswerterweise beigegebenen Werk- und Personenregister im Anhang. Sie werden ergänzt durch Auflistungen von Cellisten und Lehrwerken sowie durch eine Faltafel mit den wichtigsten Lehrer-Schüler-Beziehungen.

(November 2006) Markus Böggemann

Anatoli Ljadow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Verzeichnisse. Mit Beiträgen aus der Feder des Komponisten sowie von Alexander ALEXEJEW, Sergej GORODEZKI, Wiktor WALTER, Joseph WIHTOL, ergänzt durch einen Originalbeitrag von Sigrid NEEF. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Ausgewählt, hrsg. und mit einem „Systematischen Verzeichnis der musikalischen Werke Anatoli Ljadows“ sowie einer „Bibliographie der Literatur zu Leben und Werk Anatoli Ljadows bis 2004“ versehen von Ernst KUHN, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. XI, 285 S., Nbsp. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 15.)

Der rührige Verlag Ernst Kuhn (Berlin) hat seine verdienstvolle Reihe mit Quellentexten und Abhandlungen zur russischen Musik um einen Titel zu Anatoli Ljadow erweitert. Dem Konzept der Reihe folgend, vereint auch dieser Band eigene Schriften des Komponisten mit Texten von Zeitgenossen und historischen und aktuellen Anmerkungen zu seiner Musik und fügt einen höchst sinnvollen Anhang mit Bibliographie, Werkeverzeichnis und Chronologie hinzu. Das Ergebnis ist ein ebenso faktenreiches wie gut zu lesendes Kompendium, das auf engem Raum ein buntes Spektrum an Informationen zu einem heute so gut wie unbekanntem Komponisten vereint. Der Wissenschaftler

kann sich daraus Anregungen zum Werk, der Kulturgeschichtler biographische und rezeptionsgeschichtliche Details zusammensuchen, und der musikalisch interessierte Laie wird das Ergebnis zugleich als Lesebuch schätzen, das neugierig macht auf die Musik Ljadows und ein Fenster öffnet auf einen facettenreichen Abschnitt der russischen Musik- und Geistesgeschichte.

Bekannt sind von Ljadow (1855–1914) heute allerhöchstens seine Miniaturen für Klavier (die *Musikalische Schnupftabaksdose*) oder Orchester (*Baba Jaga* erscheint gelegentlich auf Konzertprogrammen und CDs). Dass er auch Chorwerke, Lieder, wenig Kammermusik, aber umso mehr Bearbeitungen geschrieben hat, dürfte selbst dem russophilen Musikliebhaber ebenso neu sein wie die Tatsache, dass es von Ljadow sehr ernsthafte Opernpläne und konkrete Vorarbeiten für ein Ballett im Auftrag Sergej Djagilews gegeben hat.

Der Herausgeber begründet in seinem Vorwort nachvollziehbar die eigene ästhetische Position, die Ljadow – in bewusstem Kontrast zu seinen produktiven Komponistenkollegen – Ende des 19. Jahrhunderts einnahm. Das Misstrauen gegenüber abgenutzten großen Formen und die gelegentlich skurrilen musikalischen Einfälle lassen beinahe an Erik Satie denken.

Da macht es Sinn, dass der umfangreichste Beitrag des Sammelbands ein Originalbeitrag von Sigrid Neef ist, der Ljadows Orchestermusik in den Kontext einer grundsätzlichen Lebenshaltung einbindet und dabei vor allem die Bedeutung der Literatur für den lesebesessenen Ljadow hervorhebt. Den Gegenpol der Klavierminiaturen behandelt Alexander Alexejew in einem auch heute noch lesenswerten Beitrag aus dem Jahr 1969; die Vokalmusik und die Bearbeitungen werden durch zwei 1916 auf Russisch erschienene Aufsätze von Joseph Wihtol nahegebracht. Ergänzende biographische Abhandlungen von Wiktor Walter (der auch einen Beitrag über Ljadow als Pädagogen verfasst hat) und Sergej Gorodezki sowie Auszüge aus Ljadows eigenen Briefen lassen ein plastisches Panorama der russischen Musikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts entstehen.

Ljadows Verbindungen zu dem Verleger Mitrofan Beljajew, seine durch die Liebe zur nationalrussischen Musik und Folklore gespeiste Annäherung an den Balakirew-Kreis und seine

Freundschaft zu Peter Tschaikowsky, Anton Rubinstein und Alexander Skrijabin zeigen ihn als einen Menschen, der mit allen, auch den divergierenden Strömungen der russischen Musikentwicklung bestens vertraut war. Das erklärt vielleicht, warum er sich keiner dieser Strömungen anschloss, sondern als Komponist seinen ganz eigenen Weg ging.

(September 2006)

Kadja Grönke

MATTHIAS RIEGER: *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. XIII, 174 S., Abb. (Edition Universität.)*

Matthias Riegers Dissertation ist der Abhandlung *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* von Hermann von Helmholtz, die 1863 in erster Auflage erschien, gewidmet. Anders als in Arbeiten zur Musikinstrumenten- oder Psychoakustik, die sich mit der Gültigkeit der Theorien Helmholtz' – beispielsweise zur Tonhöhenwahrnehmung – befassen, behandelt Rieger die *Lehre von den Tonempfindungen* als historischen Text, der in seinen Entstehungsbedingungen und seiner Wirkungsgeschichte untersucht wird. Wie bereits der Untertitel der Dissertation andeutet, ist einer der leitenden Gedanken in Riegers Darstellung, dass mit der *Lehre von den Tonempfindungen* ein grundlegender Wechsel in der theoretischen Auseinandersetzung mit Musik stattfand: Die auf den Menschen bezogene proportionale Betrachtung von Intervallen und Zeitdauern werde nun endgültig durch eine messende, den Einzelwert verabsolutierende Betrachtung abgelöst, Hören damit ein objektivierbarer Prozess. Die Abhandlung sei „ein einzigartiger Schlüssel für das historische Verständnis des Umbruchs von einem proportionalen zu einem wissenschaftlich-objektiven Musikverständnis“ (S. XI–XII).

Aus Helmholtz' Abhandlung werden von Rieger insbesondere die Einleitung, die Abschnitte zu Klangfarbe und zu Konsonanz/Dissonanz sowie einzelne Abschnitte aus der dritten Abteilung („Die Verwandtschaft der Klänge – Tonleitern und Tonalität“) analysiert. Zwischen diese Textanalysen sind Abschnitte zur Geschichte der Musiktheorie und der Akustik

eingeflochten, die den zeitgeschichtlichen Kontext zu den jeweils behandelten Kapiteln herstellen. In einer biographischen Skizze (Kapitel 2) versucht der Autor, Hinweise für die besondere inhaltliche Ausrichtung von Helmholtz' Abhandlung, in der Physiologie, Physik, Musiktheorie und -ästhetik zusammengeführt werden, zu gewinnen. Der Rezeption von Helmholtz' Buch im 20. Jahrhundert ist das letzte Kapitel vor der Schlussbetrachtung gewidmet.

Rieger hat eine detailreiche wissenschaftshistorische Untersuchung zur Musiktheorie und musikbezogenen Akustik vorgelegt, die bisherige musikwissenschaftliche Arbeiten zu einzelnen Aspekten von Helmholtz' Wirken um eine weiter gefasste Perspektive bereichert. Es ist allerdings die Frage, ob die sehr auf Zuspitzung und Polarisierung von Denkansätzen und Theorien ausgelegte Darstellung der historischen Entwicklung wirklich in allen Punkten gerecht wird. Zum einen erscheint die Gegenüberstellung von „proportionaler“ und „wissenschaftlich-objektiver“ Musikbetrachtung, eine der leitenden Ideen Riegers, als nicht unproblematisch: Legt man für eine Theorie den modernen Begriff der Objektivität als einer über die individuelle Meinung hinaus reichenden Gültigkeit zugrunde, so sind Proportionslehre und Objektivität keine Gegensätze. Denn die Proportionen wurden als göttlichen Ursprungs angesehen und waren daher ‚objektive‘ Maßstäbe für die Klanglichkeit von Intervallen (siehe beispielsweise: Adam von Fulda, *De Musica*, 1490, Teil 4, Prologus). Zudem liegen auch Proportionen einzelne Zahlenwerte zugrunde. Ob dies Saitenlängen oder Schwingungszahlen sind, spielt wegen der bereits früh erkannten Beziehung $f = 1/L$ keine Rolle. Man konnte also mit Frequenzrelationen auch ohne Absolutwertmessungen rechnen, was beispielsweise Johann Mattheson nutzte (*Große General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 157 ff.). Und schließlich begannen – wie Rieger richtig in Abschnitt 4.4. herausstellt – die Bemühungen um eine auf einen festen Bezugswert bezogene Erfassung von einzelnen Tondauern und Tonhöhen bereits im 17. Jahrhundert (beispielsweise bei Marin Mersenne und Athanasius Kircher), wodurch aber die Lehre von den Intervallproportionen nicht abgelöst wurde. Einen ‚objektiven‘ Maßstab für die ästhetische Bewertung von Intervallen zu

finden, der von den konkret vorliegenden Proportionen abstrahiert, versuchte bekanntlich bereits Leonhard Euler.

Warum die Konsonanz/Dissonanz-Frage für Helmholtz überhaupt eine so wichtige Rolle spielte, wird von Rieger nicht deutlich herausgearbeitet: Zahlenproportionen haben eine nur begrenzte Aussagekraft für die klangliche Wirkung von musikalischen Intervallen, eine Erfahrung, die von vielen Theoretikern seit dem Mittelalter bezeugt ist, ohne dass eine befriedigende Erklärung hierfür gefunden wurde. Immerhin machte bereits Georg Andreas Sorge in seiner Schrift *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 334) darauf aufmerksam, dass sich die Klangwirkung bei gleichbleibender Proportion entsprechend der Lage der Intervalle im Tonhöhenraum ändert. Und er führt dies bereits auf die Interferenz von Teiltönen der beteiligten Klänge zurück. Helmholtz wollte in seiner Abhandlung nachweisen, dass diese Wechselwirkungen auch auf der physiologischen Ebene auftreten, nämlich zwischen örtlich benachbarten Abschnitten der schwingenden Basilarmembran. Er hat also bereits existierende Vorstellungen von physikalischen Ursachen des Konsonanz/Dissonanz-Unterschiedes präzisiert und um eine physiologische Erklärung bereichert.

Hiermit ist ein zweiter kritischer Punkt an Riegers Darstellung angesprochen. Rieger tendiert dazu, Helmholtz' Abhandlung als einen Wendepunkt in der Geschichte der Musiktheorie darzustellen: „Helmholtz, so hat die vorliegende Studie gezeigt, hat mit den *Tonempfindungen* ein Werk geschrieben, dass [sic!] eine Wasserscheide in der Geschichte des Musizierens und des Hörens markiert. Der Umbruch von einem proportionalen zu einem naturwissenschaftlich-objektiven Musikverständnis trennt zwei heterogene Vorstellungs- und Wahrnehmungsformen, so dass es unmöglich ist, Gehör, Ton, Konsonanz, Musikinstrument und Musizieren diesseits und jenseits der Wasserscheide miteinander zu vergleichen“ (S. 158). Nach Erscheinen des Buches sei sozusagen nichts mehr so, wie es zuvor war. Dies ist nach Meinung des Rezensenten nicht zutreffend. Auf die Tradition der messenden Musiktheorie wurde bereits hingewiesen. Andererseits verwarf Helmholtz die Proportionslehre nicht, sondern gab ihr mit dem Schwebungs-

kriterium für die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz ein neues Fundament: Schwebungen sind bei ganzzahligen Frequenzrelationen minimiert. Allerdings ist die klangliche Wirkung der Intervalle eben auch von der absoluten Lage abhängig. Auch nach Helmholtz' Abhandlung blieb die proportionale Betrachtungsweise in der Musiktheorie bestehen. Erinnerung sei an die Arbeiten Arthur von Oettingens oder an die „harmonikale“ Forschung Hans Kaysers. Den Tonbeziehungen – abseits von akustischen Messungen – hat sich in jüngster Zeit insbesondere Martin Vogel gewidmet. Es dürfte also der Entwicklung näher kommen, wenn man eine seit dem 17. Jahrhundert verstärkt zu der traditionellen Betrachtungsweise von Musiktheorie hinzukommende Richtung erkennt, die die alte Betrachtung nicht abgelöst hat, sondern diese ergänzt. Riegers Versuch, bei Helmholtz einen Bruch nachweisen zu können, wird durch plakative Formulierungen wie „Er degradiert den Ton zu einer periodischen Einzelschwingung“ (S. 2) oder „akustische Okkupation der Vergangenheit“ (S. 36) oder „Objektivierung als Kolonisierung der Vergangenheit“ (S. 157) nicht überzeugender. Es ist zu bezweifeln, dass Akustik für die Musiktheorie vor Helmholtz nur einen geringen Stellenwert hatte. Viele Beispiele lassen sich für eine gegenteilige Auffassung anführen. Erinnerung sei hier nur an Johann Nikolaus Forkels Vorlesungen an der Göttinger Universität, die mit einem großen Abschnitt zur „physikalischen Klanglehre“ begannen, an den sich die mathematische Klanglehre anschloss. Und bereits Jean-Philippe Rameau und Friedrich Wilhelm Opelt versuchten, der Musiktheorie eine akustische Grundlage zu geben. Andererseits schränkt Helmholtz die Bedeutung akustischer Grundlagen der Musiktheorie am Ende seiner Abhandlung deutlich ein: „Ich habe mich bemüht in der letzten Abtheilung dieses Buches nachzuweisen, dass die Construction der Tonleitern und des Harmoniegewebes ein Product künstlerischer Erfindung, und keineswegs durch den natürlichen Bau oder die natürliche Thätigkeit unseres Ohres unmittelbar gegeben sei, wie man es bisher wohl meist zu behaupten pflegte“ (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 4. Auflage Braunschweig 1877, S. 588).

Ärgerlich sind Fehler und Ungenauigkeiten im Literaturverzeichnis der Dissertation, die

Autorennamen, Titel oder auch Publikationsdaten von zitierten Werken betreffen, beispielsweise bei Guido Adler, Andreas Ballstaedt, Domenico Cotugno, Johann Nikolaus Forkel oder Johann Georg Neidhardt.

So kann Riegers Arbeit nicht vollständig überzeugen, bietet dem Leser aber viel Material für eine eigene Beschäftigung mit der Entwicklung von Musiktheorie.

(Oktober 2006)

Wolfgang Auhagen

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Unter Mitarbeit von Michael CUSTODIS, Friedrich GEIGER, Guido HELDT und Angehörigen des Seminars für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)

Der zweite Band der Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert versteht sich zu nicht geringen Teilen als eine Art politische Musikgeschichte – politische Tendenzen, ihre Auswirkungen auf die Menschen, ihre Auswirkungen auf die Kultur und die Musik im Besonderen erfahren eine reiche Darstellung. Zentrales Thema für Albrecht Riethmüller ist der Holocaust, und so ist der Band historisch angesiedelt zwischen den Münchner Krawallen der Hitler-Anhänger im November 1923 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Doch weist Riethmüller im Vorwort auch darauf hin, dass versucht wurde der Tatsache Rechnung zu tragen, dass „viele musikalische chefs d'œuvre in den beiden Jahrzehnten entstanden sind [...]. Wenn nicht alles täuscht, geschah dies zum letzten Mal“ (S. 11). Schließlich muss allerdings auch Riethmüller die Einschränkungen des Konzepts beim Namen nennen: „Wegen der besonderen Umstände des Behandlungszeitraums hätte es sich fast angeboten, der früher verbreiteten germanozentrischen Sicht der Musikgeschichte zu folgen. Zugleich jedoch hat diese Sicht eines musikalischen Kosmos, in dem Sonne, Planeten und Fixsterne die Erde umkreisen, gerade in und durch jenen Zeitraum gewissermaßen ihre kopernikanische Wende erfahren. Im vorliegenden Band ist der Versuch unternommen, jene frühere Nabelschau wenigstens ansatzweise zu überwinden. Aus rein pragmatischen Gründen der Behan-

delbarkeit bzw. der Filterung des Stoffes beschränkt er sich im Wesentlichen auf die Kunstmusik der *western civilization* und sieht daher notgedrungen sowohl von der Musik aller anderen Kulturen der Welt als auch von der Musik in der so vielgestaltigen *popular culture* ab.“ (S. 11 f.). In einer kurzen Einleitung steckt Riethmüller nicht nur den Zeitrahmen ab, sondern auch das historisch-politisch-kulturelle Umfeld und damit die zu behandelnden Aspekte.

Das Buch ist klar strukturiert mit im Grunde drei Teilen, jeder dieser Teile ist abermals dreigeteilt. Die ersten drei Kapitel des Bandes erschließen stufenweise den Zugang zur Musik der späten 20er-Jahre. In jeweils kurzen essayartigen Beiträgen werden „zeittypische [...] Themen und Denkfiguren“ durch verschiedene Autoren aufgerissen, von der Wendung gegen das Denken vor dem Ersten Weltkrieg in all ihrer Vielfalt und Radikalität über die Politisierung von Musik, die Beeinflussung durch den Jazz und Elemente der Volksmusik. Leider finden sich hier mehrfach teilweise katastrophale Fehleinschätzungen von Nachwuchsautoren, die vom Herausgeber und dem Lektorat nicht korrigiert wurden. Das zweite Kapitel von Guido Heldt „Abschied von den ‚Roaring Twenties‘“ ist wohlthuend klar strukturiert und vertieft die musikalischen und kompositionstechnischen Entwicklungen in vielfältiger Weise. Ein Kapitel mit Werkmonografien schließt diesen ersten Teil ab.

Den zweiten Teil eröffnet Heldt mit einem abermals äußerst erhellenden und gut strukturierten Kapitel, diesmal über die verstärkt genutzten technischen Neuerungen Schallaufzeichnung, Rundfunk, Film sowie elektrische und elektronische Instrumente und die durch sie und Ähnliches generierte Musik der 1930er-Jahre. Michael Custodis vertieft die „stilistischen Nischen“ neben dem musikalischen „Mainstream“, immer wieder mit Blick auf die technische Komponente. Auch dieser Teil schließt mit einem Kapitel mit Werkmonografien.

Der dritte Teil wird durch Friedrich Geiger mit einem Kapitel über die Musik „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ eröffnet. Musikpolitische Konzepte werden erläutert, ihre Auswirkung auf „unerwünschte Musik“ und die häufige Folge all dessen, das Exil, in knappen Abschnitten dargestellt. In ei-

nem zweiten Kapitel erörtert Geiger dann Aspekte des Verhältnisses zwischen Musik, Krieg und Holocaust. Die besondere Qualität dieser beiden Kapitel liegt in der emotionalen Kraft, die Geiger hervorzurufen weiß – hier sei auch nachgetragen, dass der gesamte Band dem „Andenken an die Sängerinnen und Sänger [gewidmet ist], deren Chor im Konzentrationslager Terezín das Requiem von Verdi einstudierte, ehe sie zusammen ermordet wurden in Auschwitz“ (S. 5). Abermals beenden Werkmonografien diesen Teil, dem nur mehr ein „Ausblick. Die ‚Stunde Null‘ als musikgeschichtliche Größe“ von Albrecht Riethmüller mit einem lesenswerten kurzen Epilog folgt.

Eine Musikgeschichte spiegelt auch immer die Zeit, in der sie geschrieben wird, doch sollte es nach der Meinung des Rezensenten Ziel einer Musikgeschichte zu Anfang des 21. Jahrhunderts sein, zu der Vergangenheit eine größtmögliche Distanz zu schaffen, um sie so objektiver und umfassender würdigen zu können. Die Schwerpunktsetzung auf den Holocaust drängt zwangsläufig zahlreiche Richtungen und Vorstellungen an den Rand, deren Aufarbeitung sechzig Jahre nach Kriegsende nun langsam ebenfalls Thema der Erforschung sein muss; die Behandlung in den Kapiteln 3, 6 und 9 ist nicht ausreichend, wobei überdies die vorher gemachten platztechnisch begründeten Einschränkungen zusätzliche Schwierigkeiten verursachen. Die Überschrift des Kapitels „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ wird so unfreiwillig weitaus mehrdeutiger als vom Autor wohl beabsichtigt. Dass weder die Mechanismen und Techniken der „Musik der Macht“ en détail betrachtet werden (wenngleich auch dies nach Dokumentationen wie *Speer und er* heute dringend wünschenswert wäre) noch Werke der „Unpolitischen“ (insbesondere in nichtdiktatorischen Ländern) kaum eine Einordnung in die historische Gesamtsituation erfahren, ist sicherlich ein Manko. Da wiegen zahlreiche kleine Fauxpas (von der Kaum-Erwähnung einiger Diktaturen wie Francos Spanien oder Salazars Portugal über die Nichterwähnung manch erhellender Werke wie Richard Strauss' *Friedenstag*, Carl Nielsens *Commotio*, einer Sinfonie des ‚Postromantikers‘ Arnold Bax oder einer typischen ‚Zeitoper‘ bis hin zu einigen faktischen oder lektoratstechnischen Mängeln) vergleichsweise gering.

Dass – wie durch das Vorwort bereits zu befürchten – manche Gattungen, etwa die Kirchenmusik oder das Lied, aber auch die Jugendmusikbewegung und die Gründung neuer Musikfestspiele ignoriert werden, zeigt die Subjektivität dieser Musikgeschichte. Und dass auch die geografisch „abseitige“ Musikgeschichte (etwa die Kolonien bzw. ehemalige Kolonien, Mittelamerika, Skandinavien, Schweiz) abermals stiefmütterlich behandelt wird, lässt den Rezensenten betrübt sinnieren, dass eine Musikgeschichte mit den vom Herausgeber selbst anfangs gemachten Einschränkungen keine Musikgeschichte ist, sondern nur Stückwerk – so gut dieses Stückwerk in vielen Bereichen auch sein mag.

(November 2006) Jürgen Schaarwächter

CHRISTINE RABER: Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich. Laaber: Laaber-Verlag 2005. IX, 259, XIII S., Abb., Nbsp.

Dem Komponisten Wolfgang Zeller ist bislang von der Musikwissenschaft nur geringe Aufmerksamkeit zuteil geworden. Dies hängt sicherlich mit Zellers Tätigkeitsschwerpunkten Film- und Schauspielmusik zusammen, vor allem aber mit seinen Kompositionen für Propagandafilme im Dritten Reich wie *Jud Süß* (1940). Christine Raber setzt sich in ihrer Arbeit das Ziel, „die Funktion und Bedeutung von Filmmusik als mögliches Propagandamittel“ (S. 2) am Beispiel Zeller zu behandeln; sie möchte Zellers Kompositionsstrategien im Dienst des Ideologiegehalts herausarbeiten.

Der Nachlass des Komponisten wird im Deutschen Filmmuseum Frankfurt/Main aufbewahrt, bietet Notenmaterial zu 138 Filmen und weitere Kompositionen und wird in Rabers Arbeit erstmalig einer gründlichen Untersuchung unterzogen. Die Autorin muss bei ihren Analysen mit immensen Schwierigkeiten konfrontiert gewesen sein, etwa den Abweichungen zwischen den autographen Quellen und der letztlich im Film hörbaren Musik sowie der erforderlichen Ergänzung vorhandener Skizzen durch Höranalyse bei fehlender Partitur; sie „umschiff“ diese filmmusikspezifischen „Klippen“ souverän.

Zwei Problemen – der übergroßen Materialfülle im Zeller-Nachlass und der Gefahr, „die

nationalsozialistische Ideologieerfüllung als alleinigen Untersuchungsmaßstab zu sehen und damit ein verzerrtes Bild von den tatsächlichen Entwicklungen und Funktionen der Filmmusik zu geben“ (S. 5) – begegnet Raber äußerst geschickt mit der von ihr als Untersuchungsmethode gewählten sogenannten Toposanalyse. Hierbei werden nicht die Filme im Ganzen, sondern einzelne, vom Topos her identische Szenen vergleichend betrachtet; Raber widmet sich dem Feind- und Todestopos. In ihren Analysen untersucht sie unter diesem Gesichtspunkt Szenen in den Filmen der NS-Zeit *Der alte und der junge König* (1935), *Ewiger Wald* (1936), *Ritt in die Freiheit* (1936), *Robert Koch* (1939) und *Jud Süß* (1940) und stellt diesen Vertonungen aus der Zeit vor 1933 und nach 1945 gegenüber (*Die Herrin von Atlantis* 1932, *Ehe im Schatten* 1947 und *Schicksal aus zweiter Hand* 1949). Jede Filmsequenz wird plausibel in drei Schritten analysiert: Zusammenfassung des Handlungsablaufs, Einstellungsprotokoll inklusive Musik und Ermittlung der Bezüge zwischen den verschiedenen filmischen Gestaltungsebenen. Dass Raber hierbei – wie in der Medienwissenschaft üblich – den Begriff Leitmotiv für die mit dem Bildinhalt eng verknüpften motivischen Reminiszenzen benutzt, ist kritisch anzumerken; eine terminologische Differenzierung aus der Perspektive der Musikwissenschaft wäre wünschenswert.

Durch die Analysen vermag Raber anschaulich herauszuarbeiten, dass die nationalsozialistische Ideologie nicht nur die Bildinhalte und Handlungsmuster, sondern auch den Stil und die Techniken der Vertonung bestimmt hat, dass Zellers Musik mithin „Teil der nationalsozialistischen Propaganda“ (S. 225) war und auch ganz bewusst in diesem Sinne konzipiert wurde. Ergänzt werden die Analysen durch ein Werkverzeichnis der Filmmusiken Zellers und einen längeren einleitenden Teil mit Biographie und Anmerkungen zur Film- bzw. Filmmusikpolitik der Nationalsozialisten.

Christine Raber hat eine methodisch überzeugende, anregende Arbeit mit innovativem Zugriff vorgelegt. An mancher Stelle hätte man sich aber gewünscht, dass sie den Blick – zumal die Quellen im Zeller-Nachlass existieren – auf andere Kompositionen Zellers gelenkt hätte. So klammert Raber die etwa 80 Schauspielmusiken Zellers und seine Tätigkeit für die Volks-

bühne Berlin bei ihren Betrachtungen beinahe vollständig aus, vermutet aber, dass die sinfonisch geprägte Filmmusiksprache Zellers mit stark illustrativer Tendenz seinen theaterpraktischen Erfahrungen entwachsen ist (S. 39). Diese Annahme lässt sich indes anhand der überlieferten Noten im Zeller-Nachlass nicht verifizieren. Zwar bedient sich Zeller – zum Beispiel in seinen Kompositionen zu Paul Zechs *Das trunkene Schiff* (Uraufführung 21. Mai 1926, Volksbühne Berlin) und Ehm Welks *Gewitter über Gottland* (Uraufführung 23. März 1927, Volksbühne Berlin) – einer illustrierenden Musik. Er weitet aber die Relevanz des Rhythmus im Satz stark aus und geht – wie auch Edmund Meisel in seinen Schauspielmusiken der 1920er-Jahre – an mancher Stelle zu reiner Geräuscharbietung (Eisenbahngeräusche, Stadtgeräusche etc.) über. Mithin haben diese Vertonungen mit dem tonal geprägten, sinfonischen Stil der Filme nur wenig gemeinsam und unterscheidet sich Zellers Filmmusikstil auf spezifische Weise von seinen Kompositionen für die Bühne.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

MARTIN LÜCKE: Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Münster: LIT Verlag 2004. 255 S. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Band 10.)

Behutsam begründet Martin Lücke sein vergleichendes Vorgehen im Blick auf die beiden totalitären Staaten Hitlers und Stalins. Beachtet sei „eine Gegenüberstellung und keine Gleichsetzung von strukturellen und ideologischen Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen den Regimen“ (S. 15) sowie deren Auswirkungen auf den Umgang mit dem Jazz.

Lückes Jazzverständnis ist jedoch problematisch: „Gegenstand der Untersuchung ist der freiheitlich konnotierte Jazz“ (S. 6). Diese unhistorische Prämisse steht im Widerspruch zu einer weiteren Gegenstandsbestimmung: Weil es damals noch keine „Definition“ des Jazz gegeben habe und „amerikanisches Jazzmaterial“ zunächst nicht vorhanden gewesen, Jazz von „rhythmisch akzentuierter Musik“ deshalb nicht abgegrenzt worden sei (S. 42), „wird im

Folgenden das als Jazz bezeichnet [...], was im Zeitraum der Untersuchung von Musikern, Rezipienten und den für die Jazzpraxis zuständigen und kontrollierenden Instanzen in den beiden totalitären Systemen als Jazz aufgefasst und beurteilt wurde.“ (S. 43) Diesen Widerspruch zwischen einer Festlegung des Jazz auf seinen vermeintlich freiheitlichen Zug auf der einen Seite und der Bestimmung des Jazz als zeitgenössisches Rezeptionsphänomen andererseits löst Lücke nicht auf. Immer wieder spricht er den Jazz als „freiheitlich konnotiert“ an und wundert sich dementsprechend, dass für die Verurteilungen und Verbote der Zeit „das grundlegendste Element des Jazz, die Improvisation, die ihn überhaupt erst zu dieser als freiheitlich konnotierten Musik macht“, keine Rolle spielte (S. 171). Der Jazz galt im Verständnis der 1930er- und 1940er-Jahre eben nicht als freiheitlich, stattdessen wurde er als ursprünglich und modern zugleich, als ebenso körperlich wie maschinenhaft aufgefasst.

Ausgehend von der allgemeinen Musikpolitik in beiden Diktaturen berücksichtigt Lücke diverse Kontexte, u. a. staatliche und nicht-staatliche Kulturorganisationen, öffentliche Auseinandersetzungen um den Jazz, die mediale Verbreitung des Jazz sowie den Zusammenhang mit der Jugendkultur. Zunächst behandelt er die beiden totalitären Staaten weitgehend getrennt voneinander. Im Blick auf Deutschland diskutiert er zusätzlich die vorangegangene Rezeption des Jazz in der Weimarer Republik und widmet sich der nationalsozialistischen Diktatur unter den genannten systematischen Gesichtspunkten. Demgegenüber orientiert sich die Darstellung des Jazz im Stalinismus an der Chronologie aufeinander folgender Etappen der durchaus wechselhaften Kulturpolitik. Erst gegen Ende, im letzten der insgesamt acht Kapitel, nimmt Lücke die eigentlich beabsichtigte „komparative Analyse“ vor. Dies führt zu vielen inhaltlichen Wiederholungen, die bei einer von vornherein konsequent durchgeführten vergleichenden Darstellung hätten vermieden werden können, zumal eine ganze Reihe von Sachverhalten im Blick auf den politisch motivierten Umgang mit dem Jazz im Nationalsozialismus und im Stalinismus bereits durch frühere Untersuchungen aufgearbeitet worden ist.

Lücke zeigt, dass der Jazz in der nationalsozi-

alistischen wie in der stalinistischen Diktatur ideologisch auf Ablehnung stieß: im einen Fall rassistisch, im anderen antikapitalistisch motiviert. Folglich geriet der Jazz immer wieder ins Blickfeld kulturpolitischer Debatten und Kampagnen. Doch zu einem stringenten Umgang mit dem Jazz etwa durch konsequent durchgesetzte Verbote kam es gerade nicht. Stattdessen wechselten in beiden Diktaturen restriktive und dulddende (oder gar fördernde) Maßnahmen einander ab oder wurden parallel ergriffen. Dabei ergeben sich in beiden Systemen nicht nur Analogien auf dieser relativ abstrakten Ebene, sondern häufig sogar in einzelnen Details. „Eine der interessantesten Auffälligkeiten ist die partielle finanzielle und organisatorische Unterstützung von staatlichen Jazzorchestern in beiden Regimen, jeweils in Phasen, als restriktiv gegen den Jazz vorgegangen wurde.“ (S. 190) Der Gründung des „Staatlichen Jazzorchesters der Sowjetunion (Gosdschas)“ 1938 entspricht im Nazideutschland die Initiierung des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ im Jahr 1941: in der UdSSR als Folge der in den 1930er-Jahren immer wieder eingebrachten Vorstellung vom Jazz als proletarischer Musik, in Deutschland als Resultat eines Bemühens um einen „deutschen“ Jazz, um so die bei der Bevölkerung beliebten Unterhaltungsqualitäten des Jazz nutzen zu können. Insgesamt stellt Lücke zwischen nationalsozialistischer und stalinistischer Diktatur im Hinblick auf den politisch motivierten Umgang mit dem Jazz „mehr Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten statt eminenter Unterschiede“ (S. 202) fest. (November 2006) Jürgen Arndt

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: *Missarum Liber Primus* (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554). A cura di Francesco LUISI. Roma: Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina 2002. Volume I/Tomo 1: XXXVI, 248 S.; Volume I/Tomo 2: 289 S.

Endlich ist es so weit: Eine neue wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Palestrinas ist von einem internationalen Team aus Wissenschaftlern und Praktikern, die allesamt zu den führenden Vertretern der heutigen Palestrina-Rezeption und -Pfleger gehören, mit Un-

terstützung des italienischen Staates und mit Hilfe der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina ins Leben gerufen worden. Die „Edizione Nazionale“ ist nichts Geringeres als der Versuch, nach den Editionen des 19. Jahrhunderts von Franz Xaver Haberl u. a. und des 20. Jahrhunderts von Raffaele Casimiri u. a. eine Ausgabe vorzulegen, die zum einen die Fehler der älteren vermeidet bzw. korrigiert, zum anderen den heutigen enormen Wissensstand zur Musik Palestrinas, zur historischen Aufführungspraxis und zur Editionstechnik auf beeindruckende Weise einbringt.

Francesco Luisi, an der Spitze des Comitato Operativo Ristretto mit Noel O'Regan, Giancarlo Rostirolla, Agostino Ziino und Marco Angelini, hat als ersten Doppelband den ersten Druck Palestrinas, den 1554 bei Valerio und Luigi Dorico in Rom erschienenen *Missarum Liber Primus* vorgelegt. Wesentliche Neuerung gegenüber den älteren Ausgaben und damit in Bahn brechender Weise für zukünftige Editionen alter Musik vorbildhaft ist die dreifache Publikation des Messenbandes im Faksimile des Chorbuchdrucks 1554, in einer „edizione semidiplomatica“ und einer modernen Edition, ausgeführt in zwei druck- und gestaltungstechnisch höchst qualitativollen Bänden.

Ziel der dreifachen Edition ist, dem Wissenschaftler und Praktiker ein Material zu bieten, das ihm hilft, den musikalischen Text in musikhistorischer und philologischer Hinsicht möglichst umfassend zu verstehen, wie Luisi im Vorwort (S. IX) schreibt. Dabei ist die „edizione semidiplomatica“ ein nützliches Zwischenglied, bringt sie doch originalen Notentext, Schlüssel und Tempus- bzw. Tactus-Angaben in Partituranordnung ohne jegliche Takt- oder Mensurzeichen. Lediglich Ligaturen und Textwiederholungszeichen werden aufgelöst, fehlender Text, Akzidentien sowie sich im Vergleich mit weiteren Quellen von Palestrinas Messen notwendig ergebende Ergänzungen im Notentext werden unter Kennzeichnung (Ligaturklammer, eckige Klammern, Kleinstich über Noten, Kursive) der Zusätze eingefügt (vgl. S. X–XII).

Die moderne Ausgabe verzichtet auf Verkürzung der Notenwerte, mit Ausnahme der Darstellung besonderer Proportionsvorschriften, und markiert alle Zusätze und Ergänzungen unter Zuhilfenahme der Nach- bzw. erweiter-

ten und verkürzten Drucke des ersten Messenbuchs bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (1596 Wiederabdruck der „editio altera“), was sich in dem ausführlichen Kritischen Bericht widerspiegelt (S. 239–248). Auf die Verwendung der originalen Tempus-Zeichen wird wegen ihrer Konnotationen zur alten Notation in der modernen Edition verzichtet, dafür zur Kennzeichnung ursprünglicher Tempus-Angaben, die (wie auch originale Schlüssel, Notenincipits und Stimmenambitus) als anfängliche Information vor bzw. über dem System angeführt werden, zusätzlich zu den Tactus-Strichen der Einzelstimmen gestrichelte Linien zwischen den Systemen platziert.

Durch die vielen typographisch unterschiedenen Zusätze ist die moderne Edition auf den ersten Blick manchmal etwas mühsam zu lesen bzw. zu singen. Allerdings stellt sie ja die Endstufe einer im Idealfall intensiven vorausgegangenen Beschäftigung mit dem Faksimiledruck bzw. der „edizione semidiplomatica“ dar. Nur mit deren Hilfe werden dem Benutzer die differenzierten Notationsformen (z. B. *ligatura obliqua*, *epitrita*, *color*) und ihre Auswirkungen auf die Interpretation offensichtlich, nur so wird ein liturgischer *Cantus firmus*, wie in der ersten Messe *Ecce sacerdos magnus*, in seiner Bedeutung deutlich (S. X). Ein komplexes Notenbild wie im *Agnus III* der ersten Messe wird erst in den Einzelstimmen der Chorbuchnotation klarer, weil auf den Einzelverlauf beschränkt.

Die „edizione semidiplomatica“ und die moderne Edition bieten bezüglich der ‚musica ficta‘ eine Lösung im Sinne des späten 16. Jahrhunderts und damit des letzten Nachdrucks an, die einen gegenüber 1554 veränderten Stand von „Tonalität“ berücksichtigt. Entsprechende Regelungen werden in der Einleitung angegeben. Hier (*musica ficta*) wie auch bei der Textunterlegung fehlt immer noch ein monumentales Grundlagenwerk für die Musik des 16. Jahrhunderts, das einem etwas mehr Sicherheit gäbe. So bleibt z. B. die Entscheidung für ein ‚modernes‘ Klangbild letztlich auch ein Stück Geschmackssache.

Die ausführliche Einführung Francesco Luisi (S. XXV–XXXVI) bietet in vorbildlicher Weise – lediglich der Hinweis auf Martina Janitzeks *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis*

um 1900 (Tutzing 2001) wird vermisst – eine Einordnung des ersten Messenbuchs in Palestrinas Biographie und Schaffen, wobei mit dem Missverständnis aufgeräumt wird, hier handele es sich vor allem um Jugendwerke (S. XXVIII f.). Vielmehr kann Luisi darlegen, wie in Palestrinas erster Schaffensreihe verschiedene stilistische Optionen zwischen Niederländerkunst und gesanglich geprägter Stimmführung, zwischen *Cantus-firmus*-Gerüst und freier Imitation beispielhaft vorgestellt und damit, und für das Tridentinum bedeutsam, zum Muster einer mehrstimmigen Kirchenmusik werden.
(Dezember 2006)

Johannes Hoyer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XIII, 84 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Kritischer Bericht. Mit Berichten über ehemals Johann Sebastian Bach zugeschriebene Werke von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 248 S.

In den abschließenden Bänden der Neuen Bach-Ausgabe sollen diejenigen Werke vorgelegt werden, an deren Authentizität es Zweifel gab oder noch gibt, für die aber „Bachs Autorschaft nach heutigem Wissen entweder als gesichert gilt oder zumindest ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (Kritischer Bericht, S. 14). Dieser Aufgabe unterziehen sich im vorliegenden Band Ulrich Bartels für die freien Orgelwerke und Peter Wollny für die Choralpartiten.

Einige der freien Orgelwerke würde man heute wohl ohne Bedenken in den 6. Band der Hauptserie aufnehmen. Das gilt vor allem für die in deutscher Buchstabentabulatur im Andreas-Bach-Buch überlieferte *Fantasia* in c-Moll mit der Tempobezeichnung „Adagio“ – ein Lehrbeispiel für die manchmal windungsreichen Wege der Authentizitätsdiskussion. Max Seiffert hat das Stück bereits 1925 in seiner Reihe *Organum* publiziert und war von ihm so

fasziniert, dass er etwas geheimnisvoll schrieb, es müsse „einer der ganz großen Meister sein, dem wir dieses wundersame Stück verdanken“ – womit im gegebenen Zusammenhang nur Bach gemeint sein konnte. Da sich aber die „wundersame“ Natur des Stückes sonst kaum jemandem erschloss, wurde Seifferts Andeutung als subjektiv betrachtet, und das Stück blieb weitgehend unbeachtet. Erst als H.-J. Schulze und D. Kilian die Aufzeichnung in den 1980er-Jahren als die Handschrift des jugendlichen Bach erkannten, brauchte man an dessen Autorschaft kaum noch zu zweifeln. Keine Schwierigkeiten hat man auch damit, die *Fantasia* G-Dur BWV 561 als authentisch anzuerkennen, jenes mehrteilige Werk mit dem ausgreifenden Umfang von 127 Takten, das nach dem Urteil des Herausgebers „eine zwar unausgeglichenere, doch gewichtige Komposition“ (Kritischer Bericht, S. 58) darstellt. Gegen „Unausgeglichenes“ beim frühen Bach sind wir seit der Erschließung der Neumeister-Choräle in den 1980er-Jahren ohnehin nachsichtiger geworden. Denn diese Werkgruppe hat unser Bild vom Komponieren des jugendlichen Bach wesentlich erweitert, und zwar nicht in der Weise, dass sich ein festgefügter Frühstil definieren ließe, sondern eher so, dass sich ein Experimentierfeld darbietet, das Platz für vieles Überraschende hat.

Schwieriger ist die Einordnung der Werke, die nach gesicherten Bach-Werken arrangiert sind. Für eine Bearbeitung in der Art der Fuge g-Moll BWV 131a (nach der Schlussfuge der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich zu dir, Herr*) kennen wir keine eigentliche Parallele. Und was das interessante Arrangement mit der BWV-Nummer „545b“ betrifft, so kann man sich nur schwer vorstellen, dass Bach die C-Dur-Fuge BWV 545/2, deren thematischer Aufbau konsequent auf den letzten Pedaleinsatz vom tiefen Pedal-C hinzielt, in eine Tonart transponiert hätte, die diese Wirkung nicht zulässt. Zwiespältig ist – um ein letztes Beispiel aus den cantus-firmus-freien Orgelwerken zu nennen – die Beurteilungsgrundlage für das *Kleine harmonische Labyrinth* BWV 591, das in Anbetracht seiner Harmonik kein Frühwerk sein kann. Die Überlieferung setzt zwar erst spät ein, zielt aber einhellig auf J. S. Bach, während sich das reichlich ‚ertüftelte‘ Werk doch in Bachs Œuvre seltsam fremd ausnimmt.

Von den drei Choralpartiten ist die über *O Vater, allmächtiger Gott* in einem etwas unpersönlichen Stil gehalten, der „zwar auf eine Entstehung im frühen 18. Jahrhundert deutet, für den jungen Bach jedoch untypisch ist“ (Kritischer Bericht, S. 170). Dagegen liegen in *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 77 (anonym in einer Abschrift von J. L. Krebs in dem Sammelband P 801 überliefert und von Ph. Spitta Bach zugeschrieben) und in der u. a. von Chr. Fr. Penzel überlieferten Partita *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV Anh. 78 Werke von großer Originalität vor – wenngleich dies für sich kein untrügliches Indiz für die Autorschaft J. S. Bachs ist. Sätze wie etwa in BWV Anh. 78 die beiden weit ausgreifenden Zwei- und dreißigstel-Figurationen, die Chromatik in Vers IV und die quasi einstimmige Figuration in Variation VI sind nicht alltäglich.

Der Kritische Bericht gibt – wie auch in den anderen Incerta-Bänden – nicht nur Rechenschaft über Editions- und Authentizitätsprobleme der im Notenband vorgelegten Werke, sondern teilt auch den neuesten Stand der Diskussion über die nicht edierten und damit aus der Neuen Bach-Ausgabe definitiv ausgeschlossenen Werke mit. Dieser Anhang beschäftigt sich gewissenhaft auch noch einmal mit solchen Werken wie den *Acht kleinen Präludien und Fugen* BWV 553–560, für die das Urteil „unecht“ seit langem festzustehen scheint, ohne dass sie – man liest es mit Erstaunen – gegen neuerliche Versuche gefeit wären, sie in Bachs Œuvre zurückzuholen. Die Frage, ob ein Werk für Bach „ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (siehe oben), wird wohl nicht immer zur Ruhe kommen. Wenn man sich aber entschließen kann, sich für Kompositionen der Bachzeit um ihrer selbst willen und nicht wegen eines Komponistennamens zu interessieren, so findet man im vorliegenden Band ebenso interessantes Material für das wissenschaftliche Studium wie auch hochwillkommene Bereicherungen des organistischen Repertoires.

(November 2006)

Werner Breig

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 20: Weltliche Chormusik II für Männerchor a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2002, XL, 224 S., Abb.*

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 21: Weltliche Chormusik III für gemischte Stimmen a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2001, XLVII, 192 S., Abb.*

Josef Rheinberger hatte engen Kontakt zur großen und vielfältigen Chorszene seiner Zeit. Wenn er auch aktiv vor allem mit Ensembles zu tun hatte, die geistliche Musik pflegten (Münchner Oratorienverein, Kirchenmusik der Allerheiligen Hofkirche), so erhielt er doch immer wieder (u. a. durch seine Frau Fanny und durch zahlreiche Dichter) Anregungen, sich mit weltlichen Texten für Solo- oder Chorstimmen auseinanderzusetzen. Viele Chöre, aber auch Rheinbergers Verleger, traten mit Kompositionswünschen an ihn heran, die er im Allgemeinen umgehend erfüllte. So sind 49 seiner 197 gezählten Opera weltlicher Chormusik gewidmet, darunter 16 Sammlungen (wie die Herausgeberin zu Recht betont, handelt es sich doch nicht um Zyklen) für Männerchor, ein Opus für Frauenchor und 10 Opera für gemischten Chor.

Die hier zu besprechenden Bände enthalten die späten Sammlungen für Männerchor (Band 20; vgl. für die früheren Opera Band 19) sowie alle gedruckten und gezählten Werke für gemischten Chor (die Veröffentlichung von ungedruckten Werken Rheinbergers erfolgt in der Gesamtausgabe im Anhang, vgl. Vorrede, S. IX).

Wie bei der Rheinberger-Gesamtausgabe üblich, enthält jeder Band ein ausführliches Vorwort (deutsch, englisch und französisch), in dem die Stellung der edierten Werke im Gesamtœuvre des Komponisten, die Entstehung der Kompositionen und eine erste Bewertung im Gattungskontext behandelt werden, wobei hier auf Grund der bisher spärlichen Forschungsarbeiten Grundlagenarbeit zu leisten war und umfangreiches, auch bislang unveröffentlichtes Material ausgewertet wurde. Der Kritische Bericht enthält nach einer allgemeinen Beschreibung der Quellenlage und Editionsprinzipien (ebenfalls dreisprachig) die einzelnen Quellenbeschreibungen und Einzelanmerkungen sowie in diesem Fall als besonderes Kapitel den Quellennachweis zu den Textvorlagen mit Auflistung der Textvarianten. Darüber hinaus ist am Ende ein alphabetisches Verzeichnis der Textdichter mit Kurzbiographien

eingefügt. Da Rheinberger sehr häufig Texte heute unbekannter Autoren (z. B. August Gantner, Albert Wittstock oder Georg Scheurlin) als Grundlage seiner Kompositionen wählte, kann man sich vorstellen, wie viel Arbeit in diesen „unscheinbaren“ Verzeichnissen steckt.

Für die Rheinberger-Ausgabe gilt in der Regel der Erstdruck „als Quelle letzter Hand“ als Hauptquelle, da dieser stets von Rheinberger Korrektur gelesen wurde. Das Titelblatt des Erstdrucks ist vor der Edition jeweils als Faksimile wiedergegeben. Wenn dann doch gelegentlich – wie bei op. 31 (Bd. 21) – eine autographe Partitur-Reinschrift zur Hauptquelle gewählt wurde, wird dies im Kritischen Bericht nachvollziehbar begründet. Im Allgemeinen wurden solche Exemplare der Drucke als Vorlage gewählt, die durch Rheinbergers Hand gegangen sind (meist erhalten im Rheinberger-Nachlass der Bayerischen Staatsbibliothek zu München). Die Unterscheidung von Erstdrucken und Nachdrucken von denselben Druckplatten ist nicht einfach, doch konnte die Herausgeberin bei einigen Werken exemplarisch feststellen, dass es zwischen Erst- und Nachdruck keine Abweichungen gibt. Eine Ausnahme bildet nur die in wenigen Fällen vorgenommene Ergänzung eines französischen Gesangstextes (vgl. z. B. op. 130,4, Bd. 20). Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Entscheidung, Übernahmen aus anderen Quellen in der Neuedition nicht typographisch sichtbar zu machen: Es entsteht so ein sehr ‚glatter‘ Notentext, der nur mit Hilfe des Kritischen Berichts ‚angerautht‘ werden kann. Doch scheint dies bei dem Repertoire der vorliegenden Bände am wenigsten problematisch, da die Abweichungen der Quellen untereinander gering sind: Sie betreffen meist ‚nur‘ Positionsabweichungen oder das Fehlen von dynamischen oder Artikulationszeichen in einzelnen Stimmen sowie kleine Varianten in der Textunterlegung.

Bei den Werken für gemischten Chor gibt es zu einigen Kompositionen Frühfassungen. Diese wurden nicht neu ediert und nicht ausführlich im Kritischen Bericht beschrieben, sondern zu Beginn des Bandes im Faksimile wiedergegeben.

Mit den Bänden 20 und 21 der Rheinberger-Gesamtausgabe wird – verbunden mit umfangreichem Hintergrundmaterial – ein für die Zeit sehr typisches Repertoire vorgelegt, bei dem

Rheinbergers Anteil bisher wenig bekannt war, obwohl es bei den Zeitgenossen auf große Zustimmung stieß. Alle Bände sind in dem gewohnt hohen Standard der Ausgabe gedruckt. (November 2006) Irmlind Capelle

PIERRE BOULEZ: Le Marteau sans maître. Faksimile der Partiturskizze und der ersten Reinschrift der Partitur. Hrsg. von Pascal DECROUPET. Basel – Mainz u. a.: Schott 2005. 215 S. (Publikationen der Paul Sacher Stiftung.)

Ein schönes Buch! Eigentlich sollte der Rezensent einen so unmissverständlichen Ausdruck von Enthusiasmus entweder ganz unterdrücken oder für den Schluss aufsparen. Doch, Ehre, wem Ehre gebührt. Im dunkelorangenen, leinenüberzogenen Schuber mit den stattlichen Ausmaßen 38 × 31 cm befindet sich in passendem Einband eine Faksimileausgabe, die keine Wünsche offen lässt. Vielmehr entpuppt sich der Titel dieser Ausgabe bald als Understatement. Was sachlich genau als „Faksimile der Partiturskizze und der Reinschrift“ bezeichnet wird, geht weit über diese Minimalbeschreibung hinaus, um Funktionen wahrzunehmen, die vom „essayistischen Kommentar“ über die „analytische Grundlage“ bis hin zur Studienpartitur reichen. Ferner werden bisher unbekanntes Material veröffentlicht, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung dieses Buches aufgefunden werden konnten. Mehrheitlich stammen die Dokumente aus der Paul Sacher Foundation, Collection Pierre Boulez, aber auch Dokumente aus anderen Sammlungen sind in diesem Band zusammengetragen. Der Kern der Ausgabe, das farbig gedruckte Faksimile der Reinschrift (Partition B), dokumentiert die Handschrift in ihrer Singularität und lässt es auch aufgrund der kalligraphischen Qualität der Notation problemlos zu, sie als Lesepartitur zu benutzen. Man kann mit Recht behaupten, dass dies für die hier dokumentierte Handschrift nach dem Stand der heutigen Technik die optimale editorische Lösung darstellt. Dieser Teil, S. 139–208 der Edition, steht aber nicht alleine. Flankiert wird er von ‚Zugaben‘, die den im Titel versprochenen Rahmen in ungeahnter Weise sprengen. Nach der Einleitung kommt Pierre Boulez zu Wort, vertreten durch seinen Text: „Le petit Marteau de

poche par Boulez“. Zwar ist diese Selbstbeschreibung für das Verständnis des Werkes unerlässlich; die Fülle an Material, die in dem Band zusammengetragen wurde, beweist indes eindrucksvoll, dass dieser Text nur einen Teil der Arbeit darstellt.

In kurzweiligen Texten werden die Chronologie der Entstehung und die Stellung des Werkes in Zusammenhang mit der seriellen Phase Boulez' erläutert. Die Darstellung der Genese, die analytische Befunde intelligent und mit unaufdringlicher Sensibilität zugrunde legt, ist nicht nur eine erleuchtende, sondern auch eine spannende Lektüre. Gerade die Tatsache, dass die Darstellung von Genese diskursiv, in Form einer Erzählung vermittelt wird, zeigt, wie sehr jegliche Hypothese über die Entstehung eines Werkes bei noch so guter Quellenlage Hypothese bleibt. Die umfangreiche und hervorragend kommentierte repräsentative Auswahl von Entstehungsdokumenten ermöglicht es dem Leser über weite Strecken, die Darstellung der Genese zu überprüfen und eigene Hypothesen zu formulieren. Die Entstehungsdokumente werden gleichzeitig ernst genommen und durch die wissenschaftliche Kontextualisierung relativiert und erschlossen. Nach dem Faksimile der ersten Reinschrift in Bleistift (Partition A), im Besitz der Von Strobel Stiftung, und der ersten Reinschrift in Tinte (Partition B) beschließt die zweite Reinschrift von „Avant ‚L'artisan furieux“ diese gewichtige Edition.

Der einzige Wermutstropfen ist die Tatsache, dass eine Übertragung dieser editorischen Lösung auf andere Werke nicht einfach ist. Es lässt sich nämlich keine allgemeine Regel, kein ‚modus operandi‘ daraus ableiten, der sich eins zu eins auf andere Werke übertragen ließe. Dem Herausgeber gelang mittels profunder Kenntnis der Dokumente und einer inspirierten Lektüre und Analyse eine individuelle Lösung, die für dieses Werk und dessen Quellenkonstellation in ihrer Komplexität und Einzigartigkeit geeignet ist. Doch zeigt der Herausgeber damit, dass eine erfolgreiche editorische Annäherung auch bei komplexen Werken möglich ist, wenn editorische Phantasie und analytische Sorgfalt Hand in Hand gehen; dies kann andere Editoren nachhaltig ermutigen und inspirieren.

Man kann ohne zu übertreiben festhalten, dass die Beschäftigung mit Boulez' *Le Marteau*

sans maître und mit dem Gesamtœuvre Boulez' nun auf eine neue Grundlage gestellt wurde. Dieser Meilenstein in der Boulez-Forschung, herausgegeben anlässlich des 50. Jubiläums der Fertigstellung des Werkes 1955, darf in jeder Hinsicht als Standardwerk bezeichnet werden, das in keiner Musikbibliothek fehlen darf.

(Dezember 2006) Cristina Urchueguía

Eingegangene Schriften

THOMAS AHREND: Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2006. 250 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 7.)

Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. Beiträge zur Bach-Rezeption 1945–2005. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSSEN in Zusammenarbeit mit Andreas KRAUSE. Köln: Verlag Dohr 2007. 488 S., Abb., Nbsp.

PAUL EDMUND BIERLEY: The Incredible Band of John Philip Sousa. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 453 S., Abb. (Music in American Life.)

SIMON BOKMAN: Variations on the Theme *Galina Ustvolskaya*. Übersetzt von Irina BEHRENDT unter Mitarbeit von Amelia GLASER und Jan RHOADES. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2007. 172 S. (studia slavica musicologica. Band 40.)

SIGLIND BRUHN: J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“. Analyse und Gestaltung. Waldkirch: Edition Gorz 2006. 580 S., Nbsp.

EDDA BURGER-GÜNTERT: Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2006. 692 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 140.)

WINTON DEAN: Handel's Operas 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 565 S., Abb., Nbsp.

LEO DELIBES: Jean de Nivelles. Dossier de presse parisienne (1880). Hrsg. von Pauline GIRARD und Bérengère de L'EPINE. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2006. 256 S. (Critiques de l'opéra français du XIXième siècle. Vol. XVIII.)

„Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Operschreibens“. Das Musiktheater Ernst Kreneks. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2006. 211 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 2.)

„Dokumentarische Grundlagen in der Haydnforschung“. Internationales musikwissenschaftliches Symposium im Rahmen der Internationalen Haydn-tage Eisenstadt, 13. und 14. September 2004. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2006. 173 S., Abb. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 5.)

MONTE DUTTON: True to the Roots. American Music Revealed. Lincoln – London: University of Nebraska Press 2006. 211 S.

HOLGER EICHHORN: Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2006. 328 S., Nbsp.

MARKUS FAHLBUSCH: Musikalischer Gedanke und Atonalität. Strukturmodelle musikalischen Denkens im II. Streichquartett op. 10 von Arnold Schönberg. Tutzing: Hans Schneider 2006. 406 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 32.)

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS: Correspondance. Rassemblée et commentée par Robert WANGERMÉE. Sprimont: Éditions Mardaga 2006. 622 S.

FRIEDHELM FLAMME: Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda. Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen. Göttingen: Cuvillier Verlag 2006. 470 S., Nbsp.

WALTER FRISCH: German Modernism. Music and the Arts. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press. 322 S. Abb., Nbsp. (California Studies in 20th-Century Music 3.)

Frischer Wind. Die Forschungsorgeln der Hochschule der Künste Bern. Hrsg. von Michael EIDENBENZ, Daniel GLAUS und Peter KRAUT. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 112 S., Abb., CD.

DETLEV GIESE: „Espressivo“ versus „(Neue) Sachlichkeit“. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation. Berlin: dissertation.de – Verlag im Internet GmbH 2006. 640 S.

JEAN GRIBENSKI: Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764–1825. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. XLII, 419 S., Abb. (Musica Antiquo-Moderna. Collection du Centre de Musique Baroque de Versailles. CMBV 1.)

PETER GÜLKE: Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 294 S., Nbsp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 40. Auslieferung, Herbst 2005. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006.