

BESPRECHUNGEN

OLIVER HUCK: *Die Musik des frühen Trecento. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XII, 363 S., Nbsp. (Musica mensurabilis. Band 1.)*

Es bedarf schon einer besonderen Rechtfertigung, wenn 42 Jahre nach der Dissertation von Marie Louise Martinez wieder ein Buch gleichen Titels vorgelegt wird, das als Habilitationsschrift den prononcierten Anspruch auf eine neuartige Gesamtdarstellung erhebt. Aber schon bei der Lektüre der Einleitung wird dem Leser deutlich, wie notwendig ein solcher Versuch ist, die scheinbar so übersichtliche Werkgruppe des 14. Jahrhunderts erneut in den Blick zu nehmen. Völlig zu Recht weist Huck darauf hin, dass Kurt von Fischer und Nino Pirrotta „über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren die Forschung in einer Weise [dominierten], dass ihre Arbeiten noch heute vielfach die Grundlage von Überblicksdarstellungen bilden“ (S. 3). Warum dies bei allen Verdiensten dieser Forscher angesichts der doch einschneidend veränderten Überlieferungslage nicht länger haltbar ist, kann Huck Schritt für Schritt im Verlauf seiner Darstellung deutlich machen, und es ist oft erschreckend, wie viele Mythenbildungen sich durch einen genauen Blick auf die Werke und ihre Überlieferung in Nichts auflösen.

Eine entscheidende Voraussetzung dafür ist der Ausgangspunkt dieser Darstellung, die auf der langjährigen Arbeit einer Nachwuchsforscherguppe aufbaut – Oliver Huck war als einer der wenigen Geisteswissenschaftler Stipendiat des Emmy-Noether-Forschungsprogramms –, deren Ziel eine neue und kritische Erfassung dieses Repertoires ist. In drei Abschnitten wird nämlich „zunächst die überlieferte Musik“ (S. 4) in den Mittelpunkt gestellt, und zwar im ersten Abschnitt anonyme Ballate, Caccie und Madrigale unter dem Aspekt der Gattungszugehörigkeit, im zweiten zweistimmige Madrigale dreier Autoren, nämlich von Piero und Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna, und schließlich wird im dritten Teil der Versuch unternommen, anhand zwei- und dreistimmiger Madrigale Florentiner Komponisten nicht nur die Kategorie Stil in den Blick zu nehmen, sondern sogar so etwas wie einen Lokal-

stil herauszuarbeiten. Erst das Schlusskapitel geht dann auf Hintergründe, politische und kulturelle Kontexte näher ein.

Der Bezug zum konkreten Werk bewährt sich gleich im ersten Kapitel, das sehr komplexe poetische Beschreibungen und Definitionsversuche der Zeitgenossen mit der musikalischen Bestandsaufnahme konfrontiert, wobei letztere meist wesentlich mehr zur Klärung beiträgt, allerdings oft um den Preis überkommener Legenden. So lässt sich das Auftauchen der zweistimmigen Ballata auf die 1360er-Jahre datieren (S. 36), und auch die Bedeutung Pieros für die Caccia wird als Mythos entlarvt (S. 46 f.). Vor allem gelingt es Oliver Huck, die enge Verbindung von Musik und Text, allerdings nicht im grammatischen, sondern im metrischen Sinne aufzuzeigen. Dazu kommen detaillierte satztechnische Beschreibungen, die zunächst durch einen Blick auf die zeitgenössische Diskussion vorbereitet werden. Eine Fülle an Material hat Huck dabei zusammengestellt, so dass es oft nicht leicht fällt, die wesentlichen Aspekte deutlich herauszukristallisieren. Aber immer wieder kommt es in der Darstellung zu knappen, aber instruktiven Einzeldarstellungen, die das bislang Dargestellte an einem konkreten Beispiel zum Sprechen bringen. Ein Problem solcher Analysen liegt darin begründet, dass wir kein satztechnisches Regelsystem für diese Musik haben, wie es uns mit der Contrapunctus-Lehre in Frankreich gegeben ist (S. 108). Das höchst komplexe Zusammenspiel von Zielklangtechnik und melodischer Verzierung, Pirrottas „melodicità“, das sich kaum auf Gerüsttöne reduzieren lässt, versucht Huck mit zahllosen Beispielen zu erfassen, die er jeweils in den Kontext einzugliedern vermag (S. 116 zielen die Kadenzen in *Seguendo un me' sparver* auf h, nicht auf b). So gelingt es ihm auf knappstem Raum, die Forderung Alberto Gallos aus dem Jahre 1974, die „impliziten Prinzipien des Satzes“ zu rekonstruieren (S. 107), zumindest ansatzweise einzulösen. Erst ganz am Ende dieser Darstellung erlaubt sich Huck den Versuch, „Stilschichten“ herauszuarbeiten und so ein „Gattungsprofil“ zu formulieren, das sich zugleich wohltuend jeder chronologischen Spekulation enthält.

Mit diesen Arbeitshypothesen geht Huck in das 2. Kapitel, wo sich der Ansatz an Werken bewähren kann, die einzelnen Komponisten zugeschrieben sind. Dabei dient gerade das Phänomen der Zuschreibung einer historisch sehr differenzierten Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex, treffen sich doch in diesem Repertoire die beiden Extreme der Überlieferungssituation, nämlich die herkömmliche anonyme Überlieferung, die im 20. Jahrhundert immer wieder zu Zuschreibungen herausforderte, gegenüber dem Zwang, etwa im Codex Squarcialupi nur zugeschriebene Kompositionen überliefern zu wollen. Klug vermag er die positiven wie negativen Aspekte beider Überlieferungsarten zu gewichten, um so zu höchst differenzierten und vorsichtigen Ergebnissen zu gelangen.

Ausgehend von Kurt von Fischers Analyse von Pieros und Jacopos Vertonung des Madrigals *Si come al canto* (S. 136 ff.) kann er nicht nur die Voraussetzungen aufdecken, die in diese Analyse eingeflossen sind, sondern gelangt schließlich zu einer weit differenzierteren Darstellung der Werke. Dabei wird gerade hier die beeindruckende Fülle der Kriterien deutlich, die Huck einzusetzen weiß. Das reicht von der Versdeklamation, die auf eine höchst problematische Überlieferungssituation verweist, über die Textunterlegung bis hin zur melodischen Ausarbeitung von Klangfolgen, die in einem höchst komplexen Verhältnis zum Satzgerüst (S. 182 ff.) stehen. Als weiterer Punkt, der bislang kaum berücksichtigt wurde, wird hier auch das Verhältnis von Komposition und Überlieferung in den Blick genommen. Insbesondere können viele rhythmische Aufzeichnungsdetails mit dem Prozess der redaktionellen Bearbeitung in Verbindung gebracht werden (S. 167 ff.). Nachdem Huck so wiederum die Voraussetzungen seiner Analysen offengelegt hat, kann er nun, wie schon im Kapitel zuvor, das Material in seiner beeindruckenden Fülle ausbreiten, wobei er öfter als zuvor exemplarische Analysen einschleibt, die den Leser gleichsam Atem holen lassen.

Das Kapitel mündet schließlich in vier äußerst knappen „exemplarischen Analysen“, denen der Versuch folgt, Zuschreibungen zu diskutieren, wobei auch hier wiederum die Analysen ergiebiger sind als die Ergebnisse des letzteren, dient es doch eher dazu, allzu schnell

gefällte Urteile als solche zu entlarven. Andererseits verharren die Analysen oft in einer Zusammenstellung zahlreicher satztechnischer und anderer Details, ohne dass es Huck gelänge, sie zu einem Ganzen zu verbinden. Auf der einen Seite mag das darin begründet liegen, dass er sich eine solche umfassende Interpretation, die über den bloßen technischen Befund hinausgeht, für das Schlusskapitel aufsparen wollte. Andererseits blendet er bewusst diejenige Kategorie aus, die für eine solche Zusammenfassung sorgen könnte, nämlich die Kategorie des Modus. Viele der Stücke, darauf kann Huck immer wieder hinweisen, sind von Hexachordstrukturen geprägt, so dass es eigentlich ein kleiner Schritt wäre, diese Hexachord-Kombinationen zu modalen Strukturen zu verknüpfen. So wird S. 186 ff. ausführlich die Bildung von Kadenzen nach a im Codex Rossi dargestellt, wobei aber die formale Funktion dieser a-Klauseln ausgeblendet bleiben muss. Dabei könnte diese Funktion häufig Aufschluss darüber geben, ob die Klausel halbschlüssig über ein – im Vorfeld häufig erscheinendes – b-molle oder über ein b-durum erreicht wird. Das betrifft auch die Diskussion der Vorzeichensetzung etwa bei Lorenzo (S. 239 ff.), die deutlich auf einen französischen Gebrauch im Sinne von Modusdarstellungen zu weisen scheint. Auch die Sequenztechnik der Madrigale Lorenzos ist ohne Antwort auf die Frage nach dem zugrunde liegenden Modus nicht zufriedenstellend zu beantworten (vgl. vor allem S. 254). Und die zahlreichen Stücke, die auf einem a-Klang enden, können eben Transpositionen in auf- wie in absteigender Richtung sein – mit den entsprechenden weitreichenden Konsequenzen.

Damit sind wir aber schon mitten im 3. Kapitel angekommen über die „musicisti fiorentini“ und deren „Personal-, Gattungs- und Lokalstil“, das wiederum eine beeindruckende Fülle an Argumenten für satztechnische Gemeinsamkeiten und Differenzierungen vorlegt, so dass solche kritischen Anmerkungen doch eher in den Hintergrund rücken. Erst im 4. Kapitel kommt es dann zu einer Zusammenfassung, die den Blick auf die politischen und kulturellen Hintergründe des Komponierens am Hofe der Visconti und in Florenz freigibt. Überhaupt erscheint dieses letzte Kapitel wie befreit von der schwierigen Last der mühsamen Argumen-

tationswege, so dass der Autor endlich uneingeschränkt mit seinen profunden Kenntnissen aufzutrompfen vermag und nunmehr die Zusammenhänge in einem unverstellten Blick erscheinen. Und in den beiden abschließenden Analysen der Motetten *Ave regina celorum* von Marchettus von Padua und *Cantano gli angiolieti* erlaubt er sich einen Blick über den Notentext hinaus zu einer weitreichenden Interpretation, die man doch manches Mal vermisst hatte, obgleich man immer der Notwendigkeit des streng argumentativen Vorgehens zu folgen bereit war.

Mit dieser Arbeit hat Oliver Huck Vorgaben gemacht, die einzulösen die Editionsbande hoffen machen. Erst mit ihrer Hilfe wird es dann möglich sein, sich in neuer und intensiver Weise auf eine umfassende Neuinterpretation des Repertoires zu stürzen. Den Weg dafür bereitet zu haben, ist eines der großen Verdienste dieses Eröffnungsbandes der Reihe *Musica mensurabilis*.

(März 2007)

Christian Berger

JENNIFER NEVILLE: The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2004. X, 247 S., Nbsp.

Studien über den Renaissancetanz, der sich vor allem an den italienischen Höfen des 15. und 16. Jahrhunderts zu einer hoch differenzierten Kunstform entwickelte, sollten naturgemäß zumindest zwei Untersuchungsperspektiven miteinander verbinden: einen auf die tänzerisch-choreographischen Sachverhalte konzentrierten Fokus und einen an den hiermit korrespondierenden, musiktheoretischen wie -praktischen Fragestellungen interessierten Blickwinkel. Die unmittelbare und enge Anbindung eines kunstreich geformten Tanzes an die Musik war bis zur Herausbildung des dramatisch geprägten Bühnentanzes, der sich zunehmend über die Dichtung und Bildende Kunst legitimierte, von geradezu existenzieller Bedeutung: Zur Etablierung der Tanzkunst als einer ‚gehobenen‘ Umgangsform der Adelsgesellschaft bedurfte es in der Tanztheorie ebenso wie in der Tanzpraxis geschickter Strategien, die sie – im Zuge der neu aufkeimenden Antikenrezeption und insbesondere innerhalb des Quadriviums der mathematischen Künste

Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie – als eine betont geistreich-intellektuelle Unterhaltung humanistischen Anspruchs erscheinen lassen sollten. Durch diese philosophisch-kunsttheoretische Kontextualisierung der höfischen Tanzkunst und die Skizzierung entsprechender gesellschaftspolitischer Hintergründe erweitert Jennifer Nevile ihren musik- und tanzwissenschaftlichen Ansatz um eine kulturwissenschaftliche Dimension, die dieses faszinierende Frühstadium unserer abendländischen Tanzkultur aus seinem Mauerblümchendasein sowohl innerhalb der Musikwissenschaft als auch der – zur Zeit in erster Linie an Entwicklungen des 20. Jahrhunderts interessierten – Tanzwissenschaft führen könnte. In Anbetracht der traditionsreichen Ausklammerung des Tanzes aus den Geisteswissenschaften wendet sich Nevile explizit an Vertreter unterschiedlichster Fachdisziplinen (S. 5), so dass sich ihre Publikation auch in besonderem Maße als Fachliteratur zu interdisziplinär angelegten Lehrveranstaltungen eignet, die gerade den ursprünglichen Verbund der Künste – und dessen kulturelle ‚Beweggründe‘ – wieder erneut in das Blickfeld zu rücken beabsichtigen.

Im Zentrum ihrer Erörterungen stehen überlieferte Schriften bzw. Traktate der – im wortwörtlichen Sinne – federführenden italienischen Tanzmeister des Quattrocento: Domenico da Piacenza, Antonio Cornanzano und Guglielmo Ebreo da Pesaro. Sie äußerten sich in ihren zwischen 1440 und 1463 verfassten Abhandlungen nicht nur zu pragmatisch-praxisorientierten Sachverhalten, sondern auch zu philosophischen Konzepten ihrer Profession. Die Entschlüsselung dieser Quellen im Original ist wesentlich schwieriger als es Neviles Ausführungen vermuten lassen – und gerade das zeichnet ihre Studie aus: Ungeachtet profunder Analysen für den bereits mit der Materie vertrauten Kenner, der nicht zuletzt durch detaillierte Tanz- und Musiktranskriptionen im Anhang auf seine Kosten kommt, vermag die Autorin ebenso einem vergleichsweise voraussetzungslos an der Materie interessierten Leser komplexe Sachverhalte anschaulich darzulegen.

Hierbei werden zunächst die in den ausgewählten Tanzabhandlungen thematisierten Balli, Bassadanze und Moresche in ihren tänze-

risch-choreographischen Charakteristika und jeweils spezifischen soziokulturellen Kontexten (Orte, Anlässe/Intentionen und Ausführende der Tänze) besprochen. Die „Literarisierung“ der Tanzkunst durch die seinerzeit ungewöhnlich umfangreichen Tanzschriften erachtet Nevile als eine typisch humanistische Erscheinung und widmet sich in diesem Zusammenhang auch formal-strukturellen, argumentativen und sprachlich-terminologischen Parallelen zwischen diesen Erörterungen und anderen humanistischen Abhandlungen. Einen weiteren, bedeutenden Themenkomplex bildet schließlich die „Intellektualisierung“ der Tanzkunst auf der Basis mathematisch-arithmetischer bzw. numerisch ordnender Proportionsverhältnisse in den Schrittkombinationen, im Tempo ihrer Ausführung und in den Raumwegen (hierbei erläutert Nevile eingehend die Problematik der tänzerischen Misurenlehre durch ihre uneinheitliche Handhabung und in ihrem Unterschied zur musikalischen Mensurallehre, an der sich die Tanzmeister strategisch klug agierend orientierten).

Besonders bemerkenswert sind die bereits in diesen Tanzschriften des 15. Jahrhunderts deutlich erkennbaren Indizien auf eine affektiv, beredete Körpersprache, die Nevile als „eloquent body“ umschreibt und in ihrer weitreichenden Bedeutung auch durch den mottoartigen Buchtitel unterstreicht: Die Körperbewegungen können – so die Tanzbuchautoren – als Ausdruck „seelischer Bewegungen“ bzw. der psychischen Verfasstheit einer Person gelesen werden, da – wie bereits antike Schriften belegen – eine unmittelbare Korrespondenz zwischen ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Bewegungen bestehe. (In weiterer Konsequenz war man – wiederum in Anlehnung an antike Lehrmeinungen – der Ansicht, dass eine ‚defekte‘ psychische oder moralische Konstitution durch Musik und Tanz geheilt werden könne.) Was hier zunächst noch in einem kleinen, elitären gesellschaftlichen Rahmen vorgedacht bzw. praktiziert wird, soll im 17. Jahrhundert – weiterhin vor dem Hintergrund einer intensiven Antikenrezeption – zu der folgenreichen Entwicklung einer Affektsprache des Bühnentanzes beitragen. Ebenso soll noch im 17. Jahrhundert die bereits im 15. Jahrhundert ausformulierte, auf neuplatonisches Gedankengut zurückgehende Idee der Wechselwirkung zwi-

schen mikro- und makrokosmischen Konstellationen durch Musik und Tanz nachwirken, weshalb letzterer zunächst weniger als eine betont physische Körperkunst begriffen wurde als vielmehr eine sinnlich-erfahrbare Philosophie darstellte (und das wiederum mag an den ‚Konzepttanz‘ unserer Tage erinnern, der ebenso gerade den intellektuellen Anspruch von Körperbewegungen zu betonen sucht, um den Tanz als Wissenschaft zu etablieren – wenn auch mit größter Skepsis gegenüber ‚die Kreativität einengenden‘ musikalischen Komponenten).

Neviles im tänzerisch-musikalischen Detail fundierte Darstellung bietet inhaltlich und methodisch eine überaus anregende Lektüre, die das Nachdenken über unsere Tanzgeschichte – allen und nicht zuletzt auch musikwissenschaftlichen Vorbehalten zum Trotz – als äußerst lohnenswert für das Verständnis größerer kultureller Zusammenhänge erscheinen lässt. Als Defizit fällt allein auf, dass Ergebnisse der historischen Anthropologie deutscher Provenienz, die sich in jüngerer Zeit auch verstärkt dem Renaissancetanz widmete, stillschweigend ignoriert werden. Das erscheint um so unverzeihlicher, als Nevile die Ausklammerung des Tanzes aus (allerdings älteren) soziologisch orientierten Renaissance-Studien des angloamerikanischen Sprachraums eigens bedauert, um den neuen Ansatz ihrer Arbeit zu unterstreichen (S. 4). Vermutlich wird sich daran so schnell nichts ändern: Während gerade innerhalb der deutschsprachigen Tanzwissenschaft die angloamerikanische Literatur intensiv rezipiert und nicht selten toposartig zitiert wird, stellt der umgekehrte Fall – aufgrund von Sprachbarrieren – eher die rühmliche Ausnahme als die ersehnte Regel dar.

(November 2006)

Stephanie Schroedter

LOTHAR SCHMIDT: Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 429 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

Die Geschichte der römischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert scheint auf den ersten Blick gut erforscht zu sein. Allerdings beziehen sich die meisten Notenausgaben und wissenschaftlichen Studien auf die lateinischsprachige

liturgische Musik. Wesentlich weniger bearbeitet dagegen wurde das umfangreiche Feld der außerliturgischen Andachtsmusik, die im Laufe des 16. Jahrhunderts in Rom und anderen italienischen Städten eine enorme Popularität besaß. Eine gleichsam doppelte Missachtung erfuhr bislang die Lauda, indem sie einerseits als unvollkommene Vorläuferform des Oratoriums angesehen und andererseits ihre schlechte Satzweise als minderwertige Kompositionsqualität angesehen wurde.

Lothar Schmidt widmet sich nun in einer ausführlichen und hervorragend recherchierten Studie dieser vernachlässigten Gattung italienischsprachiger Werke, die von vornherein nicht für eine liturgische Praxis vorgesehen, sondern im Rahmen von Andachten angesiedelt waren. Dabei trägt er nicht nur erheblich zur ‚Ehrenrettung‘ der römischen Lauda bei, sondern stellt die Gattung auf der Basis exakter Quellenarbeit in einen größeren theologischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhang.

Ausgangspunkt von Schmidts Überlegungen bildet die differenzierte Analyse des 1563 in Rom erschienenen *Primo libro delle laudi* von Giovanni Animuccia, dessen Publikation im institutionellen Kontext der römischen Oratorianer um Filippo Neri zu sehen ist. Im textlichen und musikalischen Vergleich mit dem Florentiner Lauden-Repertoire aus der ersten Jahrhunderthälfte – überliefert vor allem in einem von Serafino Razzi herausgegebenen Sammelband unter dem Titel *Laudi spirituali* – weist Lothar Schmidt überzeugend nach, dass Animuccia zahlreiche traditionelle Werke übernahm und im Sinne einer „musikalischen Varietas“ bearbeitete.

Dem Vorwurf kompositorischer Primitivität in der Lauda begegnet Schmidt mit Ausführungen zur „simplicitas“ als wesentliche Kategorie in der Musikauffassung Girolamo Savonarolas, der an der Schwelle zum 15. Jahrhundert ein Förderer des Laudengesangs in Florenz war. Anschließend wird auch das zweite Laudenbuch Animuccias von 1570, das eine enorme Bereicherung des Repertoires darstellt, einer genauen Untersuchung unterzogen. Der Druck enthält auch zahlreiche lateinischsprachige Vertonungen, deren kompositorischer Anspruch im Vergleich zu den früheren Lauden-Veröffentlichungen deutlich gestiegen ist.

In einem weiteren großen Abschnitt wid-

met sich Lothar Schmidt dem römischen Lauden-Repertoire nach Giovanni Animuccias Tod (1571) bis zum Ende des Jahrhunderts, einer Zeit, in der die stetig an Bedeutung zunehmende Congregazione dell’Oratorio ihren Einfluss auf die Gattung verstärkte. Im Mittelpunkt stand die Funktion der Lauda als einfaches, allgemein verständliches Gebet, der sich die Form unterordnete. Kompositorische Kunstfertigkeiten, wie noch im zweiten Laudenbuch Animuccias anzutreffen, wurden im Sinne einer neuen „simplicitas“ weitgehend zurückgenommen. Hinzu kam jedoch ein weiterer, ganz wesentlicher Aspekt: die Übernahme ursprünglich weltlicher Canzonetten in den geistlichen Kontext. Schmidt betont hier nachdrücklich seine These einer systematischen „Verchristlichung“ von Musik. Als Kronzeugen hierzu führt er Carlo Borromeo an, der die Beschlüsse des Tridentiner Konzils zur Verbannung weltlicher Musik aus dem Gottesdienst – zumindest in seiner Diözese Mailand – durch eine Umdeutung säkularer Gattungen durchsetzen wollte.

Ein wenig unvermittelt endet an dieser Stelle der Textteil des Buches und lässt dadurch Raum für eigene Schlussfolgerungen. Es folgt ein umfangreicher Notenanhang, der insgesamt 51 in tadellosem Partitursatz wiedergegebene Kompositionen, u. a. von Giovanni Animuccia, Serafino Razzi, Georgio Borgia sowie anonymer Verfasser, enthält, gewissermaßen als praktischer Beleg für die ausführlichen Analysen und Thesen. Genaue Quellenbeschreibungen und die vollständige Textwiedergabe der Werke runden die ausgezeichnete Dokumentation ab.

Lothar Schmidt ist es mit seiner Studie in eindrucksvoller Weise gelungen, eine längst überfällige objektive Einschätzung der Gattung Lauda vorzunehmen und damit einen wichtigen Beitrag zur umfassenderen Kenntnis der römischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts zu leisten.

(Dezember 2006)

Bernhard Schrammek

MELANIE WALD: *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006.

225 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 4.)

ATHANASIVS KIRCHER: *Musurgia universalis*. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662. Hrsg. von Melanie WALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 13*, 375 S.

In den letzten Jahren hat sich in der Forschung zu Athanasius Kircher viel verändert. Der (so Umberto Eco) „aufgeblasene Jesuit“ ist nicht mehr als sammelwütiger Vielschreiber verschrien, sondern als Universalgelehrter erkannt, dessen Schriften der Ordnung der Dinge nachspüren. In der Musikwissenschaft blieb der Umfang der Kircher-Forschung freilich beschränkt. Auch wenn seit den späten 1980er-Jahren die Zahl der Publikationen zunahm, blieb Ulf Scharlaus Dissertation von 1969 die einzige zusammenhängende Untersuchung. Aber wie bei wenig anderen Themen ist die Gesamtdarstellung bei Kircher regelmäßig nötig, da die Spezialisierung nicht das Gedankengebäude zeigt, das die disparaten Elemente trägt. Melanie Wald hat sich die Aufgabe gestellt, ein solches neues Gesamtbild auf dem Wissensstand unserer Zeit zu entwerfen. Nicht nur das: Der von ihr herausgegebene Nachdruck von Andreas Hirschs Teilübersetzung der *Musurgia universalis* von 1662 macht diese Quelle wieder zugänglich, nachdem der ‚alte‘ Nachdruck lange vergriffen und in der *Bibliotheca musica-therapeutica* mit entsprechendem Kommentar unglücklich platziert war. Das neue Nachwort lässt zwar auch einige Wünsche offen, doch liegt das bei einführenden Texten in der Natur der Sache. Die Reproduktion sieht gut aus, es ist auch wieder das Titeltupfer der lateinischen Ausgabe beigegeben. Mit Scharlaus Reprint der *Musurgia*, der 2004 bei Olms wieder herauskam, sind damit die wichtigsten Quellen greifbar.

„Welterkenntnis aus Musik“ überschreibt Wald ihre Studie, und es geht um die *Musurgia* in der Universalwissenschaft des 17. Jahrhunderts. Dass in Kirchers Ordnung des Wissens alles mit allem verknüpft ist und, wie es im zweiten Band heißt, „musica nihil aliud est quam omnium ordinem scire“, macht Wald zum Ausgangspunkt. Kircher wird als Exponent seiner Zeit porträtiert, die mit ihrem Weltbild aus Analogien, Kombinationen und Korrespondenzen in mancher älteren Literatur als Beginn

des Zeitalters der Naturwissenschaft defizitär beschrieben wurde. (Insofern scheinen mir Vladimir Karbusickys Argumente gegen Hans Heinrich Eggebrechts Kircher-Passage in *Musik im Abendland* nicht trifftig: *Wie deutsch ist das Abendland?*, Hamburg 1995.) Kirchers Zugang zum Wissen überlagert verschiedene Muster: das des Universalgelehrten, des Jesuiten, deutsche und römische Einflüsse, vermittelt durch kommunikative Netzwerke unterschiedlicher Qualität (Jesuiten, ‚Gelehrtenrepublik‘, politische Elite). Bereits Scharlau zeigte, dass Skizzen zu den Illustrationen der *Musurgia* in Kirchers Korrespondenz ihren Ursprung haben. Kircher wird in dieser Deutung zu einem Autor, der auf der Basis typischer Ordnungssysteme eine charakteristische Ordnung des Wissensraums der Musik entwarf.

Nach diesen Vorüberlegungen beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit der *Musurgia universalis*. Wald sieht den Text im Zusammenhang des Enzyklopädismus und erläutert Ähnlichkeiten und Unterschiede zu den Artes liberales. Einige Einwände seien erlaubt: Hinweise auf den Bezug zum Quadrivium können präziser als am *Organum mathematicum* (erhalten in Braunschweig, Florenz und München, beschrieben von Caspar Schott) und dem boethianisch betitelten Vorlesungsskript *Institutiones mathematicae* in der *Mathematica curiosa* erkannt werden, einem in zwei Manuskripten überlieferten Plan zu den quadrivialen Disziplinen. Die folgende Diskussion der Ordnungskriterien der *Musurgia* übersieht Leslie Blasius' aufschlussreiche Untersuchung „Mapping the Terrain“ in der *Cambridge History of Western Music Theory* von 2002. Und das Bild „einer Welt, die Gott wie ein Netz in seinen Händen hält“ (S. 48), könnte prononcierter sein: Eben dieses Netz aus arkanen Knoten zeigt das Frontispiz zu *Magnes* (1641) und, vereinfacht, das zum *Magneticum naturae regnum* (1667). Das ‚Universale‘ in der lateinischen Doppelbedeutung des Allumfassenden und auf Eines Gerichteten steht jedenfalls im Kern des Buchs, das die analogische, kombinatorische und hierarchische Struktur der Welt imitiert und in der *Arca musarithmica* ‚begreifbar‘ macht.

Die Formulierung *Ars magna*, die Kircher mehrfach aufgriff (mit antithetischen Konstruktionen in *Ars magna lucis et umbrae* und

Ars magna consoni et dissoni) und in der *Ars magna sciendi* abstrahiert, sieht Wald erstens als intertextuelle Verknüpfung im Gesamtwerk, zweitens als Rekurs auf Ramón Llull's *Ars magna* von 1274: mit Blick auf die eminente Rolle der Kombinatorik für die *Arca musarithmica* und die Methode der explizit auf Llull bezogenen *Ars magna sciendi* eine nahe liegende These. Man möchte gleich weiterfragen, ob die umfangreiche lullistische Sammlung des Priesterseminars in Mainz damit in Verbindung stehen könnte, wo Kircher von 1624 bis 1628 studierte. Bestechend sind Walds Überlegungen, die Struktur der *Musurgia* in Zahlenverhältnissen zu deuten, also gleichsam die Intervallelehre auf die Gliederung zu projizieren, so dass „Darstellung und Dargestelltes konvergieren“ (S. 72). Eine spezielle Untersuchung gilt den Bildbeigaben der *Musurgia* als eigenständigen Bedeutungsträgern, ein Exkurs widmet sich dem *Iconismus XXIII (Harmonia nascentis mundi)*. Die Überlegungen zum Zweck des Bild- und Zeichenprogramms sind aufschlussreich; Wald bringt sie mit Kirchers sprachgeschichtlichen Gedanken in Verbindung (wobei generell, auch zur Musik, ein stärkerer Bezug zum *Oedipus Aegyptiacus* schön gewesen wäre). Auch hier einige Anmerkungen: Wenn die Autorin zu Recht die überwältigende Optik der *Musurgia* gegen die Schriften von Mersenne und Kepler stellt (S. 88), könnte man doch hinzufügen, dass Kircher gerade von ihnen Abbildungen übernahm. Die Apotheose des *Organum decaulum* wäre noch mit dem Diagramm auf S. II/450 zu ergänzen, das als optischer Schlusspunkt der *Musurgia* oft unterschätzt wird, und die Einordnung in Musik-Allegorien des 17. Jahrhunderts, die 2003 Dieter Gutknecht in *Musik als Bild* skizzierte (auch zu Fludds *Templum musicae*-Symbol, das Wald kurz untersucht), hätte mehr Raum verdient.

Wald spricht nun die Argumentationsmuster der *Musurgia* und den „Platz der Musik in einem veränderten disziplinären Umfeld“ an (S. 90). Kircher verknüpfe die platonische mit der aristotelischen Tradition. Das Quadrivium erscheine in neuer Deutung, indem Kircher die Disziplinen in „principales“ und „minüs principales“ teile und die Relevanz der sinnlichen Wahrnehmung hervorhebe. Ein Exkurs zum Status des Experiments führt diese Überlegung weiter. Arithmetik und Geometrie mögen für Kircher methodisch

unkomplizierter sein, Optik und Akustik scheinen offenbar gewinnbringender zu untersuchen.

Danach geht es um die *Magia naturalis*, ein Forschungsfeld, das in letzter Zeit intensiv bestellt wurde. Sachkundig entwirrt Wald einige Fäden dieses spannenden Ideenbündels. Natürlich könnte man mehr dazu schreiben; immerhin nimmt die Magie einen zentralen Platz in Kirchers Gedankengebäude ein. Zum Beispiel wäre ein Rekurs auf den an anderer Stelle kurz erwähnten Tarantismus möglich gewesen, bei dem Kircher auf *Magnes* verwies, das Buch über okkulte Verbindungen und Fernwirkungen. Trotzdem gibt Wald einen schönen Überblick über das Thema, das seit Ficino und Zarlino eine Begründung für die „mirabili effetti“ der Musik anbot. Allerdings scheint mir ein Fehler in der Aussage zu bestehen, dass Kirchers „erstmalig so forsch durchgeführte Nivellierung der Distinktion zwischen musicus und cantor“ ein „bislang unerhörtes Ideal des musicus perfectus“ bedeute (S. 113). Der „musicus perfetto“ war bereits das Ziel von Zarlinos *Le istituzioni harmoniche* (Prima parte, cap. 11), die Kircher mehrmals zitiert („numero senario“, „numero sonoro“). Wahrscheinlich entspringt Kirchers „musicus perfectus“ („qui Theoriam praxi iungit“: *MU*, lib. II, cap. III) der gleichen Quelle. Damit wäre auch der Konnex zum Akademie-Gedanken gestärkt, der die Zarlino-Rezeption bis ins 18. Jahrhundert begleitete.

Den Bezug zu den Protagonisten der Universalwissenschaft stellt das nächste Kapitel her, das die faszinierende Kommunikation von Fludd, Kepler, Kircher und Mersenne behandelt. Dass der „lullistisch-kombinatorische Hintergrund“ in diesem Diskurs auf Kircher beschränkt sei (S. 119), scheint mir zu apodiktisch; Eberhard Knobloch hat mehrmals auf Mersennes Beiträge zur Kombinatorik hingewiesen und ist möglichen Einflüssen auf Kircher nachgegangen.

Von Kirchers Austarieren von Theorie und Praxis handelt das nächste Kapitel. Wald sieht die *Musurgia universalis* als eine pädagogische Schrift; sie möchte sogar widersprüchliche Aussagen im Buch als didaktisches Kalkül erklären. Ob Kircher nicht doch ab und zu in der Fülle des Stoffs den Überblick verlor, sei dahingestellt. Die *Arca musarithmica* porträtiert Wald als einen Experimentierkasten zum Weltbild (neben den praktischen Nutzenanwen-

dungen); es hätte die Sache abgerundet, zudem auf das offensichtlich didaktische *Organum mathematicum* näher einzugehen, gleichsam das Propädeutikum dazu. Die Prinzipien von Analogie und Kombinatorik sind verdinglicht, Komposition als Kombination analog strukturierter Elemente macht die Bauprinzipien des Kosmos begreifbar. (Insofern scheint mir die Übersetzung von „ad perfectam componendi notitiam“ mit „zum vollkommenen kompositionspraktischen Wissen“ zu modern [S. 141]; Kircher spielt hier mit der wörtlichen Bedeutung von ‚componere‘.) Offen bleibt, wie Kircher die Tafeln oder Stäbe generierte, wie er also das Material vorstrukturierte, um die Illusion allumfassender Kombinierbarkeit zu geben; ausgesprochen spannend könnten die ebenfalls 1650 erschienenen Verbesserungsvorschläge dazu sein. Immerhin setzt dies eine kombinatorisch umformulierte Satzlehre voraus, die Kircher in der *Musurgia* (lib. V) und im Gesamtwerk schon früher von langer Hand vorbereitetete.

Kirchers Idealbild der Musik schließt die Autorin nicht nur mit Jacques de Liège und Marsilio Ficino, sondern auch mit Martin Luther kurz und fragt, ob in solchen Grenzüberschreitungen ein Grund für die intensive Kircher-Rezeption der deutschen Protestanten um 1700 liegen könnte. Skeptischer sehe ich die Ansicht, Kircher habe sich „den Partenkämpfen der Musiker [...] verweigert“. Selbstverständlich – er kennt und nennt den „stylus phantasticus“ und möchte ihn nutzbar machen. Aber trotzdem zählt seine Definition (*MU*, lib. VII, cap. V) distanziert auf, welche Ordnungskriterien diesem Idiom fehlen, und als Beispiele bringt er (wie Wald ab S. 159 ausführt) insbesondere Musik römischer Komponisten bzw. Besucher – in diesem Fall kontrapunktische Musik von Froberger und Kerll. Die venezianischen Toccaten, die schon 1607 in Bernhard Schmidts *Tabulatur Buch* in Deutschland eingeführt waren, kommen hingegen gar nicht erst vor: eine Wertung nicht durch Polemik, aber doch durch die Auswahl der Exempla. Überlegungen zu Kirchers Bild von der Musikgeschichte, zur Musik als „discors concordia“ und zum Wort ‚Musurgia‘ runden die Studie ab, bevor die Autorin am Schluss etwas überraschend Nachwirkungen des magischen Weltbilds um 1800 in den Blick nimmt.

Melanie Walds Studie über Kircher ist ein wichtiger Baustein zum Verständnis des Musikbegriffs im 17. Jahrhundert, der über die Untersuchungen von Dammann und Scharlau hinausgeht. Kircher macht es möglich, über spannende Fragen nachzudenken, und die Autorin hat sein Angebot reichlich genutzt. Es wäre zu wünschen, dass ähnliche Anstrengungen zu Kepler (Dickreiters Studie ist zur geistesgeschichtlichen Einordnung ergänzungsbedürftig), Mersenne und Fludd unternommen würden. Wenn oben einige Probleme – Versehen, Lücken, diskutierbare Thesen und Gewichtungen – von Walds Buch angesprochen wurden, sollen sie es nicht diskreditieren. Dass ihr Buch (übrigens nahezu makellos redigiert) Aussagen so klar formuliert, dass sie Fragen aufwerfen und Diskussionen provozieren, ist nicht das geringste Verdienst der Autorin.
(Februar 2007) Christoph Hust

KAI KÖPP: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. Tutzing: Hans Schneider 2005. 531 S., Abb., Nbsp.

Johann Georg Pisendel, der Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle von 1728 bis 1755, hat in jüngster Zeit verstärkt das Interesse der musikalischen Praxis und der Musikwissenschaft auf sich gezogen. Ersteres zeigt eine Reihe von CD-Einspielungen seiner Violin- und Orchesterwerke, letzteres die anlässlich des 250. Todestages des Musikers 2005 in Dresden veranstaltete Pisendel-Konferenz und die im selben Jahr publizierte Dissertation von Kai Köpp.

Köpp legt ein gründliches, durch umfangreiche Quellenrecherchen fundiertes und detailreiches Buch vor; er stellt sich das Ziel herauszuarbeiten, welche Aufgaben Pisendel in Dresden als Konzertmeister zu erfüllen hatte und inwiefern die von Jean Jacques Rousseau, Francesco Algarotti, Johann Joachim Quantz, Georg Philipp Telemann, Lorenz Christoph Mizler, Joseph Riepel und anderen gerühmte Musizierpraxis und -disziplin der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert auf Pisendels Wirken als „Orchestererzieher“ zurückzuführen ist. Köpp lässt die Tätigkeit Pisendels als Virtuose und Komponist bewusst außer Acht und widmet sich mit der Orchesterleitung demjenigen

Berufsfeld Pisendels, dem er die höchste historische Bedeutung zuschreibt; wegen dieser Fragestellung kann Köpp mit einem breiten Interesse in der Dresden-Forschung rechnen, war doch jedem, der sich bislang mit den Kompositionen von Pisendels Zeitgenossen Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka und Johann Adolf Hasse auseinandersetzte, bewusst, wie wenig im Grunde über die Musizierpraxis der Hofkapelle bekannt ist.

Köpp widmet sich in der ersten Hälfte seiner Publikation zunächst ausführlich der Biographie und Ausbildung Pisendels. Die Fakten dafür gewinnt er aus den drei frühesten Lebensbeschreibungen Pisendels und verifiziert sie – wo das möglich ist – durch weitere, zum Teil erstmals vorgelegte Dokumente vor allem aus den Hofakten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv. In der zweiten Hälfte des Buches wird der Komplex der Orchesterleitung durch Pisendel bearbeitet. Hier interessieren Köpp drei Punkte: erstens, welche Aufgaben ein Konzertmeister zur Pisendel-Zeit prinzipiell innehatte, zweitens, wie Pisendels Tätigkeit als Konzertmeister bezüglich der Dresdner Orchestermusiker konkret aussah und drittens, welche Charakteristika die Repertoiregestaltung Pisendels in Dresden aufweist.

Die Obliegenheiten des Dresdner Konzertmeisters stellt der Autor vor die Folie des Aufgabenbereichs von Konzertmeistern an anderen Höfen, die er minutiös anhand von Lexikoneinträgen und musiktheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts (von Sébastien de Brossard, Johann Gottfried Walther, Heinrich Christoph Koch, Johann Adolph Scheibe und Johann Joachim Quantz) sowie verschiedenen Bestattungsdokumenten für Hofkapellmeister anderer Höfe beleuchtet. Anhand dieser Dokumente illustriert Köpp an konkreten Beispielen, was man gemeinhin als Doppeldirektion von Konzert- und Kapellmeister bezeichnet: So hat der Konzertmeister die Aufgabe, die Instrumentalmusik in Kammer und Kirche zu leiten und trägt dabei die Verantwortung für die Auswahl der Kompositionen, für die Instrumente, Noten, Proben und die musikalische Qualität. Bei Aufführungen in Kirche und Theater in Anwesenheit des Kapellmeisters hat er für die Musizierdisziplin des Instrumentalparts Sorge zu tragen und leitet die Opernproben bis zur Generalprobe.

Es gelingt Köpp zu zeigen, dass Pisendel für die Aufführungen und die Musizierweise der Dresdner Hofkapelle eine kaum zu überschätzende Rolle einnahm, was die musikalischen Quellen belegen, in denen sich von der Hand Pisendels zahlreiche Eintragungen finden bis hin zu den Tempovorgaben in den Opern. Köpp vermag ferner – geschult durch seine vielfältigen eigenen Musiziererfahrungen in Ensembles für Alte Musik – den bereits bekannten Quellen neue Erkenntnisse über die Anordnung der verschiedenen Orchesterbesetzungen im Opernhaus, bei der Tafel- und Kammermusik abzugewinnen.

Nicht so überzeugend argumentiert Köpp indes zur Aufgabenverteilung zwischen Pisendel und Hasse (S. 346–354). So vertritt er die Ansicht, dass es in Dresden zur Hasse-Zeit – als Besonderheit – keine Doppeldirektion gegeben habe und die Rolle Hasses als Kapellmeister sich neben der Bereitstellung der Kompositionen bei den Aufführungen nur auf die Begleitung der Rezitative erstreckt habe. Nach Köpps Ansicht wurde Pisendel auch in den Operaufführungen, wenn der Kapellmeister Hasse am 1. Cembalo saß, „de facto zum Operndirigenten, der nach vorausgegangener Verständigung in Anwesenheit des Komponisten dessen Werk leitete, während dieser sich auf die Koordination mit der Bühne konzentrieren konnte“ (S. 352). Als Beleg für diese These führt Köpp u. a. das Stimmenmaterial zu Hasses *Cajo Fabricio* (1734) an und verweist auf Eintragungen Pisendels bis hin zu „Dirigierchiffren“ von seiner Hand für die Angabe von Tempo und Takt; indes ist *Cajo Fabricio* gerade hinsichtlich des Proben- und Arbeitsrhythmus' kein „repräsentatives Beispiel“ (S. 355) für eine Operaufführung Hasses in Dresden, wurde diese Oper doch zum Amtsantritt Hasses aufgeführt, wodurch für spätere Uraufführungen ein anderer Arbeitsablauf zu vermuten ist. Außerdem begründet Köpp die Annahme, dass keine Doppeldirektion existiert habe, mit Ausführungen von Quantz im *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752), die er als „repräsentativ für die Dresdner Praxis unter Pisendel“ ansieht (S. 308). Eine Bezugnahme von Quantz' Traktat auf seine Erfahrungen in Dresden soll hier gar nicht bestritten werden, aber diese Schrift muss nicht zwingend im Sinne einer Quelle zur Dresdner Aufführungs-

praxis die Aufgaben Pisendels als Dresdner Konzertmeister widerspiegeln, sondern zeigt lediglich Quantz' Vorstellungen von den Aufgaben eines Konzertmeisters.

Abschließend sei noch eine Kleinigkeit bezüglich der Theaterbauten korrigiert: Das hölzerne Theater im Zwinger, das 1748 abbrannte, wurde 1755 nicht durch einen Nachfolgebau ersetzt (so Köpp auf S. 152); 1755 wurde vielmehr das sogenannte Mingottische Theater – ebenfalls ein Holzbau – auf dem heutigen Theaterplatz errichtet, das nach Umbauten und der Erwerbung durch den Hof von 1763 an als Kleines kurfürstliches Theater (später Königliches Theater) bis zur Eröffnung des ersten Semper-Baus 1841 genutzt wurde.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

IDO ABRAYAYA: On Bach's Rhythm and Tempo. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. X, 232 S., Abb., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Der Titel dieses Buches wird vom Autor selbst als „somewhat misleading“ bezeichnet (S. IX), denn es beinhaltet Phänomene der rhythmischen und metrischen Gliederung von Josquin bis Chopin. In dieser Hinsicht geht das Buch über den Titel hinaus – in anderer Hinsicht erfüllt es dessen Anspruch nicht: Konkrete Antworten, wie langsam oder schnell Werke Bachs vermutlich zu spielen sind, fehlen. Sogar die einzigen Ohrenzeugenberichte zu Bachs Temponahme – von Jakob Adlung und aus dem Nekrolog – bleiben unerwähnt.

Zeitgenössische absolute Tempoangaben bringt Abravaya gar nicht erst aufs Papier – mit Ausnahme der Tempoklassen von Johann Joachim Quantz und einer in Details fehlerhaften Umrechnung von Monsieur de Saint-Lamberts Takttempi. So konnte ihm auch der Irrtum unterlaufen, Bachs Allabreve mit Vierteln als schnellsten wesentlichen Notenwerten als „slow and heavy“ movement“ zu betrachten, mit Berufung auf Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger (S. 42), die eine Generation jünger als Bach sind; wobei ihm 72 Halbe p. M. als „rather fast“ erscheinen (S. 41). Den Aufführungsdauerangaben Johann David Heinichens hätte er entnehmen können, dass dieser Satztyp in Bachs Generation fast doppelt so schnell gespielt wurde. Auch Heinichens

Ausführungen im *General-Bass in der Komposition* zu den Takttypen sucht man vergebens.

Die Verwendung von Tempowörtern durch Bach wird nur oberflächlich behandelt; beispielsweise bemerkt der Autor nicht, dass mit *Vivace* überschriebene Sätze meist ein etwas dichteres Notenbild als *Allegro*-Sätze haben. Eine Tabelle im Anhang mit Bachs Tempobezeichnungen ist nach BWV-Nummern geordnet, nicht nach den Bezeichnungen selbst oder nach Taktarten, was erhellender gewesen wäre.

Zu Recht weist Abravaya die Temporekonstruktionen der „Proportionists“ wie Walter Gerstenberg und Ulrich Siegele zurück. Er stellt fest, dass sich die Quellen aus Bachs Zeit kaum zu Proportionsfragen äußern, und dass die Frage, welche Proportionen in welchen Fällen anzuwenden sind, von den „Proportionists“ in subjektiver und angreifbarer Weise beantwortet wurde. Indes sollte nicht vergessen werden, dass etwa Quantz' auf dem Pulsschlag beruhendes Temposystem ebenso ein proportionales ist wie das ältere, auf einem Schrittempo beruhende von Saint-Lambert. Abravaya lehnt auch Don O. Franklins These ab, dass proportionale Tempobezüge für Bach die Regel seien, deren Ausnahme er durch Setzen einer Fermate am Ende eines Satzes oder Abschnittes anzeigt. Das Beispiel, mit dem Abravaya diese These widerlegen möchte, der Übergang vom „Domine Deus“ zum „Qui tollis“ der *h-Moll-Messe*, spricht allerdings nicht gegen Franklin. Bach schreibt hier keine Fermate, doch das *adagio* oder *lento* über dem Beginn des „Qui tollis“ in einigen Stimmen steht einer Beibehaltung des Viertel-Tempos nicht im Wege: Die Sechzehntel hören (zunächst) auf, und der Wechsel vom C- zum 3/4-Takt würde normalerweise eine Beschleunigung der Viertel verlangen, der Bach durch die Tempobezeichnung entgegenwirkt.

Quantz' Tempoklassen werden von Abravaya in ihrer Relevanz nicht nur für Bach, sondern grundsätzlich angezweifelt. So spricht er von einer „evident exaggeration of the fastest and slowest tempi“, was im Vergleich mit anderen Quellen allenfalls für die langsamsten Tempi gelten könnte. Auch wird Quantz dem Sinn nach falsch zitiert, wenn es mit Bezug auf S. 267 seines *Versuchs* heißt: „Quantz does not shun ,irrational' modifications of the pulse

beat, that is, taking a pace *somewhat* faster (or slower) than one's actual pulse at a given moment, according to individual temperament, the time of the day, the tonality of the piece and other factors" (S. 127, Kursive original). Quantz meint jedoch: „Wessen Pulsschlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weis, wie er sich, sowohl in Ansehung der Verminderung als der Vermehrung der Geschwindigkeit, zu verhalten hat.“ Indem Abravaya die Vielfalt der Tempowörter in Quantz' Kompositionen als Argument gegen die Tempoklassen heranzieht, übersieht er, dass Quantz auf S. 262 den Klassen über zwanzig weitere Tempowörter beordnet mit der Bemerkung, „dass der Unterschied [im Tempo] nur ein wenig beträget“. Wenn Abravaya schließlich konstatiert, „that 2:1 is the ‚limit of tolerance‘ within each of his tempo classes“ (S. 129), so entbehrt das jeder Grundlage.

Auf eine detaillierte Widerlegung der metrischen Tempotheorie, die seit den 1970er-Jahren auf eine Halbierung der historischen Tempoangaben hinarbeitet, verzichtet der Autor, da dies bereits in mehreren Schriften geschehen ist. Seine Bemerkung, die Theorie des variablen Metronomgebrauchs (mit einer Halbierung nur der schnelleren Tempi) würde Quantz' Tempobereich von 16:1 auf 4:1 reduzieren (S. 163) ist natürlich so nicht richtig, da das erste Verhältnis den langsamsten C- mit dem schnellsten c-Takt vergleicht, das zweite dagegen jeden Takttyp für sich betrachtet.

Aber auch mein als Antwort auf die metrische Theorie geschriebenes Buch *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik* (zitiert nach der Erstauflage von 1993, nicht nach der überarbeiteten von 2003) wird kritisiert: „He [Miehling] tries to present tempo as a primary parameter, prior to affect, ornamentation, articulation etc. The other factors, according to him, should adapt themselves to the ‚right‘ tempo, not the other way, contrary to the letter and spirit of 17th- and 18th-century writings“ (S. 162). Dies trifft nicht auf den Parameter ‚Affekt‘ zu, dessen Bedeutung für die Tempobestimmung ich in einem eigenen Unterkapitel betont habe. Unrichtig ist auch die Behauptung, dass historische Quellen der Bedeutung des Tempos als „primary parameter“ widersprechen. Abravaya hätte im ersten Kapitel meines Buches ein Dutzend Zitate zur Kenntnis neh-

men können, die diese Behauptung widerlegen. Im Detail kreidet er mir an, den von Jean Rousseau verwendeten Begriff „la moitié plus légèrement“ „erroneously as ‚one and a half times faster‘ (instead of ‚twice as fast‘)“ übersetzt zu haben (S. 162). Meine Übersetzung ist jedoch korrekt. Statt dessen sei auf einen vermutlichen Übersetzungsfehler Abravayas (S. 163) hingewiesen: Wenn André Raison in seinem Orgelbuch schreibt „qu'il faut donner la cadence un peu plus lente“ (als auf dem Cembalo), dann ist damit wohl nicht gemeint „to slow down the pace at cadences“, sondern ein langsamerer Triller, der in Raisons Verzierungstabelle ausdrücklich als „cadence“ bezeichnet ist.

Viele Beobachtungen Abravayas zur rhythmischen und metrischen Gestaltung der Musik von Bach und anderen sind interessant und zutreffend; dass er aber die meisten der aus Bachs Zeit überlieferten absoluten Tempoangaben und Aufführungsdauern – auch die damals als modellhaft angesehenen Tanztempi – überhaupt nicht zur Kenntnis nehmen will, ist ein schwerwiegendes Versäumnis.

(September 2006)

Klaus Miehling

ROBERT MÜNSTER: „*ich würde München gewis Ehre machen*“. Mozart und der kurfürstliche Hof zu München. Mit einleitenden Gedanken von Heinz Friedrich: Mozart in seiner Zeit. Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag 2002. 151 S., Abb., Taf.

Der großformatige Band ist die Frucht der „durch nahezu fünfundzwanzig Jahre immer wieder faszinierenden Beschäftigung mit Wolfgang Amadeus Mozart, seinem Leben und seinem Werk“, so der Autor im Vorwort. Robert Münsters Verdienste um die Mozartforschung an dieser Stelle hervorzuheben, hieße Eulen nach Athen tragen. Verwiesen sei nur auf die zu seinem 65. Geburtstag erschienene Aufsatzsammlung „*Ich bin hier sehr beliebt*“. Mozart und das kurfürstliche Bayern (Tutzing 1993).

Münsters Anliegen in der vorliegenden Publikation ist eine detaillierte wissenschaftlich fundierte Darstellung der acht Besuche Mozarts in München (1762, 1763, 1766, 1774/75, 1777, 1778/79, 1780/81, 1790). Ihm gelingt es, dies sei vorweggenommen, die Fülle dieser Daten und Fakten in gut lesbarer Form zu vermitteln,

das Geschriebene wird ansprechend illustriert mit zum Teil erstmals wiedergegebenen, meist ganzseitigen farbigen Abbildungen. Die Konzeption des Mozartbuches ist klar und schnörkellos: Dem Vorwort folgt eine kurze Einleitung, in der dem Leser die Residenzstadt München zur Zeit Mozarts durch zeitgenössische Berichte und Abbildungen nahegebracht wird. Münster nutzt die Gelegenheit, erneut daran zu erinnern, dass das Gedicht, das Mozart den Gästen des kurfürstlichen Bräuhauses gewidmet haben soll, in Wahrheit von Ferdinand Fränkel (1815–1898) stammt. Die nachfolgenden acht Kapitel haben in chronologischer Reihenfolge jeweils einen Besuch Mozarts zum Thema, wobei die wichtigsten Begebenheiten stichwortartig zur schnellen Orientierung als Überschrift vorangestellt sind. An dieser Stelle auf die Fülle der Einzelheiten einzugehen, ist schlichtweg unmöglich und auch unnötig, nur soviel: Ausführlich dargestellt werden der Besuch in Nymphenburg 1763, die erfolgreiche Uraufführung von Mozarts *La finta giardiniera* 1775 im alten Salvatortheater, die denkwürdige Unterredung des Kurfürsten Max III. Joseph mit Mozart 1777 wegen einer Anstellung bei Hofe, die, wie Münster schlüssig nachweisen kann, in der Kleinen Ritterstube im Obergeschoss der Residenz stattfand, und daran anknüpfend seine profunden Ausführungen, warum Mozarts Bemühungen letztlich erfolglos bleiben mussten, ausführlich auch die Informationen um die Uraufführung und die mindestens dreimalige Wiederholung des *Idomeneo* im Winter 1780/81 im neuen Residenztheater.

Neben der (erwartungsgemäß) genauen Nachzeichnung dieser Besuche, die im Wesentlichen auf dem Briefwechsel der Familie Mozart basiert, faszinieren die ‚Seitenblicke‘ dieser minutiösen Schilderungen: So werden ‚ganz nebenbei‘ unter Einbeziehung vielfältiger Primärliteratur die wichtigsten Strukturen des höfischen Musiklebens erklärt oder die räumlichen Gegebenheiten beschrieben – wenn möglich stets mit Hinweisen auf deren heutige Situation; ausführlich und erhellend dann die Mitteilungen über Mitglieder des Adels, über Hofbeamte, Sänger und Instrumentalisten, die Mozart kennengelernt hat. Hier zeigt sich Münsters enormes Detailwissen – das Ergebnis seiner jahrzehntelangen Quellenforschungen –

in beeindruckender Weise; wohlthuend berührt auch die Art seiner Darstellung, die, wie von ihm im Vorwort formuliert, allein auf Fakten basiert und sich jeglicher sensationsheischen der Schlussfolgerungen oder Enthüllungen enthält.

Für die zu wünschende Zweitaufgabe des Buches sollten einige Kleinigkeiten korrigiert oder nochmals überprüft werden: die korrekte Wiedergabe der Zitate (Stichproben wurden bei den Mozart-Briefen gemacht: S. 42, 44, 48, 50); die Darstellungen der Besuche von 1763 und 1778/79 beginnen nicht wie im Inhaltsverzeichnis angezeigt auf S. 15 bzw. 92, sondern erst auf S. 16 und 95, das Gemälde der Familie Mozart von Johann Nepomuk della Croce (Abb. 60, S. 109) ist seitenverkehrt abgebildet, und das Klavierkonzert („Krönungskonzert“) ist nicht KV 527, sondern KV 537 (S. 134). Wünschenswert wäre auch ein separates Verzeichnis der zitierten handschriftlich überlieferten Dokumente mit Fundortnachweisen. Diese marginalen Anmerkungen sollen jedoch den positiven Eindruck der Publikation keineswegs schmälern. Robert Münsters Buch ist eine profunde, lebendige und facettenreiche Schilderung der Besuche W. A. Mozarts – ein gewichtiger Beitrag zur lokalen Musikgeschichte und zur Kulturgeschichte des kurfürstlichen München.

(Dezember 2006)

Bärbel Pelker

OTTO CARL ERDMANN VON KOSPOTH: *Von Berlin nach München und Venedig. Tagebuch einer musikalischen Reise von Berlin über Dresden, Bayreuth und Nürnberg nach Augsburg, München, Innsbruck und Venedig April bis Dezember 1783.* Hrsg. von Carl-Christian Graf VON KOSPOTH. *Eingeleitet und kommentiert von Robert MÜNSTER.* Weißhorn: Anton H. Konrad Verlag 2006. 143 S., Abb. (*Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Bd. 26.*)

Carl-Christian Graf von Kospoth vom schlesischen Zweig der Familie überreichte diesen Reisebericht vom 29. April bis 19. Dezember 1783 Robert Münster als „eine provisorische Abschrift“, der seinerseits „eine genaue Abschrift nach dem Autograph“ (Vorwort, S. 7) herstellte. Münster hat einen reichen und sehr detaillierten Kommentar, die Einleitung

mit einem biographischen Abriss des Freiherrn von Kospoth und einem zusammenfassenden Werkverzeichnis und am Schluss das ausführliche Literaturverzeichnis sowie Register beigegeben. Graf von Kospoth steuerte ein kurzes Vorwort zur Herkunft des Reisetagebuches und zum Arbeitsprozess sowie zur Drucklegung bei.

Freiher von Kospoth hält in diesem einzig erhaltenen Teil des Reisetagebuchs neben gesellschaftlichen Notizen vor allem als Musiker und Komponist die Begegnungen mit Kollegen sowie Konzert-, Opern- und private Musikaufführungen fest. Nicht nur knappe Urteile über Kompositionen anderer Autoren und ihre Wiedergabe vermerkt er; gern sind ebenso kurze Bemerkungen zu den Personen, die er kennenlernt, zu finden. Ausführlich werden Architektur und innere Einrichtungen der Paläste und Kirchen beschrieben. Die eingegangene und von ihm verschickte Post wird registriert und gibt Auskunft über die Adelpersonen, Musiker und Komponisten, mit denen er eine persönliche Verbindung pflegt. Seine Bemühungen, das Blasen des Englischhorns zu erlernen und zu beherrschen, werden wiederholt erwähnt. Dieses Instrument hat es ihm offenbar besonders angetan.

Liebevoll werden eigene Werke genannt, die er mit anderen Personen zusammen musiziert oder die er verschenkt bzw. aufgeführt werden. Über die Entstehung der eigenen Kompositionen, so seiner Oper *Timante ed Emirene ossia la forza d'Amore*, seines Oratoriums *Holophernes* und kleinerer lateinischer Kirchenmusikwerke, die er vornehmlich in Venedig schreibt, gibt er im Tagebuch Rechenschaft.

Der Band ist üppig mit Porträts, Örtlichkeiten und Titelblättern bebildert, meist in farbiger Wiedergabe. Zu wünschen bleibt lediglich ein Faksimile wenigstens einer Seite des autografen Tagebuchs. Da sich Freiherr von Kospoth längere Zeit vor allem in Venedig und vorher in München sowie kurzfristig in verschiedenen Orten Schwabens aufhält, ist die Drucklegung von schwäbischer Seite unterstützt worden; so erscheint diese Publikation zugleich als 26. Band der oben genannten Reihe.

Dieses wissenschaftlich exquisit ausgestattete Buch erfreut nicht nur den Fachwissenschaftler und Musiksachverständigen, sondern auch den allgemein Interessierten und selbst

Freunde der Ortsgeschichte; es bereichert den Bestand der im 18. Jahrhundert aufkommenden gedruckten musikalischen Reiseberichte, ja geht mit seiner zusätzlichen gediegenen Ausstattung sogar darüber hinaus.

(November 2006)

Hubert Unverricht

STEPHAN AUFENANGER: *Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper. Tutzing: Hans Schneider 2005. 538 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)*

Die mittlerweile selbstverständliche Erkenntnis, dass die Epoche der Französischen Revolution nicht nur durch Zäsuren und Umbrüche, sondern in wesentlichen Bereichen auch durch Kontinuitäten geprägt war, trifft auf die Musikentwicklung nicht minder zu als auf Politik und Gesellschaft. Dank einer intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung hat die französische Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts in den vergangenen Jahrzehnten eine Neubewertung erfahren. Grundlegende Gesamtdarstellungen (z. B. Rushton 1970, Schneider 2000), Untersuchungen zu Komponisten wie Grétry (Charlton 1986) oder Piccinni (Schmierer 1998) sowie zu Orchesterbehandlung (Charlton 1973), Librettistik (Pré 1980), Exotismus (Betzwieser 1990), Ouvertüren (Taiëb 1995), Ensembles (Calella 2000), Theaterpolitik (Wild 1983, Hillmer 2000) oder italienischen Einflüssen (Fabiano 1998, Di Profio 2003) ermöglichen inzwischen ein sehr differenziertes Bild einer lange vernachlässigten Epoche der französischen Musikgeschichte. Die genannten und weitere einschlägige Arbeiten liegen freilich außerhalb des Horizonts der vorliegenden Frankfurter Dissertation, deren Verfasser sich neben eigenen analytischen Untersuchungen vor allem darauf konzentriert, umfangreiche Quellenbestände (vornehmlich aus dem *Mercur de France* sowie den älteren Standardwerken von Constant Pierre und Arthur Pougin) zu kommentieren, gestützt auf die Grundlagenforschungen zur Revolutionsmusik u. a. von Bartlet, Biget, Coy, Noiray und Schneider.

Verdienstvoll ist ein solcher deutschsprachiger Überblick über das Musikleben im revolutionären Frankreich und die Entwicklung der Oper allemal. Das gilt besonders für das (bei

weitem umfangreichste) sechste Kapitel, in dem das Theaterleben chronologisch in den einzelnen Revolutionsjahren anhand von Presseberichten und Beiträgen des *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des Provinces* dokumentiert wird. Ebenso nützlich sind auch der Abriss über die Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens (S. 42–64) oder der konzise stoffgeschichtliche Überblick über die Veränderungen des Opernrepertoires (S. 148–179). Problematischer erscheinen dagegen generelle Aussagen, die häufig den historischen Kontext verzerren. Schon das einleitende Kapitel zur Musik im Frankreich der Aufklärung lässt mit waghalsigen Formulierungen aufhorchen, z. B.: „Seit dem Tod des Sonnenkönigs wird die musikalische Stilistik eben nicht mehr allein durch den Gusto des Monarchen geprägt“ (S. 11 f.); „[...] doch distanziert er [Grimm] sich von einigen italienischen Unsitten, wie unmotivierte Schnörkel, Koloraturen und Silbenwiederholungen“ (S. 19). Zur Geschichte der Opéra-comique wird der Kenntnisstand von Eugen Hirschberger (1903) bemüht. Fragwürdig ist die Behauptung, die „ernste, einem rigiden Regelkorsett unterworfenen Oper“ habe zur Zeit des Gluckisten- und Piccinnistenstreits „ihren Zenit längst überschritten“ und sei am Vorabend der Revolution „dem gänzlichen Verfall nahe“ gewesen (S. 24). Aufenangers durch eine Publikation Georg Kneplers (1959) belegte Beobachtung, dass „beispielsweise Méhuls als ernst zu bezeichnende Oper *Ariodant* (1798) statt der traditionellen Rezitative die für die ‚Opéra-Comique‘ charakteristischen Prosodialoge aufweist“ (S. 24 f.), wirft die Frage auf, was in diesem speziellen wie auch im weiteren Kontext der „Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper“, die ja das Thema des Buches bilden soll, wohl mit „traditionellen Rezitativen“ gemeint sein könnte. Die interessante These, dass im späten Ancien Régime „die Unterschicht [...] in Ausnahmefällen, in Form von Einzelgästen aus dem Arbeitermilieu“, am Pariser Opernleben partizipiert habe (S. 61, Fußnote 123), lässt sich kaum belegen.

Gelegentliche anachronistische Begriffsverwendungen wie „Belgien“ (S. 250) stören weniger als historische Rundumschläge. Dass ein Kapitel unter der Überschrift „Theater in einem totalitären System“ steht, obwohl die Terror-

herrschaft des Jahres 1794 mitnichten die Kriterien der geläufigen Totalitarismusbegriffe erfüllt, erscheint ebenso deplatziert wie der Hinweis (S. 33) „auf die Funktion der Musik im Dritten Reich oder im sozialistischen System der DDR, in dem in besonders menschenverachtender Art und Weise (Verherrlichung von Kampf und Krieg) das affektive Potenzial des Klanges genutzt worden ist“.

Im werkanalytischen Schlusskapitel überzeugt die Untersuchung mehr. Zwar schließt die deskriptive Analyse zweier Gelegenheitswerke (Grétrys *La Rosière républicaine* und Louis-Emmanuel Jadin *Le Siège de Thionville*) keine wesentliche Forschungslücke, doch löst der Autor diese Aufgabe hinsichtlich der satztechnischen Belange souverän, auch wenn hieraus viel zu generelle Schlussfolgerungen gezogen werden. Vorbildlich ist die im Anhang wiedergegebene, zwischen vertonten und nicht vertonten Textteilen differenzierende Edition der Libretti von *La Rosière républicaine* und *Le Siège de Thionville*, üppig die fast hundert Seiten füllenden deutschen Übersetzungen der im Haupttext enthaltenen französischen Zitate.

Insgesamt vermag die Arbeit ungeachtet dieser Vorzüge in wissenschaftlicher Hinsicht nicht ganz einzulösen, was der anspruchsvolle Titel und die hochwertige Ausstattung des Buches erwarten lassen.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

SEBASTIAN URMONEIT: *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur „dichterischen Deutlichkeit“ der Harmonik von Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Sinzig: studio-Verlag 2005, 200 S. (Berliner Musik Studien. Band 28.)*

Die zentrale Bedeutung von Liebe und Tod für die *Tristan*-Handlung ist allgemein bekannt; insofern verwundert es ein wenig, wenn ein Autor 140 Jahre nach der Uraufführung des Werkes in der Titelgebung seiner Arbeit noch einmal ausdrücklich darauf Bezug nimmt. Konkret geht es Urmoneit darum, Text und Harmonik gleichermaßen darauf hin zu untersuchen, wie sich Liebe und Tod in ihnen widerspiegeln und schließlich zu einem großen ‚Gesamt-Ganzen‘ verbinden. Das Ergebnis ist ein philosophisch überfrachtetes, sprachlich überladenes und an der aktuellen Wagnerfor-

schung vorbei geschriebenes Buch geworden. Schon der Klappentext hält eine Reihe fragwürdiger Behauptungen fest und rührt die Werbetrömmel noch ungenierter, als ohnehin üblich („oft zitiert, doch nie eingelöst [...]“). Die Arbeit selbst gliedert sich in eine „Vorrede zu einer Untersuchung der Tristan-Harmonik“, eine Betrachtung der textlich-stofflichen Seite mit breitem Rekurs auf die philosophisch-psychologische Seite der Angelegenheit (unabhängig davon, ob von Wagner rezipiert oder nicht), in ausladende Kapitel zum „Sach-“ und „Wahrheitsgehalt“ der Tristan-Harmonik (Unterscheidung nach Walter Benjamin) sowie eine zusammenfassende Schlussbemerkung.

Rezensenten der Musikforschung werden stets um Kürze bei der ihnen übertragenen Aufgabe gebeten; insofern kann eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Thesen und dem errichteten Gedankengebäude des Autors hier nicht erfolgen. Auch bekennt der Rezensent, dass er oftmals Mühe hatte, dem philosophisch bis zum Anschlag aufgepumpten Dozierstil des Autors zu folgen: sachlich-inhaltlich und formal. Im Verlauf der Lektüre erhärtet sich der Verdacht, dass hier am Anfang der Arbeiten eine These stand, die es dann zu unterfüttern und abzufedern galt. Eine Fußnote zu Beginn des Literaturverzeichnisses weist sehr deutlich in diese Richtung. So kommt es, dass – um der Sache Überzeugung und Nachdruck zu verleihen – stets nur die höchsten Geister des Faches und der Nachbardisziplinen angerufen werden; unterhalb des (auch sprachlichen) Argumentationsniveaus von Dahlhaus und Adorno geht es selten ab. Schleiermachers Hermeneutik wird stets dann zur Hand genommen, wenn es gilt, ein hoch stehendes Motto für so manches Einzelkapitel zu gewinnen. Ansonsten sind die Hauptdiskutanten des Autors Autoritäten wie Freud, Goethe, Hegel, Hölderlin, Lévi-Strauss, Thomas Mann, Nietzsche, Novalis, Platon oder Schlegel. Die herangezogene musikwissenschaftliche Forschungsliteratur zu *Tristan und Isolde* lässt ähnlichen historischen Abstand erkennen: Autoren wie Max Arend, Hans Blümer, Ernst Bücken, Wolfgang Golther, Karl Grunsky, Edgar Istel, Alfred Lorenz und Hans von Wolzogen mit seinen ‚Leitfäden‘ zählen jedenfalls nicht zur Avantgarde der gegenwärtigen Wagnerforschung. Dagegen fehlen Autoren wie Robert Bailey, Manfred Hermann

Schmid und Egon Voss. Auch eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit den Referaten des Würzburger Wagner-Symposiums 2000 findet nicht statt, obwohl im Literaturverzeichnis durchaus noch ein Titel aus dem Jahr 2002 aufgeführt ist.

Eine simple Google-Recherche hätte außerdem ergeben, dass sich Dieter Borchmeyer bereits im Jahr 1999 kundig zu „Eros und Thanatos in Wagners ‚Tristan und Isolde‘“ geäußert hat. Trotz dieser – gelinde gesagt – problematischen Auseinandersetzung mit der musikwissenschaftlichen Seite der Angelegenheit (und nur für diese fühlt der Rezensent sich zuständig) spart der Autor nicht mit Seitenhieben gegen „die Musiktheorie“, oder er erklärt so manche namentlich genannte Arbeit kurzerhand für „unbrauchbar“; entsprechend selektiv wird im Literaturverzeichnis verfahren.

All dies macht das Lesen dieses Buches durchaus unerquicklich. Die Neugier des Rezensenten wurde enttäuscht, im Großen wie im Kleinen – etwa im Vorwort: Der pflichtschuldige Dank an Vater und Ehefrau ist für den Leser sicher weniger von Interesse als die Beantwortung der Frage, wer als wissenschaftlicher Betreuer seine Hand über dieses Dissertations-Opus gehalten hat.

(Oktober 2006)

Ulrich Bartels

Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Hyesu SHIN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 283 S., Abb., Nbsp.

Der anzuzeigende Band geht zurück auf eine internationale Tagung „Ferruccio Busoni – Ein Italiener in Berlin“ vom Juni 2001, die unter der Federführung der am musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin beheimateten Forschungsstelle „Busoni-Editionen“ stand. Er kann als deren erste Arbeitsprobe gelten.

Die einzelnen Beiträge gruppieren sich in einen quellenorientierten, einen werk- und einen wirkungsgeschichtlichen Block, denen ein ersichtlich als Eröffnungsvortrag konzipierter Text des 2004 verstorbenen Steven Paul Scher über das Libretto zu Busonis *Brautwahl* vorangestellt ist. Darlegungen u. a. zu Busonis Berliner Orchesterabenden (Martina Weindel), zu seiner Verlagskorrespondenz (Eva Hanau)

und zu Busonis selbsternannter Propagatorin Gisella Selden-Goth (Marc-André Roberge) schließen sich an; Fiamma Nicolodi beleuchtet die Rezeption Busonis in Italien bis ca. 1950 (die es also durchaus gegeben hat), Austin Clarkson zieht eine Verbindungslinie zu ästhetischen Positionen der New York School.

Die versammelten Texte bewahren ganz überwiegend den Charakter mündlicher Rede. Allerdings hätte man sich zumindest für den aus dem Italienischen übersetzten Beitrag Marco Vincenzis zur *Fantasia contrappuntistica* eine gründlichere Lektorierung gewünscht: Dass mit dem Akkord „von 15a“ (S. 97) ein Quintdezimenakkord gemeint ist, erschließt sich nur durch Rückübersetzung bzw. Konsultation des Notentexts (auf den mit pauschalen Seiten-, nicht mit Taktangaben verwiesen wird).

An den werkorientierten Beiträgen schließlich fällt eine gewisse Fixierung auf Fragen der Titelgebung auf (Albrecht Riethmüller zur *Sonatine ad usum infantis Madeline M* Americanae*, Joseph Willmann zu den *Sechs Elegien* für Orchester, Insa Bernds zum Klavieralbum *An die Jugend*). Auch herrscht insgesamt die Tendenz, Busonis „Junge Klassizität“, deren Bewertung zwischen einem „über die Maßen oft zitierte[n] Mini-Manifest“ (Riethmüller, S. 138) und dem „reinsten Ausdruck einer idealistischen Musikphilosophie“ (Anna Ficarella, S. 178) schwankt, in den betrachteten Kompositionen bestätigt zu finden.

(Juni 2006)

Markus Böggemann

MARTIN MÜNCH: *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjamins. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XXII, 295 S., Nbsp. (*musicologica berlinensia*. Band 11.)

MARINA LOBANOVA: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 364 S., Abb., Nbsp.

Rechtzeitig zum 90. Todestag des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin sind zwei Publikationen erschienen, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Der Pianist und Komponist Martin Münch legt eine analytische Arbeit vor, die sich unter der Prämisse „Was den Weg zu Skrjabin wohl vornehmlich behindert, ist seine Philosophie“ (S. 2; Begründung S. 45)

ausdrücklich auf kompositionstechnische bzw. „syntaktisch-grammatikalische“ (S. 168) Aspekte konzentriert. Die Musikwissenschaftlerin Marina Lobanova dagegen betrachtet die sprachlich-philosophisch-geistige Komponente „als organischen Bestandteil seiner Werke“ (S. 18) und arbeitet neben den Quellen und Einflüssen auch das Individuell-Eigenständige von Skrjamins Gedankenwelt heraus. Auf diese Weise nähern sich beide Autoren dem Komponisten und seinem Werk von diametral entgegengesetzten Seiten. Dass hinsichtlich der klingenden Musik keine der beiden Arbeiten wirklich befriedigt, haben diese beiden neuen mit allen bisherigen westeuropäischen Publikationen über Skrjabin gemein.

Münchs Untersuchung basiert auf einer schon 1986 eingereichten Prüfungsarbeit für das Lehramt an Gymnasien (Universität Mainz). Die Zielrichtung ist freilich noch heute vielversprechend, denn der Verfasser betrachtet seine Ausarbeitung als Grundlagenforschung für eine neue Form von Harmonielehre, Kontrapunkt und Stilkunde. Zu diesem Zweck entwickelt er eine musikanalytische Zugangsweise (vgl. S. 178 f.), die der Auflösung der harmonischen Tonalität (im Sinne Skrjamins ebenso wie Schönbergs) und der Lehre von den begrenzt transponierbaren Modi (Messiaens wie Hauer) gleichermaßen gerecht werden soll. Das mathematische Rüstzeug dazu bietet ihm der Computer – 1986 noch eine Hürde, die Münch so begeistert genommen hat, dass er in seiner Arbeit zudem ein weiterhin gültiges Potenzial für die Musik-Softwareentwicklung sieht.

Im Mittelpunkt von Münchs musikanalytischem Denken steht die Wechselbeziehung zwischen Harmonie und Melodie, laut Skrjabin „zwei Seiten eines Prinzips“, die in seinem Schaffen zur Synthese gelangen sollen (Zitat auf S. 47). Abgesichert durch Textauszüge aus der nicht russischsprachigen Skrjabin-Literatur, stellt Münch Skrjamins Weg zur Moderne gegen den Schönbergs (ein Leitthema der Arbeit) und beginnt nach etwa einem Viertel seines Buches mit einer Auflistung der harmonischen und melodischen Merkmale von Skrjamins Musik. Diese erfolgt zeitlich gegliedert (wobei es amüsieren mag, dass dem mit 43 Jahren verstorbenen Komponisten neben seinem Spätwerk noch ein „Ultraspätwerk“ [S. 73] zugebilligt wird), ist in der Darstellung knapp, sprachlich schnör-

kellos und durch Verweise auf den Notentext im Allgemeinen nachvollziehbar.

Münchs Deutung von Skrjabins Klangzentrentechnik könnte sodann den Einstieg in die im Titel versprochene Darstellung der Klavier-sonaten und späten *Préludes* bieten; wer solches erwartet, wird jedoch enttäuscht. Zwar ist knapp ein Drittel der Arbeit Münchs Analyseverfahren gewidmet; dieses besteht aber überwiegend aus 60 „Definitionen“, deren Sinn sich nur dem erschließt, der ein grundsätzliches Interesse an Computeranalyse hat. Denn Münch entwirft hier lediglich das Modell einer hypothetischen Basis für eine computergestützte Untersuchung und verzichtet vollständig auf Verknüpfungen mit dem Notentext. Dass bereits ohne Computer ähnliche Denkrichtungen aus der Musik abgeleitet (und für den Verstehensprozess fruchtbar gemacht!) wurden, zeigen die Arbeiten von Hanns Steger (*Materialstrukturen in den fünf späten Klavier-sonaten*, die Münch zitiert) und Detlev Gojowy (dessen zentrale Dissertation zur *Neuen sowjetischen Musik der 20er Jahre* Münch nicht zitiert, dessen Erkenntnisse zur „linearen Moderne“ für das Verständnis von Skrjabin und seinen Nachfolgern aber höchst erhellend sind).

So gesehen, ist Münchs Arbeit ganz im Skrjabinschen Sinne eine *Vorbereitende Handlung*, die nicht etwa zum tieferen Verständnis des Kunstwerks vordringt, sondern die Absicht verfolgt, die gefundenen Einzelfakten später einmal „in ihrer Gesamtheit als algorithmisches System eines Random-Generator [sic] konditionieren zu können“ (S. 259) – mit dem Fernziel „der Extrapolation von Skrjabins Stil“ (S. 260). Das Problembewusstsein angesichts einer Arbeit, die sich lediglich als Zwischenergebnis versteht, ist deutlich vorhanden (S. 263 ff.), lindert aber nicht die Enttäuschung, dass der Titel etwas verspricht, was das Buch an keiner Stelle einlöst.

Umso begieriger greift man zu dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten, schön gebundenen, aber streckenweise miserabel redigierten Buch von Marina Lobanova, das den Komponisten Skrjabin aus der russischen Geistesgeschichte heraus verstehen will.

Wie kaum eine zweite Autorin ist Lobanova dafür prädestiniert, den Künstler in die unterschiedlichen gedanklichen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts einzubinden. Sie plat-

ziert Skrjabins individuellen geistigen Kosmos „zwischen Sobornost-Idee [auf S. 59 als „geistige Gemeinschaft aller Menschen“ definiert] und Theosophie“ und kann auch die Bezüge zu Symbolismus und Slawophilie überzeugend herausarbeiten. Durch ihre reiche Kenntnis der entsprechenden Schriften und slawischen Denkmodelle zeigt sie – vielleicht zum ersten Mal derart materialreich –, dass Skrjabin kein abgehobener Mystiker und Ästhet war, sondern dass seine Vorstellungen von Welt, Kunst und Künstler fest in seiner Zeit wurzeln.

Lobanova widmet sich der Frage, welche Bedeutung das Schaffen und die Schöpferpersönlichkeit in Skrjabins Kunst- und Weltgebäude einnehmen, berücksichtigt die Aspekte Okkultismus, Mystik und Magie, Ekstase, Panerotik, Wahnsinn, Genie und das Satanische mit einer Fülle von ausführlichen Zitaten, um dann „Zur Poetik, Theorie und Kompositionstechnik Skrjabins“ vorzudringen.

Diesen zweiten Teil ihrer Ausarbeitung beginnt Marina Lobanova mit Untersuchungen zur Harmonik – im Unterschied zu Martin Münch hauptsächlich unter Berücksichtigung der Bereiche „Obertonharmonik“ und „Ultrachromatik“, die Lobanova für stilprägend hält. Obwohl der gedankliche Hintergrund weiterhin im Zentrum der Erörterungen steht, betont Lobanova die Rationalität des eigentlichen Kompositionsprozesses (z. B. S. 240) und zeigt anhand bestimmter motivischer und rhythmischer Floskeln, wie Struktur und Ausdrucksgehalt der Musik einander bedingen.

Seitenblicke auf die Weiterentwicklung Skrjabinscher Errungenschaften bei Nikolaj Roslawez, Leonid Sabanejew und Georgi Konjus führen schließlich zum Ton-Farbe-Problem in Skrjabins letztem vollendetem Orchesterwerk, *Prométhée*. Die Musik und ihre synästhetische Realisierung werden in das Evolutionskonzept der Theosophie gestellt, so dass die Verbindung von geistiger Idee und musikalischer Konzeption erklärt, aber leider nicht anhand von Partiturauszügen präzisiert wird.

Lobanova nimmt den Menschen, Denker, Künstler und Ästhet Skrjabin ernst und stellt seine sprachlichen Äußerungen in einen komplexen gedanklichen Kontext, den es gilt nun endlich auch einmal für die Musik und ihre klingende Realität fruchtbar zu machen.

(September 2006)

Kadja Grönke

CHRISTIAN RAFF: *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe*. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 328 S., Nbsp. (sinefonia 5.)

Seit einigen Jahren wird in der Musiktheorie erneut die Frage nach der Selbstverortung des Faches zwischen Historie und Systematik thematisiert. Zu dieser Diskussion einen Beitrag zu leisten, ist das erklärte Ziel der Tübinger Dissertation von Christian Raff. Als ihren Gegenstand wählt sie Arnold Schönbergs Kompositionen aus der Phase der freien Atonalität, insbesondere die *Lieder* op. 14 und op. 15 sowie die *Klavierstücke* op. 11 und op. 19. Deren detaillierte Analysen machen den Hauptteil der Arbeit aus, wobei es dem Verfasser erklärtermaßen darum zu tun ist, die genannten Werke im Sinne eines historischen Ansatzes anhand von Schönbergs eigenen analytischen Kategorien zu erschließen (S. 10 f.). Dass diese allerdings „im wesentlichen der Zeit nach 1930 entstammen, vergleichbare Quellen für den Zeitraum der freien Atonalität [...] weitgehend fehlen“ (S. 11), stellt das methodische Grundproblem einer solchen Herangehensweise dar. Es wird, um es vorwegzunehmen, vom Autor nicht gelöst. Die im ersten Teil der Arbeit entfalten kategorialen Grundlagen der Analysen entstammen überwiegend Schönbergs Lehrwerken aus amerikanischer Zeit, den fragmentarischen Schriften *Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre* und *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* sowie späteren Schriften aus dem Schülerkreis.

Die zentrale Frage ihrer Übertragbarkeit auf eine frühere Schaffensphase jedoch wird nur unzureichend behandelt: Es bleibt bei Mutmaßungen (S. 169), Glaubenssätzen (S. 9), unkritischen Rückgriffen auf Selbstinterpretationen und andere Aussagen a posteriori (z. B. auf Schönbergs in vieler Hinsicht interpretationsbedürftigen Brahms-Aufsatz, auf Anton Weberns Vorträge und auf die Schriften Josef Rufers und Erwin Ratz') und beim – logisch zirkelhaften – Rekurs auf die Kompositionen. Da auch die Differenz zwischen Schönbergs künstlerischer und pädagogischer Praxis unberücksichtigt bleibt und die – quellenmäßig tatsächlich durch nichts zu belegende – Annahme einer zeitlebens gültigen Ausrich-

tung an den Maximen von Zusammenhang, Logik und Fasslichkeit die Analysen leitet (S. 172), drängt sich der Verdacht auf, es sei dem Autor mit seinen methodischen Aspirationen nicht sehr ernst. Auch wird die neuere Literatur (ab ca. 1990) kaum und die anglo-amerikanische gar nicht zur Kenntnis genommen, was nicht wenig zum Eindruck des forschungsgeschichtlich Altbackenen beiträgt.

Der eingangs erhobene Anspruch eines „historischen Ansatzes“ (S. 11) jedenfalls wird von der Arbeit geradezu konterkariert. Was bleibt, ist eine Sammlung handwerklich solider und teilweise außerordentlich detaillierter Analysen, für deren Nachvollzug man allerdings vom selbstzweckhaften Wert solcher Untersuchungen überzeugt sein sollte.

(Dezember 2006) Markus Böggemann

ERNST TOCH: *Die gestaltenden Kräfte der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Melodie, Kontrapunkt und Form. Mit einem biographischen Essay von Lawrence WESCHLER. Aus dem amerikanischen Englisch von Hermann J. METZLER*. Hofheim: Mirliton im Wolke Verlag 2005. 286 S., Nbsp.

Weniger zu rezensieren als mit Freude anzuzeigen ist die deutsche Übersetzung von Ernst Tochs 1944 an der Harvard University gehaltenen Vorträgen, die erstmals 1948 unter dem Titel *The Shaping Forces in Music* in New York erschienen und in der Folge mehrfach wieder aufgelegt wurden. Ursprünglich für ein nicht-spezialisiertes Publikum konzipiert, bieten sie dennoch einen substanziellen Einblick in das kompositorische Denken im Allgemeinen und das des Verfassers im Besonderen. Tochs Orientierung am Primat der melodischen Linie, die ihn als Exponenten der Avantgarde der zwanziger Jahre ausweist und die schon seine *Melodielehre* von 1923 bezeugt, prägt auch sein zwanzig Jahre später entstandenes theoretisches Hauptwerk. Wobei freilich die Theorie sehr gemäßigt daherkommt: Der Autor will weniger beweisen als vielmehr plausibel machen, am Einzelfall ein Allgemeines erhellen. Wer also eine geschlossene Darlegung kompositorischer Maximen erwartet, wird enttäuscht werden. Diese Enttäuschung wird jedoch mehr als aufgewogen durch (mit annähernd 400 Notenbei-

spielen üppig illustrierte) luzide Bemerkungen aus der Sicht eines Komponisten u. a. zu Fragen der Organisation von Horizontale und Vertikale, zur „Kunst der Verbindung“ (S. 180 ff.) von Formteilen und zur Gestaltung von „Anfang und Ende“ (S. 222 ff.) einer Komposition. Es geht mithin um Elementares, das zwar überwiegend anhand von Beispielen des 18. und 19. Jahrhunderts (grosso modo zwischen Bach und Strauss) behandelt wird, das aber in der Art seiner Behandlung vielfache Anregungen für analytische Perspektiven auf die Musik der klassischen Moderne (und möglicherweise auch darüber hinaus) bietet.
(November 2006) Markus Böttgermann

CLAIRE TAYLOR-JAY: *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. VIII, 225 S., Abb., Nbsp.*

Claire Taylor-Jay, senior lecturer der Roehampton University London, beleuchtet in ihrer Studie zu drei Künstleroperen des beginnenden 20. Jahrhunderts wesentliche Stationen der deutschen Geschichte dieser Jahre: *Palestrina* reicht ins späte Kaiserreich zurück, *Jonny spielt auf* entstand während der ‚goldenen‘ Zeit zwischen Hyperinflation und Weltwirtschaftskrise, *Mathis der Maler* am Beginn der NS-Diktatur. Zugleich markieren die drei Werke Einschnitte im Umgang mit der Moderne: Pfitzner sei „affected by the alterations in the aesthetic landscape brought about by modernism“, Kreneks Oper sei „written when the embracing of modern life was at its height“, die von Hindemith „came during the period of backlash against this phenomenon“ (S. 23). Im Schwerpunkt untersucht die Autorin Modelle vom Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft im Umkreis der zeitgenössischen Politik.

Sie beginnt mit einem historischen Überblick. Die Einleitung ist kenntnisreich angelegt, aber im Detail zu grob gerastert; man vermisst (auch später) eine gründliche Auswertung von Quellen und Literatur. Taylor-Jay gibt oft nur Schlagworte als Anhaltspunkte, für das, was sie anstrebt, reichen 34 Seiten nicht aus. Um zwei Beispiele zu nennen: Nicht alle „composers needed to look for new ways to earn a living“, um auf „the decline of [...] patronage at the end of the eighteenth century“ zu reagieren

(S. 2) – hier wären aus dem Untersuchungszeitraum etwa die höfischen Angestellten Richard Strauss und Max Reger zu nennen; Musik ‚für das Tagesgeschäft‘ und ‚für die Ewigkeit‘ ist nicht immer zu trennen und konnte überlappen. Der Schluss der Einleitung widmet sich der Frage, ob Künstleropern autobiografisch gelesen werden dürfen. Taylor-Jay favorisiert die Deutung, dass der empirische Komponist im fiktionalen Künstler nicht sich selbst darstelle, sondern nur ein Rollenbild konstruiere, das aber die Konstruktion des Rollenbilds seines Urhebers veranschauliche.

Pfitzners *Palestrina* schließt Taylor-Jay mit Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* als Dokument des politischen Konservatismus kurz (wozu die Arbeiten von Hermann Kurzke lesenswert gewesen wären). Manns ‚Unpolitisches‘ charakterisiert sie als „not only ‚nonpolitical‘, but ‚suprapolitical““ (S. 47). Wenn Mann das Konzil als ‚politisch‘ beschrieb, so liest die Autorin *Palestrina* als Verkörperung des Unpolitischen, von der Gesellschaft getrennt Lebenden (S. 53), der in Szene 5–6 des I. Aktes akzeptiert „that his artistic calling makes it necessary for him to live apart from other mortals“ (S. 55). Die sechste Szene ist für Taylor-Jay die Schlüsselszene: Durch seine Eingriffe in die einmontierten *Palestrina*-Zitate verquicke Pfitzner dessen Idiom mit seiner eigenen Musik, „thereby inscribing himself into that music“ (S. 60). Wenn er *Palestrina* als Genie darstelle (S. 62–66), meine er also auch sich selbst. Dass Pfitzner einen Italiener als Projektionsfläche wählte (wogegen die Konzilszenen andere Nationen unvoreilhaft porträtierten), erklärt die Autorin etwas bemüht mit dessen Status als Unpolitischem: „his separation from society makes him suprapolitical, and his own nationality is therefore irrelevant“ (S. 81). Pfitzner habe mit *Palestrina* gezeigt, wie er sich und seine Stellung zur Gesellschaft idealiter vorstelle: „a kind of wish-fulfilment“, das im Diskurs des Unpolitischen und in der Musik konservative Ideen darstelle, deren vom Komponisten erträumte Anerkennung jedoch nur im fiktionalen Rahmen der Oper gelinge.

Ein ähnliches Modell erkennt Taylor-Jay in *Jonny spielt auf*, doch ziehe Krenek einen anderen Schluss (S. 132). Ihn setzt sie in Verbindung mit Paul Bekkers – von ihr mehr zitiertem als diskutiertem – Wort von der „gesellschaftsbildenden Kraft“ der Musik. Die Polari-

tät von Jonny und Max bedeute den Kern der Oper, ihr Verhältnis zum Mythos des Amerikanismus, den musikalisch der ‚Jazz‘ als „symbol for America“ (S. 104) vertritt, ihren Konflikt. Der Amerikaner Jonny stehe für die Interaktion mit der Gesellschaft, der Europäer Max für die Isolation der Berg- und Gletscherwelt. Max sei zugleich die Parodie der „stereotypical Romantic artist figure, out-of-date and slightly ridiculous“ (S. 114), und ein Bild des künstlerischen Modernisten: scheinbare Gegensätze, die in der Ästhetik des Exklusiven konvergieren. Während Jonnys Musik ihr Publikum erreiche (S. 119), gelinge Max das nicht mehr, der den Kontakt zur Welt abreißen ließ. Schließlich zeige Krenek, wie Max auf dieses Dilemma reagiere, „how the classical composer becomes converted to the ways of the modern world“, und in die Gesellschaft zurückfinde (S. 136). Jonny und Max deutet Taylor-Jay als zwei Rollenbilder, mit deren Positionen Krenek experimentierte. Doch unterscheide sich Kreneks utopischer Wunschtraum von Pfitzners insofern, als es Krenek gelinge, durch die ‚Jazz‘-Elemente sein Ideal des Komponierens in Interaktion mit der Gesellschaft und in Hinwendung zum Amerikanismus-Mythos auch real einzulösen.

Zuletzt wendet die Autorin sich Hindemiths *Mathis* zu. Dessen Deutung als Ausdruck der ‚inneren Emigration‘ unterzieht sie einer Neubewertung, um zu zeigen „that elements of the opera resonate strongly with contemporary political thought“ (S. 144). Ein kursorischer Überblick zeigt ‚sozialistische‘ Ideologeme im Nationalsozialismus und führt zu Hugh Ridleys Bild eines Hufeisens, in dem „the extremes are closest to each other and [...] the centre [...] is out of touch with the extremes“ (S. 150). Das bedeute eine überlappende Grauzone zwischen ‚linkem‘ und ‚rechtem‘ Rand. Hier hätte man sich eine sorgfältigere Argumentation gewünscht, denn wieder werden komplexe Sachverhalte so vereinfacht, dass sie auf wenigen Seiten anzureißen sind. Hindemiths Ästhetik, fährt die Autorin fort, sei ähnlich diffus; „elements of his beliefs seem conservative, even reactionary, while others have been aligned with left-wing ideologies“ (S. 154). Die Diskussion der *Unterweisung im Tonsatz*, insbesondere der Kategorie des Natürlichen, lässt sie folgern, hier suche Hindemith Anschluss an „a cultural heritage which at this

time was also being used politically [...] and links him to a politically reactionary discourse“ (S. 157). Das sind thesenhaft zugespitzte Formulierungen, die die Autorin später relativiert: Immerhin wären Intention und Rezeption zu trennen, wie ein Seitenblick auf Béla Bartók gezeigt hätte. Im Resultat verortet Taylor-Jay Hindemith in der Grauzone „where the ideologies of left and right overlapped“ (S. 162). *Mathis* deutet sie nicht als Protokoll des Rückzugs, sondern als Dialog mit der Gesellschaft (S. 165): Der Protagonist stelle seine Kunst in den Dienst des „Volks“. Eindrucksvoll dokumentiert sie (wie 2001 bereits Jürg Stenzl) Reflexe der NS-Rhetorik im Libretto (S. 172), wogegen andere Thesen (religiöse Musik als „Gebrauchsmusik“, S. 171) unausgereifter wirken. Die Frage, ob *Mathis* autobiografische Züge trage, führt Taylor-Jay abermals zum Modell der ideologischen Grauzone; Hindemiths Kontakte mit NS-Stellen deutet sie zum Teil, aber eben nicht nur als Opportunismus (S. 188). Weit über Hindemith hinaus erweist sich das Dilemma des unscharfen Begriffs der ‚inneren Emigration‘: tatsächlich eine Reihe von „uncomfortable questions“ (S. 181). Taylor-Jays Lösung liegt darin, Hindemith eine Entwicklung zu attestieren: „a man who at first thought the Nazis shared his own vision of an ideal society, and who was only later disabused of this belief“ (S. 192). Übrigens: Eine interessante Stelle scheint mir der Schluss des Vierten Bildes zu sein, und je nach dessen Deutung wären diese Thesen zu hinterfragen. Macht es nicht stutzig, *Mathis* singen zu hören: „Aus Ketten wolltest du die Brüder befreien. [...] Und was bist du gewesen? Ein unzufriedner Maler, ein mißratener Mensch. [...] Gib auf.“ Oder ist das Zufall?

Vor allem die Wahl der untersuchten Beispiele macht die Studie zu einer lesenswerten Beschäftigung mit der Künstleroper des beginnenden 20. Jahrhunderts. Trotzdem bleiben einige Wünsche offen: insbesondere ein stärkerer Bezug zu den Quellen, weiter gehende Auswertung der neueren Literatur (es ist schade, dass Taylor-Jay Andreas Eichhorns Buch über Bekker nicht abgewartet und das von Vera Baur übersehen hat; bei der kursorischen Diskussion von Hitlers Weltanschauung sind weder Ludolf Herbst noch Ian Kershaw erwähnt), ausführlichere Integration des politischen und musikalischen Umfelds und intensive-

rer Bezug zum Notentext. Die zitierten Quellen sind nicht immer gleich sorgfältig ausgewertet. Otto Ursprungs Aussage, Palestrinas Musik sei „überweltlich“, fehlt in der Formulierung „stands [...] over place“ der metaphysische Überbau und ist als „supranational“ nur eingeengt gedeutet (S. 82): Wäre sie nicht besser als ‚otherworldly‘ wiedergegeben, und hätte sich dann nicht eher ‚supranatural‘ angeboten? (Generell fällt auf, dass Taylor-Jay im Zweifelsfall ihre Quellen eher politisch deutet als über Alternativen nachzudenken.) Solche Missgeschicke sind ebenso bedauerlich wie Versehen in der Schreibweise von Namen und Titeln, und sie wären durch ein gründliches Lektorat vermeidbar gewesen. Die Thesen sind trotzdem präzise formuliert, sie untermauern gängige Vorstellungen, revidieren sie oder fordern zur (durchaus kritischen) Diskussion heraus. Taylor-Jays Studie kann nicht das letzte Wort zu diesem Thema sein, aber sie ist ein praktikabler Ausgangspunkt.

(Dezember 2006)

Christoph Hust

MARCO FREI: „Chaos statt Musik“. *Dimitri Schostakowitsch, die „Prawda“-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 342 S., Abb., Nbsp.

War der folgenreiche Verriss der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* lediglich ein „Betriebsunfall der sowjetischen Kultur“ oder doch vielmehr die „Spitze des Eisbergs“ ihrer totalen Unterwerfung und neuen Disziplinierung nicht nur in der Musik? Marco Frei belegt mit einer Fülle von zeitgenössischen Dokumenten das letztere, nicht ohne sich hierbei bewusst zu werden, dass mit westlichen Begriffen und Denkgewohnheiten den Besonderheiten der Sowjetwelt jener Zeit nicht beizukommen ist. So beginnt er ihre ausführliche Beschreibung mit den Mechanismen der Presselenkung und Analysen, was unter Begriffen wie ‚kleinbürgerlich‘ oder ‚Volksfeind‘ in jenen 30er-Jahren – vom Westen kaum zur Kenntnis genommen oder gar von ‚Intellektuellen‘ wie Lion Feuchtwanger, Bernard Shaw, Romain Rolland oder Heinrich Mann gefeiert – durchaus verbrecherischen Charakters war, worüber sich Schostakowitsch nach dem Zeugnis seines Sohnes nichts vormachte.

Nicht nur politische Exponenten wie Bucharin als Chef der *Iswestija* oder Offiziere wie Marschall Tuchatschewski wurden Todesopfer jener staatlichen Gewaltorgie, sondern eben auch Künstler wie Isaak Babel, Ossip Mandelstam oder Wsewolod Meyerhold – ob Maxim Gorki wegen seines Eintretens für den angegriffenen Schostakowitsch zu Tode kam, ebenso Meyerhold, bleibt zu mutmaßen. Schostakowitsch blieb am Leben – aber unter welchen Kompromissen? Nach der verbotenen *Lady* und abgesehen von der Offenbachiade *Moskwa Tscherjomuschki* komponierte er keine Oper mehr, dafür zehn teils nicht minder umkämpfte Sinfonien – doch in Angleichung an Forderungen des Sozialistischen Realismus? Oder in deren grotesk ausfallender „ästhetischer Übererfüllung“? Wo sprach er „sein eigenes Wort“, was verspottete er wo und mit welchen Mitteln? Posaune, Fagott, Holzschlagzeuge, aber auch Selbstzitate gerade aus verfemten Werken rücken in den Blick dieser umfassenden typologischen Analyse. Seine Gustav-Mahler-Nachfolge machte ihn sicher nicht beliebter, denn auch dieser zählte, wie im ‚Dritten Reich‘, in Sowjetrußland zu den Unerwünschten. Inwieweit blieb er den Forderungen des Sozialistischen Realismus doch nahe, wenn er die Mittel und Wege der westlichen Avantgarde – obschon selber radikalster Neutöner der ersten Stunde – für sich verwarf und Musik für sein Volk schrieb, wie es Tschaikowsky und Mussorgski getan hatten? Die Alternative ‚Staatskünstler oder Dissident?‘ hat uns ja weithin den Blick für ‚normalere‘ Fragestellungen an ein Komponistenwerk verstellt – von Marco Frei werden sie erneut versucht an jenem Komponisten, der bisher in Ost und West, wie seine Nachrufe belegen, nie durchschaut wurde.

(November 2006)

Detlef Gojowy

DAVID FANNING: *Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XIV, 185 S., Abb., Nbsp., CD (Landmarks in Music since 1950).*

Unter den Streichquartetten Dmitri Schostakowitschs das Achte als Schlüsselwerk („Landmark“) zu bezeichnen, gäbe es einen Grund schon in seiner Popularität, vor allem aber in seiner verbürgten Bestimmung zum eigenen Gedenken des Komponisten (die offiziöse Wid-

mung „den Opfern von Faschismus und Krieg“ war nachträglich erzwungen), die sich in einer Fülle von Selbstzitat und Milieuanspielungen kundtut, denen der Autor in fleißigen Analysen nachgeht. Gab es gerade in deren Folge Äußerungen von Zweifel am Kunstrang gerade dieses Quartetts? Fannings Argumentationen deuten in diese sonst wenig verständliche Richtung.

Plausible Stellung bezieht er in der (gemeinhin vieles verengenden) Frage „Staatskomponist oder Dissident?“. Seine Dissidenz bestehe nicht in dieser oder jener Äußerung oder Beurteilung von Zeitgenossen in seinen Memoiren, sondern (übereinstimmend mit Tamara Levaja) in der Eigenständigkeit seiner Handschrift in einer Zeit, die Individualismus nicht als Stärke sah, sondern als verdächtigen Abweg. Nicht aufgegangen ist Fanning jedoch die starke Beziehung der Sprache auch dieses Quartetts zu Elementen jiddischer Volksmusik, die den Komponisten begeisterte, oder das ursprüngliche Schülerverhältnis nicht nur Galina Ustvolskajas, sondern auch Edison Denisovs zu ihm.

Krasse Fehlinformationen begegnen in der Darstellung der Entstehungsumstände des Quartetts, das Schostakowitsch im Gästehaus der DDR-Regierung im sächsischen Gohrisch anlässlich der Dreharbeiten zu dem Propagandafilm *Fünf Tage, fünf Nächte* Leo Arnstams begann (noch nicht vollendete), zu dem er die Musik schrieb. „This was a Russian-East German collaboration, relating the story of how Red Army soldiers managed to save some of Dresden's art treasures before the final destruction of the city at the end of the Second World War.“ (S. 17). Dies bzw. der Inhalt dieses Films (wie Rotarmisten aus halb zerstörten Kellern und Ateliers verborgene Kunstschätze der Dresdner Galerie zur Bewahrung und Restaurierung in die Sowjetunion ‚retteten‘) ist tatsächlich eine ‚Story‘, die seit ihrer propagandistisch gefeierten Rückgabe an die DDR ab 1955 offiziell verbreitet und obligatorisch war. Vordem galten diese Kunstschätze als vernichtet, und Hinweise oder Vermutungen über ihren Verbleib wären unter den Straftatbestand der „Boykotthetze“ gefallen.

Tatsächlich hatte die am 9. Mai 1945 in Dresden einrückende Sowjetarmee die evakuierten Bestände dieser Galerie (u. a. mit der *Sixtinischen Madonna*) als Beutekunst beschlag-

nahm und nach Russland verbracht – nicht aus halb zerstörten Gelassen, sondern einem Tunnel der stillgelegten Eisenbahnlinie Pirna-Zehista, wo sie zunächst nicht vor sowjetischem Zugriff, sondern vor alliierten Bombenangriffen in Sicherheit gebracht worden waren (denen am 13./14. Februar tatsächlich ein zum Abtransport bereitstehender Lastzug zum Opfer fiel, u. a. mit Corbets *Steinklopfern*). Einzelne Gemälde, die an anderen Orten diesem Zugriff entgangen waren (z. B. Franz Hals' *Bobbe Hille und der Raucher* oder *Männer, die den Mond betrachten* von Caspar David Friedrich) konnte man seither im Ausweichquartier Schloss Pillnitz besichtigen, denn die Sempergalerie war ja am 13. Februar zerstört worden – das Übrige sei jedoch unwiederbringlich verloren, hieß es.

So war es eine kaum mehr erwartete Überraschung, als die Sowjetunion 1955 und 1957 in gebührend gefeierten Akten an die befreundete DDR die erhaltenen Gemälde nach Dresden zurückgab, wofür die Sempergalerie eilends wiederaufgebaut wurde – und eben hierzu konstruierte jener Film *Fünf Tage, fünf Nächte* eine entsprechend rührende, dramatische Legende; Schostakowitsch lieferte die Musik.

Fanning fügt ihr eine neue hinzu mit der Version, die sowjetische ‚Rettung der Gemälde‘ hätte stattgefunden „before the final destruction of the city at the end of the Second World War.“ Wie auch immer, geschah sie nicht „before“, sondern „after“ – Die „final destruction“ der Dresdner Innenbezirke hatte die Royal Air Force zuvor am 13./14. Februar besorgt. (Dezember 2006) Detlef Gojowy

D. D. ŠOSTAKOVIČ: *Pis'ma I. I. Sollertinskomu.* (D. D. Schostakowitsch: *Briefe an I. I. Sollertinski*). Hrsg. von Dmitrij Ivanovič SOLLERTINSKI. Vorwort: L. G. KOVNACKAJA. *Sankt Petersburg: Kompozitor 2006.* 276 S., Abb.

Die lebenslange Freundschaft des Komponisten mit dem vier Jahre älteren, 21 Sprachen beherrschenden genialen Philologen, Musikwissenschaftler und Dramaturgen der Lenin-grader Philharmonie hatte 1921 am Konservatorium begonnen und sich zu außerordentlichem Vertrauen, bis zur Beichte von Liebesaffären und Familienproblemen gefestigt – musikgeschichtlich aktenkundig ist, dass Sollertinskij als Verfasser der ersten sowjetischen Gus-

tav-Mahler-Monographie 1932 dem jungen Freund die so wichtige und prägende Kenntniss von dessen Werk vermittelte.

Sein Sohn Dmitrij Ivanovič hat mit Unterstützung von Schostakowitschs Witwe Irina Antonovna und dessen Sohn Maxim 172 Briefe des Komponisten von 1927 bis 1943 mit ausführlichen Kommentierungen als einmalige Zeugnisse erster Hand von Vorgängen dokumentiert, die bislang nur aus zweiter oder dritter bekannt waren – zu lesen unter Einrechnung der von den Korrespondenten durchaus gegenwärtig gedachten Zensur, die z. B. den Bericht über eine von Stalin präsierte Sitzung im November 1935 nur in Hurratönen zu notieren geraten scheinen ließ, die auch heutigen russischen Herausgebern durchaus als maskiert gelten.

Die Blutspur des „Stalinterrors“ (Kovnackaja S. 13), über den Schostakowitsch in seiner *Zeugenaussage* Volkov berichtete, welche nicht nur laut NKWD-Verordnung eine Fälschung sein musste, sondern gelegentlich auch in Erwägungen westlicher Autoren der Autorisation entbehrte, zieht sich in Einzelheiten und biografischen Fußnoten durch die 172 Dokumente – wenn Schostakowitsch seine *Siebte*, „Leningrader“ *Sinfonie*, wie er Volkov erklärte, ausdrücklich auch Opfern dieses Terrors widmete, von dem kaum eine Leningrader Familie verschont blieb, findet man hier (über die bekannten Beispiele Vsevolod Meyerhold und seiner Frau Sinaida Reich, seine Freunde Marschall Tuchačevskij und Nikolaj Žilljaev hinaus) auf Schritt und Tritt Weggenossen wie Michail Vladimirovič Quadri (Kavdri), Förderer des jungen Komponisten, dem jener seine *Krylov-Fabeln* und zunächst seine *Erste Sinfonie* widmete – er wurde am 31. Oktober 1928 unter Beschuldigung der Teilnahme an konterrevolutionärer Organisation verhaftet, am 12. Juli 1929 erschossen, 1991 rehabilitiert.

Aus seinem Freundeskreis trafen die gängigen ‚Säuberungen‘, bei denen unter Gefahr des Arbeitsplatzverlusts linientreue Gesinnung nachzuweisen war, 1929 den Komponisten Levon Tadevosovič Atovmjan (1901–1963), der später die Suitenbearbeitungen von Schostakowitschs Bühnen- und Filmmusiken besorgen wird, oder den Literaturredakteur Vjačeslav Dombrovskij (1937 erschossen, 1950 rehabi-

liert). Und Schostakowitschs eigene Familie blieb nicht verschont: Seine Schwiegermutter, die Astronomin Sofija Michailovna Varsar, wurde am 25. Juni 1937 unter Vorwurf der Zugehörigkeit zu einer faschistisch-terroristischen Organisation verhaftet, wieder freigelassen, erneut verhaftet und in ein NKWD-Lager in Karaganda verbracht, aus dem sie erst 1940 freikam – das Verfahren wurde erst 1957 eingestellt. Der Mann seiner Schwester Maria, der Physiker Vsevolod Konstantinovič Frederiks (1885–1944), Mitbegründer der Theorie flüssiger Kristalle, wurde am 26. Oktober 1936 als faschistischer Terrorist verhaftet und 1937 zu zehn Jahren verurteilt (seine Frau Maria verbannt, die zur Empörung der Mutter sich von ihrem Mann loszusagen keinen Ausweg sah); er starb 1944 in der Haft, 1956 wurde er rehabilitiert.

Schostakowitsch sah für sich selbst – nach den damaligen Bekundungen – noch keine Gefahr, war er doch im Sommer 1935 noch als Vorzeigekomponist zusammen mit Lev Oborin und David Oistrach auf Türkei-tournee entsandt worden, wo übrigens ein Treffen mit Paul Hindemith stattfand, der sich von den ersten Schrecken des ‚Dritten Reiches‘ erholte. Auf den vernichtenden *Pravda*-Artikel „Chaos statt Musik“ hin hatte er um eine Audienz bei Stalin nachgesucht und auf eine Aufforderung aus dem Kreml gewartet, über deren Ergebnisse hier nichts zu erfahren ist. Die Rede ist aber im September 1936 von glücklichen Arbeitswochen in Odessa, zu dem ihm seine Freunde aus der Filmbranche – Lev Trauberg, Grigorij Kozincev – verhalfen, die ihn schon damals wie später als gesperrten Sinfoniker (die „staatsgefährdende“ *Vierte Sinfonie* hatte er ja zurückziehen müssen) mit Aufträgen über Wasser hielten. Wir erfahren später, dass er sich in der Kujbyschewer Evakuierung weiterhin mit ihr beschäftigte.

Schostakowitsch war ein Spötter nicht nur in Tönen, sondern auch in literarischen Ambitionen auf Spuren von Valerian Bogdanov-Berezovski, dem er 1923 Stücke für Violoncello und Klavier widmete, und es sind lustvolle Beschreibungen, die er den skurrilen Seiten seiner Mitwelt widmete, etwa wie ein Ballettveteran seinen nach 27 Jahren wieder erigierten Penis von Kollegen bestaunen lässt, der Aufzeichnung wenig intelligenter Dialoge im Hause Meyer-

hold, oder wie dort ein Knabe aus Furcht in die Hosen macht und versorgt wird – wie später in der *Zeugenaussage* furchtsame Gemüter von Stalins Entourage. Bei solchen kleinen Erzählungen hier wie dort fällt die Annahme immer schwerer, sie könnten mehr als einen Autor gehabt haben.

Während bis zum Kriegsausbruch die brieflichen Mitteilungen sporadischen Charakters bleiben – vorübergehende räumliche Trennung wegen Abwesenheit Schostakowitschs von Leningrad durch Gastspiele, Kuren, Ferienaufenthalte usw. – gerät mit der Evakuierung beider Partner in unterschiedliche Regionen – Sollertinskis mit der Leningrader Philharmonie nach Novosibirsk, Schostakowitschs mit anderen Prominenten (wie Lev Oborin, Samuil Samosud, Semjon Schlifstein oder auch Sergej Prokofjev) nach Kujbyschew – ihr Kontakt fortan überwiegend brieflich und darin kontinuierlich, werden die Mitteilungen Schostakowitschs fast zum lückenlosen biografischen Selbstzeugnis. Manchmal sind Briefumschläge und Karten in Kujbyschew schwierig zu bekommen.

Wir erfahren, dass Schostakowitsch zunächst zusammen mit Lenfilm-Künstlern nach Alma Ata evakuiert werden sollte, doch am selben Tag wurde Leningrad von der Deutschen Wehrmacht vom Landzugang abgeschnitten, und es blieb auf lange Zeit nur der Luftweg. Der Flug – gemeinsam mit Ehefrau Nina und den Kindern Galina und Maxim – verlief problemlos („nalegke“); Schostakowitsch nahm die Partitur der *Lady Macbeth*, die *Siebte Sinfonie* und die *Sinfonia* Strawinskys in Partitur und seiner eigenen Bearbeitung mit.

In Kujbyschew wird ad hoc ein (neuer) Sowjetischer Komponistenverband gegründet, Schostakowitsch zum Vorsitzenden gewählt, stellvertretend der Musikwissenschaftler David Rabinovič, Aleksej Ogolevec zum Sekretär, Schlifstein und Sergej Černeckij zu Leitungsmitgliedern und in eine Revisionskommission Jakov Semenovič Soloduchov, V. V. Nebol'skij und (der Jazzmusiker) Aleksandr Cfasman.

Die vierköpfige Familie ist anfangs in einem Zimmer untergebracht, später in zwei, und die örtliche Musikschule stellt ein Klavier zur Verfügung – Lev Oborin wird willkommener Partner im Vierhändigspiel. Später gibt es eine größere Wohnung, in der aber seit Frühjahr 1942 nach und nach auch die versprengten Mitglie-

der der Familien Schostakowitsch und Varsar willkommene Zuflucht finden, darunter auch die Familie des inhaftierten Frederiks, so dass der Haushalt bald über zehn Personen anwächst, und: sollte man sie nicht weiteren Freunden anbieten? So wird auch hier wieder der Platz zum Arbeiten zu eng, und Schostakowitsch erwägt eine eigene Übersiedelung ohne Familienanhang nach Novosibirsk, wo Sollertinski und die Leningrader Philharmonie untergebracht sind. Der Plan kommt nicht zur Ausführung, aber als in Moskau unter Leitung seines Freundes Wissarion Schebalin (Visarion Šebalin) das Konservatorium seine Arbeit wieder aufnimmt, wird es wie eine Flucht, hier mit beiden Händen zuzugreifen und sich um eine Professur und die schwierigere Zuzugsgenehmigung zu bemühen – eine Wohnung in der Ulica Kirova ist nur unmöbliert zu bekommen, und die Möbel aus Leningrad zu holen noch immer unmöglich. Er bemüht sich auch, für Sollertinski einen Lehrauftrag zu vermitteln – wozu es wegen dessen Todes nicht mehr kommen wird.

In Kujbyschew sind die Sätze der *Siebten Sinfonie* nach und nach fertig geworden, und sie wird am 3. März 1942 dort unter Leitung von Samuil Samosud uraufgeführt – mit einer Pause zwischen den Sätzen! Schostakowitsch ist mit den ersten dreien zufrieden, weniger mit dem vierten. Aufführungen in Russland schließen sich an, und Schostakowitsch, der immer gern gereist ist, fährt zu Aufführungen nach Moskau und betreibt mit allen Kräften seine Übersiedlung dorthin.

Von westlichen Aufführungen der *Siebten Sinfonie*, die seinen Ruhm alsbald über den Erdball tragen, oder auch nur Anstalten dazu hat er den Briefzeugnissen nach noch keine Kenntnis, und auch das Stichwort „Leningrader Sinfonie“ taucht hier noch nicht auf, scheint demnach später entstanden zu sein.

Zusammen mit *Zeugenaussage* und anderen Selbstzeugnissen und Briefen an Edison Denisov, Gavriil Glikman sowie den von Michail Ar dov aufgezeichneten Erinnerungen der Kinder Galina und Maxim bieten diese sorgsam edierten Briefe einen wichtigen Baustein der Autobiografie eines Komponisten, dessen Dasein sich nicht darin erschöpfte, entweder Staatskomponist oder Innerer Emigrant zu sein.

(Februar 2007)

Detlef Gojowy

Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Ernst KUHN, Jascha NEMTSOV und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. XI, 385 S., Nbsp. (Schostakowitsch-Studien. Band 6. / studia slavica musicologica. Band 32.)

So wie man bezüglich der russischen Musikavantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gelegentlich und gern von ‚Skrjabinisten‘ spricht, mochten sie mit Skrjabin viel, wenig oder gar nichts zu tun gehabt haben (wenn sie sich nur in Einklang mit der Ausdrucksweise seiner Zeit befanden), so kann man auch bei aller Problematik den Gedanken verfechten, die russisch-sowjetische Neue Musik seit dem ‚Taufwetter‘ habe sich letztlich ‚um Schostakowitsch herum‘ abgespielt, den viel befehdeten ‚Volksfeind‘ und Einzelgänger, gleichgültig, ob sie seinen Spuren folgte oder sie bewusst verließ, ob ihre Vertreter seine Schüler oder Protégés waren wie Rodion Schtschedrin, Galina Ustvol’skaja (Ustvol’skaja), Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, seine Freunde wie Mieczyslaw Weinberg oder eher von Philipp Herschkowitsch (Herscovici, Gerskovic) und der Zweiten Wiener Schule beeinflusste Komponisten wie Alfred Schnittke, Andrej Volkonskij, Valentin Silvestrov, Dmitrij Smirnov oder Elena Firsova. Gleichwohl führte in Russland um Schostakowitsch ‚kein Weg herum‘. Er gab das Beispiel eines autonomen kompositorischen Werkes, wurde als Gewissen des Sowjetischen Komponistenverbandes empfunden, auch in Antagonismen, Spiegelungen oder der Auseinandersetzung: Valeria Zenowa (Cenova) verfolgt sie am Beispiel von Edison Denisov, Sigrid Neef bei Rodion Schtschedrin (Scedrin), Maria Ritzarev bei Sergej Slonimskij und Tatjana Frumkis bei Valentin Silvestrov. Vertonungen der Lyrik Marina Zwetajewas (Cvetaevas) bei Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina vergleicht Maria-Luise Bott. Ungewohnte Seitenblicke wirft Kadja Grönke auf die Figur der Katerina Izmajlova und Verdis *Macbeth* sowie auf zwei „mordende Frauen“ in Opern der rumänischen Komponistinnen Adriana Hölszky und Violeta Dinescu, *Bremer Freiheit* und *Erendira*. Schostakowitsch schätzte den jungen Komponisten Alexander Lokschin, ohne ihn davor bewahren zu können, bei der Verfolgung der Neuen Musik 1949 durch stalinistische

Funktionäre wegen seiner Neigung zur russischen Avantgardetradition geradezu zum Symbolfeind zu werden, berichtet Marina Lobanova zu diesem Komponisten, von dem es hierzulande an Hörerfahrungen fehlt. Mit Schostakowitsch befreundet und seiner Hilfe teilhaftig wurde der polnische Komponist Mieczyslaw Weinberg, der der nationalsozialistischen Judenverfolgung in die Sowjetunion entkam, doch von sowjetischer dann nicht verschont blieb, wie Per Skans darlegt. Bei dem 1938 aus Wien entkommenen Rumänen Philipp Herscovici war sein verpflichtendes Totschweigen eher dadurch bedingt, dass er als Schüler Anton Weberns die unerwünschte Botschaft der Zweiten Wiener Schule seinen Privatschülern aus der sowjetischen Avantgarde der Taufwetterzeit vermittelte; hinzu kamen seine überaus kritischen Sprüche, deren Dmitrij Smirnov einige überliefert. Sein Name musste aus der ersten sowjetischen Webern-Monographie Jurij Cholopovs ausgespart bleiben, schon die Nennung seines Namens in der offiziellen sowjetischen Musikpresse löste schrille Proteste aus. Ein leidiges, im Prinzip unlösbares Problem in der ganzen neueren Russland-Musikologie bleibt die uneinheitliche und kaum noch zum Ursprung zurückzuführende Schreibweise von Namen, was gelegentlich an ihren Trägern selbst liegt, welche die in der DDR seinerzeit verbindliche Duden-Transkription, andermal angelsächsische Schreibweisen als verbindlich beanspruchen – von anders eingebürgerten Schreibweisen gar nicht zu reden, so dass der Leser nicht mehr weiß, wie ein Name letztlich zu entschlüsseln ist.

Einen Vorteil der Publikation macht es aus, dass zu den behandelten Komponisten Werkverzeichnisse auf dem Stand von 2003 beigegeben sind. So wird sie bis auf Weiteres zu einem wertvollen Kompendium.
(Februar 2007) Detlef Gojowy

MARTHA BRECH: „Können eiserne Brücken nicht schön sein!“ Über den Prozeß des Zusammenwachsens von Technik und Musik im 20. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 238 S., Abb., Nbsp.

Mit einem systemtheoretischen Ansatz nähert sich Martha Brech den für die musikgeschichtliche Entwicklung des 20. Jahrhun-

derts entscheidenden Tendenzen des Aufeinanderzugehens von Technik und Musik. Dabei nimmt sie vom System ‚Technik‘ die medialen Entwicklungen von den ersten Klangspeicherungen bis hin zur digitalen Welt des Computers in den Blick, thematisiert aber zudem – und das macht ihr Vorgehen besonders fruchtbar – den darüber erfolgten philosophischen Diskurs mit seinen verschiedenen Positionen und Wandlungen. Dem offenen Verständnis von Technik steht ein insofern eher eingeschränktes Verständnis von Musik gegenüber, als Brech hier fast ausschließlich Ausprägungen der Kunstmusik heranzieht; die populäre Musik etwa, für die das Verhältnis zur Technik nicht minder bedeutsam ist, bleibt bis auf eine kurze Passage gegen Ende des Buches unberücksichtigt. Allerdings fasst Brech die Kunstmusik wiederum ähnlich offen, wie sie dies hinsichtlich der Technik tut. Die unterschiedlichsten Strömungen und Komponisten stehen zur Diskussion, um „den Prozeß [...], in dem Musik zunehmend mit naturwissenschaftlichen und mathematischen Mitteln erfasst wurde und damit zum Gegenstand technischer Konstruktion werden konnte“, zu beschreiben (S. 9). Eingang finden deshalb neben elektroakustischer und Computermusik auch akustische Kompositionen, insofern ihre Entstehung wie bei der spektralen Musik (Grisey, Murail) sich wesentlich technischen Analysen und Auffassungen verdankt.

In einem ersten Hauptteil widmet sich Brech den frühen Annäherungen zwischen Technik und Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Sei im 19. Jahrhundert noch von einer „völligen[n] Beziehungslosigkeit der Systeme ‚Technik‘ und ‚Musik‘“ auszugehen (S. 21), so ändere sich dieses durch erste utopische Entwürfe wie Busonis Ästhetik einer neuen Tonkunst, aber eben auch von technischer Seite durch eine Öffnung hin zum künstlerischen Bereich. Die von Brech im Titel ihrer Untersuchung zitierte Frage geht auf den Ingenieur Franz Releaux und dessen gleichnamige Publikation (1903) zurück. Von Max Eyth (1904) bis zu Walter Benjamin (1936) werden verschiedene Positionen zur Verbindung von Technik und Kunst bzw. Philosophie diskutiert. Technik werde zunehmend als Teil der Kultur verstanden und rücke damit auch näher an die Kunst heran. Von Musikern ausgehende,

mathematisch orientierte Überlegungen etwa zu Tonsystemen (Habá) oder Fragen der Organisation des herkömmlichen Tonvorrats (Hauer, Schönberg), die Brech durchaus auch in Verbindung zum technischen Denken sieht, stehen etwa neben Annäherungen an neue, technisch bedingte Alltagsgeräusche (Russolo). Weitere Annäherungen konstatiert Brech bei Kompositionen für neue elektronische Instrumente (Trautonium), aber auch durch die Einführung musikwissenschaftlicher Dozenturen an Technischen Hochschulen und insbesondere durch die verschiedenen Facetten musikalischer Felder im Rundfunk (bis hin zum „Abhörkapellmeister“ zur Optimierung von Produktionen in klanglicher Hinsicht).

Der zweite Hauptteil ist selbst wiederum zweigeteilt. Zunächst geht es um die Konsolidierung im Zusammengehen beider Systeme und der daraus resultierenden „Mischcodes“ nach dem Zweiten Weltkrieg. Erneut kommen philosophische und nun auch informationstheoretische Sichtweisen zur Sprache (Gehlen, Adorno, Moles). Selbst Kompositionen für akustisches Instrumentarium wie etwa in der seriellen Musik lassen auf diese Weise enge Affinitäten zum technischen Gedankengut erkennen. So kann Brech beispielsweise konstataren: „Es ist besonders diese Schwerpunktsetzung bei der Konzeptentwicklung, die die serielle Musik in die Nähe technischer Ingenieurskunst, der patentwürdigen Erfindung, bringt.“ (S. 93) Die daraus folgende Konsequenz, den Patentgedanken für die Beurteilung derartig konzipierter Musik heranzuziehen (S. 94 f.), mutet vielversprechend an. Auch eher vereinzelte Initiativen von Komponisten wie Blacher, Nancarrow oder Xenakis zieht Brech in Betracht, wobei es ihr der letztgenannte Musiker besonders angeht: „Xenakis' Kompositionen [sind] keine einfachen Transpositionen von Mathematik in Klang [...], sondern [lassen] sich eher als Ingenieurskonstruktionen beschreiben [...]: *die erste perfekte Synthese von Kunst und Technik*.“ (S. 106, Hervorhebung vom Rezensenten) Eingehend diskutiert Brech anschließend die voranschreitende Entwicklung von elektroakustischer und Computermusik; dabei arbeitet sie die unterschiedlichen Ansätze der Studios von Paris (Musique Concrète), Köln (Serialismus) bis hin zu Unternehmungen in den USA (Urbana, Bell-Laboratories) heraus. Ins-

gesamt stellt sie fest, dass zwar gemeinsame Codes entstanden seien, von einer Gleichwertigkeit jeweils jedoch eher weniger die Rede sein könne. (S. 128 f.)

Im weiteren Verlauf des zweiten Hauptteils sieht Brech schließlich bis in die Gegenwart hinein eine Phase der Ausdifferenzierungen gegeben. In der spektralen Musik bespricht sie die Wechselwirkungen zwischen technischen Analysen und akustischer Musik. Einen Schwerpunkt legt sie anschließend auf die Integration von Ingenieurs- und Kompositionsarbeit, bemerkt (etwa in den Zeitschriften *Computer Music Journal* und *Interface*) eine zunehmende Dominanz technischer Überlegungen. Für die Computermusik und insbesondere im Blick auf die Software-Entwicklung ergeben sich bemerkenswerte Veränderungen: „Damit wäre eine neue Hierarchie geschaffen, in der sich die Musik bzw. das Klangresultat als künstlerisches Produkt zweitrangig erweist, da sie über den Aspekt ihrer ingenieursartigen Konstruktion hinaus ihrerseits zum weitgehend abhängigen Resultat einer technischen Ingenieurskonstruktion geworden ist.“ (S. 147)

Noch weitere Ausdifferenzierungen hin zu anderen Künsten oder Bereichen werden angesprochen: von Klanginstallationen (Lucier) bis zu klanglich-gestalterischen Annäherungen an den Alltag (Soundscapes von Murray Schaffer) oder eben auch Berührungen zur populären Musik. Auf eine zusammenfassende Bündelung dieser unterschiedlichen Ausdifferenzierungen bis in die Gegenwart hinein verzichtet Brech zu Recht. Stattdessen lässt sie die Betrachtung für kommende Entwicklungen offen.

Brechs gelungener Streifzug durch das Beziehungsfeld von Technik und Musik gewährt überaus interessante Einblicke in übergreifende Zusammenhänge, die der Komplexität der Entwicklungen Rechnung tragen.

(März 2007)

Jürgen Arndt

Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 19. bis 21. November 1999. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Monika LUSTIG. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2002. 272 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 62.)

Der vorliegende Tagungsband widmet sich

einem notorisch vernachlässigten Bereich instrumentenkundlicher Forschung: dem weit verzweigten und schwer überschaubaren Gebiet von Klangerzeugern mit durchschlagenden Zungen. Vielen der insgesamt 24 Beiträge zu instrumentensystematischen, akustischen, historischen, bautechnischen und musealen Aspekten kommt grundsätzliche Bedeutung zu, was dem Sammelband den Charakter eines in der deutschsprachigen Fachliteratur einzigartigen kleinen Kompendiums verleiht. Das weitgesteckte geographische Panorama umfasst Einzelstudien zur Verbreitung der Instrumente in Bayern (Josef Focht), Frankreich (Josiane Bran-Ricci), Schweden (Bo Nyberg), Russland (Wladimir Bonakow und Iwan Sokolow), Indien (Jonas Braasch und Gregor Klinkle), Japan (Yoshiya Watanabe) und Südafrika (Harry Scurfield). Zu den übergreifenden Rezeptionskonstanten zählt eine enge Verknüpfung mit der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte sowie der politischen Entwicklung der jeweiligen Länder.

Christoph Wagner skizziert die weltweite Erfolgsgeschichte der Harmonikainstrumente und stellt die Verbreitung durch Auswanderer und Missionare zugleich als eine durchaus problematische Verdrängung traditionellen Instrumentariums dar. Aktuelle Standortbestimmungen auf systematischem, akustischem und historischem Gebiet übernehmen die einleitenden Beiträge von Jobst P. Fricke, Bernd H. J. Eichler und Christian Ahrens. Während Frickes Systematik der Klangerzeugung mit Zungen eine Differenzierung innerhalb traditioneller Kategorien vollzieht, stellt Eichler mittels einer auf zusätzlichen Kriterien beruhenden vergleichsanalytischen Audio-Organologie einen experimentellen Gegenentwurf zur klassischen Instrumentensystematik auf. Ahrens kommt nach einer exakten Sichtung der Quellen zu dem Ergebnis, dass die postulierte Beeinflussung der europäischen Entwicklung durch asiatische Instrumente aufgrund konstruktionsbedingter Unterschiede fraglich sei. Für eine nicht spezialisierte Leserschaft wäre ein vierter einführender Beitrag zur Terminologie und den teils komplexen baulichen Verwandtschaftsverhältnissen der Instrumente hilfreich gewesen.

Michel König geht anhand eines Harmoniums aus Arnold Schönbergs Nachlass der durchaus ergiebigen Frage nach, welche Rolle das Instrument in seinem Schaffen und im

Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Thema Orgel spielte. Hier wie auch in den Beiträgen von Josiane Bran-Ricci über das französische Melophon und Rudolf Hopfner, der ein Kombinationsinstrument (Hammerflügel von André Stein, Physharmonika von Jakob Deutschmann) vorstellt, kommt auch das für die Instrumente gedachte musikalische Repertoire zur Sprache. Erhaltene Beispiele aus der Frühzeit der Handharmonika-Instrumente erläutern Sabine K. Klaus (Musterinstrumente zu Patentschriften aus dem Bestand des Technischen Museums Wien) und Dieter Krickeberg (aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg); ergänzend dokumentiert Stephen Chambers *Æolinas*, Akkordions, englische und deutsche Konzertinas aus seiner privaten Sammlung. Aus der Perspektive des Instrumentenbaus berichten Jürgen Suttner über die englische Konzertina-Bautradition und Klaus Gutjahr über den Nachbau historischer Bandonions. ((Bandoneon? RL))

Die akustische Forschung steht James P. Cottingham zufolge noch vielfach am Anfang, zahlreiche offene Fragen bedürfen weiterer Untersuchung und Präzisierung. Gunter Ziegenhals zeigt, welche Einflüsse die Schwingungen von Stimmstöcken und Gehäuseteilen des Akkordions auf die klangliche Qualität von Instrumenten haben. Maria Dunkel reflektiert über Tastaturen jenseits der Klaviaturnorm, über die Korrelation von Taste, Ton und Schrift sowie die den Harmonikas eigene Offenheit gegenüber dem Ton-system. Variabilität und Stabilität der Tonhöhe stehen im Zentrum eines zweiten Aufsatzes von Jobst P. Fricke, der sich mit den Qualitäten der Harmonikainstrumente als optimale Träger reiner Stimmungen und außergewöhnlicher Temperaturen beschäftigt. Der Band verdankt seine Qualität nicht zuletzt drei Registern, der vorzüglichen Lektorierung und einer optisch ansprechenden Ausstattung mit zahlreichen Graphiken und schwarz-weißen Abbildungen.
(November 2006) Klaus Aringer

Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999. Herausgegeben von Wolfram STEUDE und Hans-Günter OTTENBERG unter Mitarbeit von Bernhard HENTRICH und Wolfgang

MENDE. Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2003, 386 S., Abb. (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 11.)

Über Herkunft, Geschichte und Zustand der einst von der sächsischen Hofkapelle verwendeten und heute teilweise im Dresdner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Musikinstrumente konnte man sich bisher lediglich anhand einiger verstreut publizierter, vorwiegend lokalhistorisch orientierter Einzelbeiträge informieren. Der hier vorgelegte Bericht über insgesamt vier Tagungen zu historischen Musikinstrumenten schließt diese Lücke zumindest teilweise und bietet eine Fülle von lesenswerten Aufsätzen mit unterschiedlichster Zielsetzung. Das Spektrum reicht von ausführlichen Überlegungen zu den Dresdner Silbertrumpeten im 18. Jahrhundert (Gisela und Jozsef Csiba) und äußeren Details der in der Rüstkammer der Staatlichen Kunstsammlungen aufbewahrten Jägerhörner (Stefan Blaut) über mehr oder weniger ausführliche Informationen zu einzelnen Instrumenten (Gunther Joppig, Klaus Gernhardt und Eberhard Haufe) bis zu Erörterungen über historische Cembali in Dresden (Martin Christian Schmidt). Umfassendere Ziele verfolgt André Burguete, der eine laut Zettel von Giovanni Tesler gebaute und 1999 vom Kunstgewerbemuseum Dresden angekaufte Theorbe vorstellt. Den schlüssigen Beweis für seine These, dass es sich hier um ein Instrument aus dem Besitz von Sylvius Leopold Weiß handelt, bleibt er jedoch entgegen der Titelformulierung am Ende schuldig. Wesentlich behutsamer argumentieren Roland Hentzschel zur Verbindung eines in Dresden aufbewahrten Stein-Hammerflügels mit Friedrich Wieck und Hartmut Schütz für die Zuweisung eines bisher Johann Ernst Hähnel zugeschriebenen Positivs an Gottfried Silbermann.

Die vier noch erhaltenen Streichinstrumente der kurfürstlich-sächsischen Hofkapelle aus den Jahrzehnten vor und nach 1600 waren Gegenstand eines eigenen Kolloquiums. Bogenbau (Hans Reiners), Dendrochronologie (Peter Klein) und Saitenherstellung (Mimmo Peruffo) kamen dabei ebenso zur Sprache wie Besetzungsfragen (Annette Otterstedt) und die Genese des vierstimmigen Streichersatzes (Manfred Hermann Schmid). Während Wolfram Steude die Herkunft dieser Instru-

mente mit Hilfe der Inventare der Dresdner Kunstammer, dem *Theatrum Instrumentorum* von Michael Praetorius sowie Philipp Hainhofers Dresdner Reiserelation (1629) zu ermitteln sucht und Herbert Heyde die sächsischen Streichinstrumente in einen größeren geschichtlichen Rahmen stellt, rekonstruiert Bernhard Hentrich das Schicksal der Dresdner Instrumente in neuerer Zeit. Eine der beiden Amati-Bratschen wurde 1947 aus der provisorischen Aufbewahrung gestohlen und 1988 von einem Treuhänder an das Musikinstrumenten-Museum Berlin (West) verkauft. Im Gefolge von Hentrichs Ermittlungen konnte dieses Instrument im März 2004 (nach der Drucklegung des Konferenzberichtes) an die Sächsische Staatskapelle zurückgegeben werden.

Eingeleitet werden die Einzelbeiträge des gesamten Bandes durch Wolfram Steudes „Plädoyer für eine klingende Kunstammer“ und Winfried Schrammeks Überlegungen zu „Muse – Museum – Musica“. Vor allem in Steudes Beitrag wird die eigentliche Motivation aller vier Tagungen erkennbar: Gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Heinrich Magirius und anderen propagiert der Autor die Rekonstruktion der 1737 aufgehobenen Schlosskapelle als Konzertsaal für ‚Alte‘ Musik und gleichzeitig als Stätte musealer Präsentation der wenigen in Dresden noch vorhandenen älteren Musikinstrumente. Abgesehen von der völlig unzureichenden Quellenbasis für eine solche Rekonstruktion gerät Steude jedoch in einen markanten Selbstwiderspruch, wenn er einerseits vehement für die Wiedergewinnung eines seit mehr als zweieinhalb Jahrhunderten definitiv verloren gegangenen Raumes plädiert und sich andererseits gleichzeitig von dessen „mythischer Überhöhung“ distanziert. Seine strikte, aber nicht weiter begründete Unterscheidung von Kunst und deren ideologischer Instrumentalisierung ist ausschließlich den Überlegungen zur historischen Aufführungspraxis der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts verpflichtet, während die kulturwissenschaftliche Diskussion der letzten Jahrzehnte zu diesem Thema völlig unbeachtet bleibt. Die jahrelange öffentliche Debatte um den historischen Wiederaufbau von Teilen der Dresdner Altstadt hat aber in aller Deutlichkeit gezeigt, dass sich ein ‚reiner‘ Begriff von Kunst in diesem Zusammenhang als nicht tragfähig erweist. Steude

beschwört mehrfach die Vorstellung von ‚Alter‘ Musik als „klingendem Exponat“ – ein museumstechnischer Terminus –, doch dient ihm dies offenbar als eine Art Zauberformel, mit deren Hilfe weiterreichende Fragen ferngehalten werden sollen.

Flankiert werden die Wünsche für den Wiederaufbau der Schlosskapelle durch einige Beiträge im Zusammenhang mit der ebenfalls beabsichtigten Rekonstruktion der (verlorenen, aber von Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* beschriebenen) Fritzsche-Orgel aus dem Jahre 1612. Durch diese (als beschlossene Sache vorausgesetzte) Rekonstruktion (Frank-Harald Greß) geraten die informativen Texte zu den übrigen Orgeln von Gottfried Fritzsche (Rüdiger Wilhelm), den Zungenregistern dieser Instrumente (Reinhardt Menger) und möglichen Konsequenzen für die Musizierpraxis (Klaus Eichhorn, Christopher Stembridge) in ein gewisses Zwielficht. Auch die im Anhang wiedergegebene Projektion des Orgelprospekts aus der Abbildung in Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici* (1730), in eine Photographie des Raumes im Rohbauzustand macht das gesamte Vorhaben nicht plausibler.

Die Herausgeber des vorliegenden Bandes haben es vermieden, die ursprüngliche Selbstständigkeit der vier Kolloquien ebenso wie die Heterogenität der einzelnen Texte nachträglich zu harmonisieren. Eine Information über die nicht veröffentlichten Beiträge aus den vier Tagungen wäre aber durchaus hilfreich gewesen. Lediglich der nachträglich aufgenommene Aufsatz von Frank Legl über das Schicksal der Laute von Johann Adolf Faustinus Weiß nach 1815 ist mit einer Kennzeichnung versehen. Insgesamt bleibt der Eindruck wertvoller Detailerörterungen vor dem Hintergrund eines höchst problematischen Gesamtkonzepts.

(Juni 2005)

Gerhard Poppe

GERD GRUPE: Die Kunst des Mbira-Spiels. The Art of Mbira Playing. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe. Tutzing: Hans Schneider, 2004. XX, 618 S., Abb., Nbsp., (Audio-CD auf Anfrage) (Musikethnologische Sammelbände. Band 19.)

Gerd Grupe hat mit seiner – im Gegensatz zu der zeitgleich entstandenen und thematisch

eng verwandten Monographie des Rezensenten (Brenner 1997) erst 2004 publizierten – Habilitationsschrift eine profunde Untersuchung der überwiegend impliziten Grammatik der *mbira-dzavadzimu*-Musik der Zezuru-Shona Zimbabwes vorgelegt. Dabei knüpft er an die in dieser Hinsicht zwar inspirierenden, aber keineswegs erschöpfenden Arbeiten vor allem Andrew Traceys (zwischen 1961 und 1989) und Paul Berliners (1978) an und verfolgt – im Gegensatz zu Brenners evolutionärer, mithin diachroner Rekonstruktion – einen rein synchronen Untersuchungsansatz. In den Mittelpunkt stellt Grupe die für die Shona-*mbira*-Musik so typischen harmonischen und motio-rhythmischen Strukturen (nicht ‚motor-rhythmischen‘, um nicht die irreführende Vorstellung von rein mechanischen Fingerbewegungen zu erwecken), wobei sein Interesse sowohl deren Verschränkung zu identifizierbaren Einzelstücken als auch deren systemischer Vernetzung auf Repertoire-Ebene gilt. Beides analysiert er – anhand eines repräsentativen Samples von Stücken – akribisch, stets bemüht, die Strukturanalyse zumindest durch Indizien für die emische Relevanz (‚emisch‘ im Kenneth Pike’schen, nicht im Marvin Harris’schen Sinne) zu validieren. Nicht zuletzt bekennt Grupe sich mit diesem ganz der musikalischen Strukturanalyse gewidmeten Buch zu einer Ethnomusikologie im nachdrücklichen Wortsinn und – in methodologischer Hinsicht – zur Kombination feldforschungsgestützter und kognitionsorientierter Regionalforschung mit einer – im Dienste des Erkenntnisprinzips der wechselseitigen Erhellung stehenden – interkulturell-vergleichenden Perspektive, wobei er sich insbesondere auf Simha Arom (1991) beruft.

Kapitel 1 enthält einen Literaturbericht, in dem Grupe zuvörderst Andrew Traceys bis Mitte der 1990er-Jahre unübertroffene Pionierleistung auf dem hier diskutierten Forschungsgebiet würdigt, zugleich aber an dessen Klassifikation der harmonische[n] Progressionen kritisiert, dass sie subjektive, nicht als emisch validierte, tonale Zentren als Kriterium einbezieht und dadurch verwirrende Ambiguitäten produziert; Grupe entwickelt (unabhängig von Brenner 1997, aber übereinstimmend mit diesem) eine alternative Klassifikation, die das Problem der tonalen Zentrität vorläufig ausklammert.

In Kapitel 2 widmet Grupe sich der Interpretation des Tonsystems, wobei er umsichtig auch die akustischen und psychoakustischen Voraussetzungen berücksichtigt, indem er spektrographische Daten von *mbira*-Lamellen mit den Tonhöhenurteilen einiger Testpersonen vergleicht und diese mit Bezug auf aktuelle Theorien zur Perzeption von Idiophonklängen (Ernst Terhardt / Martin Seewann 1984) und ihre Implikationen für die Bildung von Tonsystemen im Allgemeinen (Albrecht Schneider / Andreas Beurmann z. B. 1991) diskutiert. Die (etische) Variabilität der *mbira*-Stimmungen wirft angesichts der vorkommenden Rückung der zwölfgliedrigen ‚standard Shona chord sequence‘ (Andrew Tracey 1970) auf alle sieben Stufen des heptatonischen Tonsystems erneut die alte Frage nach der emischen Beschaffenheit des Tonsystems auf: Handelt es sich bei den Rückungen um ‚Transpositionen‘ im Rahmen einer ‚elastischen‘ (Gerhard Kubik 1983) Äquiheptatonik (messbare Intervalldifferenzen = Toleranzen, d. h. emisch irrelevant) oder um ‚Modalverschiebungen‘ im Rahmen ungleichstufig konzipierter heptatonischer Skalen (messbare Intervalldifferenzen emisch relevant)? Einerseits belegen intrakulturelle Benennungen und Geschmacksurteile eindeutig die emische Relevanz der intervallischen Differenzen zwischen individuellen *mbira*-Stimmungen. Andererseits jedoch weist Grupe solch signifikante intervallische Differenzen nicht nur zwischen den Stimmungen verschiedener Instrumente, sondern interessanterweise auch zwischen den verschiedenen Oktavlagen ein und desselben Instruments tonometrisch nach. Da dies einer klaren Ausprägung feststehender, identifizierbarer (diatonischer) Modi entgegensteht, lehnt Grupe es – der unstrittigen emischen Ungleichstufigkeit zum Trotz – ab, den musikologischen ‚Modus‘-Begriff (Harold Powers 2001) auf dieses Phänomen auszuweiten und – so wie Brenner – von ‚Modalverschiebungen‘ zu sprechen. Stattdessen beschreibt er das Tonsystem als eine „funktionale Äquiheptatonik“, bei der zwar – zur Erzeugung „individueller Färbungen“ aus „klangästhetischen Gründen“ – die Skalenschrittgrößen emisch variieren, aber eben keine konsistenten Modi erzeugen, und bezeichnet die Rückungen folglich als ‚Transpositionen‘.

In Kapitel 3 klassifiziert Grupe die Erscheinungsformen der harmonischen Standardsequenz – ausgehend von einem strukturellen Referenzton – nach ihren sieben tonräumlichen Transpositionen und zwölf zeitlichen Permutationen. In der ungeklärten Frage der tonalen Zentrität formuliert er als Desiderat für ein zukünftiges Projekt gezielte Kognitionsforschung auf Grundlage interaktiver Versuchsanordnungen, die implizites Wissen unter Umgehung von Verbalisierungen zu Tage fördern. Vorläufig vermutet er eine feste Korrelation zwischen dem (von ihm jeweils eruierten) emischen Startpunkt eines *mbira*-Stücks und dem emischen tonalen Zentrum – eine Vermutung, die allerdings aus mehreren Gründen problematisch erscheint: Denn sofern man hier überhaupt von der Existenz einer festen intrakulturellen Konvention (im Gegensatz zu ‚kaleidophonischer‘ Beliebigkeit) ausgehen will, spricht erstens nichts gegen die gegenteilige Annahme, dass die emische Segmentierung der zyklischen Akkordsequenz – vergleichbar dem Verhältnis zwischen ‚Metrum und Gruppierung‘ (David Temperley 2000) – zeitlich und harmonisch ebenso gut ‚off of the tonic‘ beginnen kann. Und zweitens ist auch ein Einfluss der individuellen *mbira*-Stimmung auf die Ortung des tonalen Zentrums im Klangbild eines gegebenen Stückes nicht auszuschließen. Gleichwohl passt die signifikante statistische Dominanz der Stufen 1 und 4 des *mbira*-Stimmplans als mutmaßlichen Trägerinnen der tonalen Zentrität, zu der Grupe durch systematische Anwendung der besagten Hypothese auf sein Sample gelangt, bemerkenswert gut zu der – auf eher intuitivem Wege gewonnenen – diesbezüglichen Aussage Paul Berliners (1978). Eine demgegenüber unstrittige Korrelation weist Grupe zwischen den in seinem Sample vorkommenden Transpositionsstufen und zeitlichen Segmentierungen der zyklischen Akkordsequenz nach. Ferner zeigt er eine generelle Unschärfe in der Abgrenzbarkeit aufeinanderfolgender Akkorde auf, die die eindeutige Bestimmung eines ‚harmonic rhythm‘ (Paul Berliner 1978) problematisch macht.

In Kapitel 4 diskutiert Grupe die Vor- und Nachteile verschiedener Möglichkeiten, *mbira*-Musik graphisch zu repräsentieren, und begründet seine Entscheidung für eine ‚Hörbild‘ und ‚Spielbild‘ (Andrew Tracey 1961) – und zugleich

die vier Segmente einer Periode – synoptisch darstellende Kombination aus konventioneller Fünfliniennotation und Tabulatur, wobei letztere die vier Spielbereiche der *mbira* (rechtes Manual / Zeigefinger- und Daumenbereich, linkes Obermanual, linkes Untermanual) visuell differenziert.

Kapitel 5 beleuchtet den Zusammenhang zwischen motionaler und tonaler Realisierung der Stücke und präsentiert eine hierarchische Typologie der aus dem untersuchten Sample extrahierten motio-rhythmischen Patterns. Diese weist auf der allgemeinsten Ebene zwei Kategorien auf: „den Beat stützende“ und „den Beat verschleiernde Patterns“. Die gelegentlich in der afromusikologischen Literatur diskutierte Frage, ob die einzelnen Parts eines Ensembles – wie Gerhard Kubik (z. B. 1983) für die *amadinda*-Musik der Ganda behauptet – auf ‚individuellen Beats‘ im Sinne echter Bi- oder Polymetrie beruhen, verneint Grupe für die *mbira*-Musik der Shona dezidiert. Zwar verfügt diese Musik neben den ‚kommetrischen‘ über ein reiches Arsenal an ‚kontrametrischen‘ (Mieczyslaw Kolinski 1973) Rhythmusbildungen, vor allem Bildungen mit äquispatialen Impaktreihen, die entweder in phasenverschobener (1:1) oder kreuzender Relation (2:3 oder 4:3) zum Beat verlaufen, doch beruht sie nachweislich auf einem einzigen, für alle Parts verbindlichen Beat und ist daher als monometrisch anzusprechen. Zu den weiteren Aspekten, die Grupe in diesem Kapitel behandelt, gehören (a) die funktionale und strukturelle Komplementarität der beiden *mbira*-Parts der Standard-Besetzung (*kushaura* und *kutsinhira* genannt und in funktionaler Hinsicht den *okunaga* und *okwawula* genannten Parts des Ganda-*amadinda*-Ensembles grob vergleichbar, die Lois Ann Anderson [1968] so treffend mit ‚starter‘ und ‚mixer‘ übersetzt), (b) Besonderheiten ihrer Gestaltung wie beispielsweise die regelmäßig auftretende Substitution der im *mbira*-Bassregister fehlenden zweiten durch die akkordfremde erste Stufe, (c) die Frage nach der Existenz und Relevanz ‚inhärenter Patterns‘ (Gerhard Kubik 1962, Ulrich Wegner 1993), (d) die für den Part des *hosho*-Gefäßbrasselpaars charakteristischen und auch in den *mbira*-Parts sporadisch vorkommenden strukturierten Flexionen der Elementarpulsation sowie (e) die realen Zusammenklangsbildungen in

den Einzelparts und in deren resultierendem Gesamtklangbild.

Kapitel 6 bietet anhand von Einzelanalysen ausgewählter Stücke eine Zusammenschau der zuvor isoliert behandelten Dimensionen der *mbira*-Musik, wobei die auf der Standardsequenz beruhenden Stücke, die insgesamt rund zwei Drittel des Samples ausmachen, hier gemäß der in Kapitel 3 entwickelten Klassifikation systematisch geordnet erscheinen. Die von der Standardsequenz abweichenden Akkordsequenzen des restlichen Drittels erklärt Grupe kasuistisch als durch Rückung, Auslassung oder Einfügung einzelner Akkorde entstandene, also strukturverändernde Ableitungen aus ersterer; auch hierzu folgen exemplarische Einzelanalysen konkreter Stücke.

In Kapitel 7 diskutiert Grupe – vor einem weit gespannten interkulturell-vergleichenden Hintergrund, der sowohl indische und javanische Musikstile und -gattungen als auch solche des Jazz einbezieht – die Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ und die Frage ihrer Anwendbarkeit auf die *mbira*-Musik, die er unter dem Vorbehalt näherer Spezifizierung bejaht. Mit Bruno Nettl (1974) und Josef Kuckertz (1970) begreift er sie als Pole eines unter dem Oberbegriff ‚Modell und Ausführung‘ subsummierbaren Kontinuums möglicher Ausprägungen, die ihrerseits durch das jeweilige Maß an Freiheit in den im Aufführungsverlauf ad hoc zu treffenden Entscheidungen, genauer: deren ‚Wahlbreite‘ und ‚Folgedichte‘ (Christian Kaden 1993) gekennzeichnet sind. Von diesen begrifflichen Voraussetzungen her stellt Grupe in den Stücken des *mbira*-Repertoires einerseits einen identifizierbaren „kompositorischen Kern“ fest, der sich im Wesentlichen aus „ein oder zwei motorhythmische[n] Patterns und [der] individuelle[n] harmonische(n) Progression mit einer spezifischen Dauer der Akkorde“ zusammensetzt. Andererseits sieht er auf der Aufführungsebene jedoch eine Reihe von – das improvisatorisch-variative, ‚stochastische‘ (Christian Kaden 1981) Moment konstituierenden – Modifikationsmöglichkeiten am Werk, die von der Substitution einzelner Töne durch ihre harmonischen Äquivalente bis hin zu gravierenden Gestaltwechslern reichen. (Grupe ordnet sie typologisch und illustriert sie durch Beispiele.) Und dieses Moment sorgt nicht nur für die Frische jeder neuen Realisation, sondern bil-

det, indem es im Laufe der Zeit aus vorhandenen Stücken Varianten und aus Varianten wiederum Versionen hervortreibt, die sich ihrerseits zu neuen Stücken verselbstständigen können, die entscheidende Triebkraft in der ‚Biologie‘ des gesamten Repertoires. Radikal neue Schöpfungen sind dagegen unüblich, weil die intrakulturelle Wertschätzung, die ein Stück genießt, maßgeblich auf dessen funktionaler Wirksamkeit im Ahnenkult (und damit letztlich auf der Autorität der in lebenden Medien sich rituell verkörpernden Ahnengeister und ihrer ästhetischen Vorlieben) beruht – ein soziopsychologischer Zusammenhang, der Konservatismus und stilistische Kohärenz begünstigt und die musikalische Kreativität auf spezifische Weise kanalisiert und fokussiert.

Der 307 Seiten umfassende Anhang enthält die Transkriptionen der einzelnen Stücke bzw. Versionen, und zwar alphabetisch nach Titel geordnet und jeweils durch ein katalogartiges Datenblatt mit Kurzinformationen zu Quelle und musikalischer Struktur gut erschlossen.

Die zum Buch gehörige Audio-CD gibt dem Leser computergenerierte Hörbeispiele zu einzelnen Notenbeispielen (Tracks 1–8), exemplarische analytische Originalaufnahmen (Tracks 9–15) sowie Originalaufnahmen des tatsächlichen Klangbildes einiger *mbira*-Stücke (Tracks 16–17) an die Hand.

Grupes brillant formuliertes, umfassendes und materialschweres Buch begreift die Lamellophon-Musik der Zezuru-Shona, ohne etwa die Kontextualität ihrer intrakulturellen Bedeutungen und Funktionen zu leugnen, vor allem als eine Kunst eigenen ästhetischen Rechts und schenkt ihren Denk- und Klangformen die analytische Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die sie verdienen. Viele ihrer Aspekte erscheinen so in einem neuen, helleren Licht. Dies ist zweifelsohne ein bedeutender Beitrag zur Erforschung der Musik der Shona ebenso wie zur Afromusikologie im Allgemeinen.

(April 2007)

Klaus-Peter Brenner

JOHANN SEBASTIANI: *Pastorello musicale oder Verliebtes Schäferspiel*. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2005. L, 74 S., Abb.

Der vorliegende Band bietet eine Edition der wohl ältesten auch in der Musik erhalte-

nen deutschen Oper: des anlässlich einer gräflichen Hochzeit in Königsberg 1663 von dem Librettisten Johann Rölting und dem Komponisten Johann Sebastiani geschaffenen *Pastorello musicale*. Der Text basiert auf der zehn Jahre zuvor erschienenen „Pastorale burlesque“ *Le Berger extravagant* des französischen Dichters Thomas Corneille in der deutschen Übersetzung von Andreas Gryphius, der nicht nur in diesem Fall eine französische Vorlage bearbeitet hat: Von ihm stammen auch deutsche Fassungen von Tragikomödien Philippe Quinaults, des späteren Librettisten Jean-Baptiste Lullys. Der Herausgeber hat das Libretto nicht ediert, sondern als Faksimile des zeitgenössischen Druckes wiedergegeben. Die Musikedition wiederum legt den Text der einzigen erhaltenen Partiturabschrift, an der Sebastiani offensichtlich selbst beteiligt war, zugrunde, übernimmt aber (durch Kursivdruck gekennzeichnet) zahlreiche Regieanweisungen des Libretto-drucks, die über die Informationen der Partitur hinausgehen. So einleuchtend dieses Verfahren auch ist, die zahlreichen Abweichungen zwischen den beiden Quellen im Wortlaut, von denen in der Einleitung (S. XIV) die Rede ist, werden damit nicht unmittelbar einsichtig: Dazu hätte es einer systematischen Auflistung der unterschiedlichen Lesarten bedurft.

Die Edition zeichnet sich durch den Verzicht auf Aussetzung des Generalbasses und auf Ergänzung der spärlichen Bezifferung aus; auch hält sie sich erfreulicherweise mit Eingriffen in den überlieferten Notentext weitgehend zurück. In merkwürdigem Kontrast dazu steht die Empfehlung des Herausgebers, bei einer Wiederaufführung der Oper deutsche Lieder und Instrumentalmusik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nach Gutdünken einzufügen, um das Stück abwechslungsreicher zu gestalten. Wie in der Einleitung (S. IX) festgehalten wird, dominiert in ihm das Rezitativ, und wiewohl der Herausgeber diesem einen gewissen „Reiz“ bescheinigt, scheint er der Tragfähigkeit von Röltings und Sebastianis musikdramatischem Konzept vor einem modernen Publikum nicht zu trauen. Dabei macht gerade die Tatsache, dass die Ausgabe dieses Konzept erkennbar werden lässt, vorliegenden Band so wertvoll: Er erhellt die deutsche Opernlandschaft zu einer Zeit, aus der sonst kaum musikalische Dokumente erhalten sind. Aufgrund der Singularität des *Pastorello*

bleibt indes fraglich, inwieweit er als repräsentativ für die deutsche Oper um 1660 gelten kann.

Die Zahl der offenkundigen Druckfehler ist gering; lediglich die Verweise der Einleitung und des Kritischen Berichts sind häufig fehlerhaft: Fußnote 13 (S. VI) verweist nicht auf S. XLV, sondern auf S. XLVIII; in Fußnote 40 (S. IX) fehlt der Hinweis auf S. XLVI; Fußnote 2 (S. XIV) verweist nicht auf S. XLIV f., sondern auf S. XLIX; und Fußnote 46 verweist nicht auf Fußnote 18, sondern auf Fußnote 19. Dies beeinträchtigt den hohen Wert der Ausgabe aber in keiner Weise.

(Dezember 2006)

Michael Klaper

JOHANN MATTHESON: *Der edelmütige Porsenna*. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2006. XXXVIII, 182 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Bd. 9.)

Die These, dass das Schaffen Johann Matthesons recht eigentlich erst noch zu entdecken sei, dürfte zunächst auf Widerspruch stoßen, liegen doch seine musiktheoretischen Schriften in zahlreichen Reprints und Neueditionen vor. Dem ungeachtet sind zwei Arbeitsfelder Matthesons bisher weitgehend unerforscht geblieben: sein kompositorisches Werk, das mehr Oratorienvertonungen umfasst als das Œuvre Händels, und sein Schrifttum jenseits des musiktheoretischen Bereichs, das ästhetische, politische und religiöse Schriften sowie Romanübersetzungen enthält.

Die hier zu besprechende Edition bietet nun die Möglichkeit, mit Matthesons Opernschaffen näher bekannt zu werden. Mit dem *Porsenna* liegen inzwischen drei der vier vollständig erhaltenen Opern Matthesons in Editionen vor (die *Cleopatra* hat George J. Buelow herausgegeben [Mainz 1975, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 69], den *Boris Goudenow* Johannes Pausch [Hamburg 1997] und Jörg Jacobi [Bremen 2005]). Die noch fehlende vierte Oper – *Henrico IV* (Hamburg 1711) – wird, ebenfalls von Hansjörg Drauschke herausgegeben, im ortus musikverlag erscheinen.

Der 1702 an der Hamburger Oper am Gänsemarkt uraufgeführte *Porsenna* ist Matthesons früheste vollständig erhaltene Oper. Das auf eine venezianische Vorlage zurückgehende Libretto stammt von Friedrich Christian Bresand und wurde schon 1695 von Reinhard Ke-

ser für das Braunschweiger Theater in Musik gesetzt. Mattheson lässt den ersten Akt fort und vertont lediglich die übrigen Akte, so dass sich in der Partitur eine vieraktige Oper ergibt, die im gedruckten Libretto auf drei Akte ‚korrigiert‘ wird. Der vollständige Librettodruck ist der Edition als farbiges Faksimile vorangestellt. Drauschkes Vorwort enthält ausführliche Informationen zur Geschichte des Librettos.

Grundlage der Edition bildet die sich nun wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befindende autographe Partitur, der eine Ouvertüre von fremder Hand beigegeben ist. Die gut lesbare Handschrift ist von Drauschke sorgfältig ediert worden. Im Kritischen Apparat werden die Differenzen zwischen gedrucktem Libretto und der Handschrift verzeichnet sowie die gelegentlich vom Herausgeber nachgetragenen fehlenden Akzidentien vermerkt.

Dem ortus musikverlag gebührt Lob für die qualitätvolle Ausstattung der Partitur, etwa für das gestochen scharfe Notenbild, das viele Gesamtausgaben der renommierten Verlage in doppelter Hinsicht blass erscheinen lässt. Der von Drauschke selbst hergestellte Computersatz präsentiert ein ruhiges und übersichtlich gegliedertes Notenbild. Drauschkes Edition modernisiert behutsam durch die Verwendung moderner Schlüssel, neuer Rechtschreibung, moderner Balken- und Akzidentiensetzung. Bei der Vorzeichensetzung hätte vielleicht noch einheitlicher verfahren werden können; wenn etwa in der in G-Dur stehenden Aria Nr. 20 das Ritornell mit einem Kreuz notiert wird, in der Aria selbst aber das *fis* jeweils ad hoc gesetzt wird. Hilfreich wäre auch die Aussetzung des Basso continuo gewesen.

Matthesons Partitur, aus der sich Händel – wie könnte es anders sein – reichlich bedient hat, ist trotz umfangreicher Rezitativpassagen ausgesprochen abwechslungsreich gestaltet und enthält die für die Hamburger Oper jener Zeit charakteristische Mischung aus italienischen, französischen und deutschen Stilelementen mit einer starken Beanspruchung der Blasinstrumente. Keisers Vorbild ist spürbar, Matthesons eigene Leistung wäre durch eine eingehendere Untersuchung noch näher zu profilieren.

Durch die verdienstvolle Edition der Partitur wird das Bild der Hamburger Oper um eine weitere Facette bereichert. Einige jüngst erschie-

nene Ausgaben Hamburger Opern (Johann Georg Conradi, *Die schöne und getreue Ariadne*, hrsg. von Jörg Jacobi, Bremen 2006; Reinhard Keiser, *Desiderius*, hrsg. von Hansjörg Drauschke, Beeskow 2005) belegen zusätzlich, welch hohes musikdramatisches Niveau das Theater am Gänsemarkt besaß, ein Niveau, das den Vergleich mit Venedig, Paris oder Wien nicht zu scheuen brauchte.

(Dezember 2006)

Bernhard Jahn

JOHANN ADOLF HASSE: *Werke. Abteilung II: Serenate, Feste teatrali, Band 1: Marc' Antonio e Cleopatra. Erstausgabe. Hrsg. von Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus Verlag 2001. XXXVII, 122 S.*

Die Herausgeber der Hasse-Werkausgabe haben für den ersten Band der Abteilung II – die sich den kleineren italienischen Operngattungen widmet – *Marc'Antonio e Cleopatra* gewählt, die erste Opernkomposition Hesses für Italien und ein eher unbekanntes Stück, das erfreulicherweise auch in einer CD-Edition vorliegt. Mit dieser Serenata stellte sich der 26jährige Hasse, der vorher als Sänger am Braunschweiger Hof angestellt gewesen war und bereits die Oper *Antioco* für Braunschweig komponiert hatte, als Opernkomponist in Neapel vor, wo er sich nach einer Italienreise längerfristig niederlassen sollte. Da er mit *Marc'Antonio e Cleopatra* – die Hauptrollen sangen der junge Farinelli (eigentlich Carlo Broschi) und Vittoria Tesi – reüssieren konnte, folgten dieser Serenata sieben Opere serie, eine Opera buffa, zwei Serenaten, acht Intermezzi und weitere Kompositionen für Neapel.

Im Vorwort des Bandes fasst Reinhard Wiesend die wenigen Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Komposition zusammen, die vermutlich von dem Bankier Carlo Carmignano in Auftrag gegeben wurde und in seinem Landhaus zur Aufführung gelangte. Der Herausgeber erläutert den Zusammenhang der Serenata zur Gattungstradition speziell in Neapel und kommt zu dem Resultat, dass *Marc'Antonio e Cleopatra* wohl nichtszenisch realisiert wurde. Ferner illustriert Wiesend die stofflichen Quellen für Francesco Ricciardis Libretto, die musikalische Quellenüberlieferung, die formale Faktur der Serenata und weist auf Besonderhei-

ten in der musikalischen Gestaltung zumal der Rezitative hin.

Nach Bemerkungen zur Aufführung – insbesondere zu Dynamik, vokaler Verzierungspraxis und Gestaltung der Punktierungen – sind die Ausführungen zur Besetzung von besonderer Bedeutung, da die überlieferte Partitur zu *Marc'Antonio e Cleopatra* keinerlei Besetzungsangaben enthält und das Stimmenmaterial nicht erhalten ist. Die Annahme Wiesends, dass es sich um eine reine Streicherbesetzung zuzüglich Basso continuo-Gruppe gehandelt habe, erscheint plausibel. Der Verzicht Hasses auf Bläser ist zwar eher ungewöhnlich, aber wohl mit den Aufführungsumständen zu erklären.

Nach einer Synopse des vertonten italienischen Textes mit ihrer deutschen und englischen Übersetzung folgen im Band einige aussagekräftige Reproduktionen aus der Hauptquelle, die die Spezifik der Schreibung illustrieren. Der Notentext der Edition ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet; die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze und die Partituranordnung entsprechen der üblichen editorischen Praxis. Wie in den anderen Bänden der Ausgabe wird eine Aussetzung des Generalbasses als Auführungsvorschlag im Kleinstück beigegeben. Bedauerlich ist die Verwendung ‚moderner‘ Schlüssel, ohne die originale Schlüsselung als Vorsatz vor der ersten Akkolade mitzuteilen.

Von *Marc'Antonio e Cleopatra* ist nur eine einzige Quelle überliefert, eine Abschrift von Karl Joseph Brauner, einem Mitglied der Kapelle des Vizekönigs in Neapel, die heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrt wird. Im Kritischen Bericht kann daher auf Quellenvergleiche verzichtet werden. Ein Librettodruck ist ebenfalls nicht bekannt, der Text wurde von Maria Giovanna Miggianni aus der Partiturhandschrift rekonstruiert. Der Kritische Bericht ist klar gegliedert in Erläuterungen zur Quelle, zu den Herausgeberzusätzen, zu grundsätzlichen Änderungen gegenüber der Quelle sowie die textkritischen Anmerkungen.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken. Hrsg. von Tilman SIEBER. Mainz u. a.: Schott 2005.

448 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Musikalische Denkmäler. Band IX.)

Bereits 1983 legte Tilman Sieber mit seiner Dissertation *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10) die erste und bislang einzige umfassendere Studie zu dem bedeutenden Werkbestand von den Anfängen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vor (Besprechung in: *Mf* 39, 1986, S. 163 f.). Sieber stellt hier auf breiter Quellenbasis zunächst die „gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen“ in Italien und im deutschsprachigen Raum dar, deren Wurzeln im Concerto und im konzertanten Streichquartett bzw. im vielstimmigen Divertimento zu suchen sind. In einem historisch-analytischen Kapitel arbeitet er anschließend mit den Kategorien des „klassischen Streichquintetts“ (Österreich), des „konzertanten Streichquintetts“ (Italien) und des „dialogisierenden Quintetts“ (Italien, Süddeutschland, Österreich) drei stilistisch und geographisch abgrenzbare „Entwicklungszüge“ des Repertoires heraus, um dann in einem systematischen Zugriff Gattungsmerkmale des Streichquintetts für eine abschließende Gattungsdiskussion zusammenzustellen.

Sicherlich könnte man die allgemein sehr problembehaftete Gattungsfrage anhand des vorliegenden Repertoires auf einer grundsätzlicheren Ebene diskutieren. Abgesehen davon gelingt es Sieber insbesondere im Hinblick auf die satztechnischen Spezifika des fünfstimmigen Streichsatzes (z. B. Klanggruppentechnik) und unter Verweis auf eine eigenständige Funktion innerhalb des Musiklebens der Zeit überzeugend, das Streichquintett von der zentralen kammermusikalischen Gattung Streichquartett abzugrenzen. Damit widerspricht er Carl Dahlhaus' weithin akzeptiertem Diktum, dass die einzelnen Quintette nicht aufeinander, sondern jeweils auf die Quartette desselben Komponisten bezogen seien („Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, 1. Folge, Bern – München 1973, S. 842).

Die Ergebnisse seiner Dissertation fasst Sie-

ber in der Einleitung zum vorliegenden Denkmäler-Band, der offenbar eine Art exemplarische Notenedition zu der Studie darstellt, auf sehr instruktive Weise kurz zusammen. Da der weitaus größte Teil der Quintette nur in Stimmen überliefert ist, war die Herstellung zahlreicher Spartierungen wesentliche Voraussetzung für die analytischen Untersuchungen am Repertoire. Zur Illustration seiner Ausführungen fügte Sieber der Dissertation einen umfangreichen Anhang mit 118 Notenbeispielen an. Der Denkmäler-Band ermöglicht nun, bislang nur schwer zugängliche Streichquintette des Untersuchungszeitraumes vollständig und in Partitur zu studieren.

Sieber wählte unter den annähernd 700 in der Dissertation dokumentierten Quintetten 13 Werke von elf Komponisten aus, die repräsentativ für die beschriebenen Entwicklungslinien sind.

An den Anfang des Notenteils setzt Sieber zwei Quintette, die eher noch der Vorgeschichte zuzuordnen sind: ein der barocken Musiksprache verhaftetes zweisätziges Werk mit Fuge und Generalbass-Bezifferung (ausgesetzt vom Herausgeber) von Francesco Zanetti (e-Moll, op. 2/6) und ein sehr kurzes Quintett-divertimento Leopold F. Gaßmanns (F-Dur, op. 2/6). Als Beispiele für die konzertante Stil-sphäre dienen Quintette von Antonio Capuzzi (G-Dur, op. 3/6), Wenceslao Pichl (Es-Dur, op. 5/6), Gaetano Brunetti (C-Dur, op. 3/6 und B-Dur, op. 7/3) und Giuseppe Cambini (Nr. 38, A-Dur und Nr. 84, D-Dur).

Von besonderem Wert ist die erstmalige Edition von zwei der mehr als siebzig bislang unveröffentlicht gebliebenen Quintette Gaetano Brunettis. Brunettis Position in der Frühgeschichte der größeren kammermusikalischen Streicherbesetzungen Quintett und Sextett ist bis heute stark unterbewertet. Hauptgrund ist die ausgebliebene Rezeption seines sehr umfangreichen Kammermusik-œuvres. Der spanische König Carlos III., dem Brunetti als Hofmusiker unmittelbar unterstellt war, wachte darüber, dass die für seinen persönlichen musikalischen Zirkel entstandenen Werke ausschließlich zu seiner Verfügung standen und untersagte daher eine Publikation. Brunetti komponierte zeitgleich mit seinem Madrider Kollegen Luigi Boccherini, der am Hofe des Infanten Don Luis beschäftigt

war, im Jahr 1771 die ersten Streichquintette und noch vor ihm Mitte der 1770er-Jahre die ersten überlieferten Werke für Streichsextett. Brunettis Quintette sind – wie seine ebenfalls in Vergessenheit geratenen Sextette – instruktive Beispiele für den konzertanten Satz mit dem Reihungsprinzip wechselnd hervortretender Soloinstrumente. Im Vergleich zu Boccherini, der bekanntlich insbesondere das erste der bei ihm zweifach besetzten Violoncelli mit sehr anspruchsvollen Parts bedachte, werden bei Brunetti weniger hohe Anforderungen an die technischen Fertigkeiten der einzelnen Ensemblemitglieder gestellt.

Die Sphäre des klassischen Wiener Streichquintetts wird in dem Band durch Werke von Ignaz Pleyel (g-Moll, Ben 272), Franz A. Hoffmeister (D-Dur), Johann Brandl (F-Dur, op. 11/3), Franz Krommer (F-Dur) und Anton Wranitzky (g-Moll, op. 8/2) repräsentiert. Während die Quintette von Pleyel und Brandl doch deutlich von konzertanten Abschnitten geprägt sind, ist der Satz bei Hoffmeister weitgehend ausgewogen, eine Qualität, die sich bei Krommer und Wranitzky in einem Satzbild manifestiert, das auf die Faktur der klassischen Quintette Mozarts verweist. Dabei verleihen satztechnische Charakteristika wie die (im mehr als vierstimmigen Satz) notwendigen Stimmkopplungen in abwechslungsreich arrangierten Texturen den zweifellos aufführungswerten Quintetten ihren eigenständigen Klangcharakter.

Hilfreich sind die knappen, dem Notenteil vorangestellten Werkbeschreibungen, in denen Sieber pointiert die einzelnen Kompositionen charakterisiert. Ein Bild von den herangezogenen Quellen vermittelt eine Reihe leider nicht durchgehend gut reproduzierter Faksimiles von Titel- und Notenblättern. Ansonsten besticht der Band, mit dem ein leider nur mehr sporadisch wieder belebtes Editions-vorhaben aus den 1950er-Jahren fortgesetzt wird (Band IX!), durch einen schönen Druck. Schreibweisen werden in editionstechnischen Notizen zu jedem einzelnen Werk detailliert kommentiert; der ausführliche Kritische Bericht ist sehr sorgfältig erarbeitet.

Es handelt sich zweifellos um einen wertvollen und sinnvoll zusammengestellten Band, in dem die frühe Entwicklungsgeschichte einer außerordentlich gewichtigen kammermusikalischen Besetzungsgröße anschaulich beschrie-

ben und illustriert wird, die – mit wenigen Ausnahmen – traditionell im Schatten der Gattung Streichquartett steht und in der musikhistorischen Wahrnehmung nach wie vor nicht den ihr adäquaten Stellenwert erlangt hat.

(Februar 2007) Michael Wackerbauer

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 1: Klaviersonaten I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXIII, 262 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2: Klaviersonaten II. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXII, 216 S., Faks.*

Die drei den Klaviersonaten gewidmeten Bände der Neuen Schubert-Ausgabe sind in ihrer Erscheinungsreihenfolge nicht der Chronologie der Werke gefolgt: Band 3 mit den späten Sonaten erschien zuerst (1996), die Bände 1 und 2 dann mit erheblichem Abstand erst Jahre später (2000 und 2003). Der Grund für diese Abfolge ist ebenso leicht einzusehen wie derjenige für die zeitliche Distanz, die die ersten beiden Bände vom zuerst erschienenen letzten trennt. Die editorischen Probleme sind angesichts der frühen Werke schlicht um Erhebliches größer als bei den von der Quellenlage her vergleichsweise überschaubaren Spätwerken. Und eine Eigentümlichkeit in der Zählung der Sonaten, mit der die Inhaltsverzeichnisse der Bände 1 und 2 den erstaunten Benutzer konfrontieren, findet ebenfalls so ihre Erklärung. Die Nummern 8 (Band 1) und 10 (Band 2) sind im Hauptteil nicht besetzt und finden sich stattdessen jeweils (unter entsprechend anderer Nummer) im Anhang wieder, weil ihr Werkstatus nach eingehender Befassung eine andere Einschätzung verlangte und die vorab festgelegte (und vom Schlussband her fixierte) Zählung obsolet gemacht hat. Doch können diese Überbleibsel einer obsolet gewordenen Nummerierung, statt kritisiert zu werden, weit eher positiv als Symptome eines konsequent verfolgten Konzepts verbucht werden, das der langjährige Editionsleiter, Walther Dürr, einmal als das Ideal einer „offenen Ausgabe“ charakterisiert

hat. Walburga Litschauer, die Herausgeberin aller drei Klaviersonaten-Bände, hat nun mit den beiden Bänden 1 und 2 immense Schwierigkeiten gemeistert und sie, den Editionsrichtlinien der Neuen Schubert-Ausgabe gemäß, auf nachvollziehbare Weise gelöst.

Es gehört zum Editionskonzept, dass eine Sonate wie D 840, die sogenannte „Reliquie“, im Zusammenhang eines Bandes nicht in ihrer viersätzigen Gesamtgestalt auftreten darf, sondern nach vollendeten und fragmentarischen Sätzen auf Hauptteil und Anhang des Bandes 2 aufgeteilt werden muss. Und vergleichbar wird etwa der Torso der f-Moll-Sonate D 625 nicht nur aus dem Hauptteil des Bandes verwiesen, sondern zudem noch seiner in der Quellenüberlieferung erkennbaren Einheit entkleidet und auf sogar zwei Nummern des Anhangs verteilt. Doch ist das angesichts der Editionsrichtlinien, wie gesagt, nichts als konsequent; es ist begründbar und tut der Benutzbarkeit der Ausgabe, die ja nicht nur eine historisch-kritische, sondern auch eine praktische sein will, keinen Abbruch. Im Gegenteil können solche Maßnahmen den Blick des Benutzers für die Problematik eines Werkbestands schärfen, für dessen Präsentation – gerade bei diffizilen Fragen in Bezug auf die zyklische Zusammengehörigkeit heterogen überlieferter Sätze – die Herausgeberin kein Präjudiz schaffen will. Eine weitere heikle Frage, die nämlich nach der eventuellen Zugehörigkeit einzeln überlieferter Klavierstücke zu (fragmentarischen) Sonatenzyklen, ist unabhängig von den vorliegenden Bänden entschieden worden und bildet daher nicht deren Gegenstand.

Im Unterschied zum Band 3, der sich auf Autographe oder zu Lebzeiten erschienene Drucke stützen und außerdem autographes Entwurfsmaterial mit einbeziehen konnte (siehe die Rezension in *Mf* 52, 1999, S. 152 f.), steht den Bänden 1 und 2 ein weit komplexeres Quellenmaterial (vollständige und fragmentarische Autographe, Abschriften, postume Drucke, unterschiedlich überlieferte Fassungen) gegenüber, aus dem sich die Intention des Komponisten oft nicht zweifelsfrei ermitteln lässt. Hier zu einer konsensuellen Lösung zu gelangen, ist trotz des Rigorismus und des Pragmatismus der Editionsrichtlinien nicht einfach. Als anschauliches Beispiel für die Komplikationen, die auch dem Benutzer der Ausgabe durch-

aus anspruchsvolle Aufgaben stellen, kann die Des-Dur-Sonate vom Juni 1817 dienen, die im Deutsch-Werkverzeichnis noch die Nummer D 567 hatte, inzwischen aber unter der Nummer D 568 ihrer stark erweiterten Es-Dur-Fassung mitgeführt wird. Dieses Werk – man müsste eher sagen: dieser Werkkomplex – ist als Erstniederschrift des Kopfsatzes (in zwei Teilaufnahmen unterschiedlicher Provenienz) und als Zweitniederschrift mit Abbruch im Finale überliefert; weiterhin existiert eine frühe fragmentarische Fassung des zweiten Satzes in d-Moll sowie schließlich die postum (1829) bei Pennauer gedruckte, im Kopfsatz stark erweiterte und außerdem viersätzig Version in Es-Dur. Im Band 2 präsentiert sich dieser Werkkomplex folgendermaßen: zunächst die beiden ersten Sätze der Zweitniederschrift, weil vollständig, im Hauptteil (als Nr. 7a); der Kopfsatz der Erstniederschrift, weil eher flüchtig und entwurfsartig, im Anhang (dort Nr. 4), gefolgt von der unabhängigen frühen Konzeption des langsamen Satzes (Anhang, Nr. 5), darauf als Nr. 6 des Anhangs das (fragmentarische) Finale, das eigentlich aber in den Manuskriptzusammenhang der Nummer 7a des Hauptteils gehört. Unter der Nummer 7b des Hauptteils wird dann die spätere Es-Dur-Fassung gebracht. Das alles ist nach der Logik der Editionsrichtlinien zwar konsequent, aber nicht ganz leicht zu durchschauen; das Auseinanderlegen des Werkzusammenhangs führt, wie auch bei D 840, zu verschiedenen Behandlungsweisen desselben Überlieferungsträgers: als textkonstituierende Edition der vollständigen Sätze im Hauptteil, als tendenziell diplomatische Quellendokumentation im Anhang. Dass die Herausgeberin – dem Rezensenten trotz (oder gerade wegen) der stilistischen Argumente alles andere als plausibel – der 1978 von Martin Chusid vorgeschlagenen Datierung der Es-Dur-Fassung in Schuberts späte Jahre folgt, hat keine Folgen für die Edition und kann daher hier unerörtert bleiben.

Zur Würdigung der Leistung, die die drei Klaviersonaten-Bände in ihrer Abfolge darstellen, gehört streng genommen der gesamte Diskussionszusammenhang, der die Ausgabe begleitet hat und auf den sie ihrerseits wiederum offen reagiert. Die Herausgeberin hat kürzlich, nach Abschluss der Edition, im Rückblick sehr ausführlich von der Problematik gehandelt (siehe

Schubert : Perspektiven 4, 2004, S. 49–85) und ihre Begründungen weit ausführlicher, als dies im Rahmen der Bandvorworte möglich gewesen wäre, noch einmal zur Diskussion gestellt. Ihre eigene Position hat klare Konturen, ohne alternative Deutungen zu versperren. Dieser Mut zur ‚offenen‘ Anlage beider Bände ist in einem Geschäft wie der Edition, bei dem fast jede mutige Entscheidung die polemische Vertretung irgendeiner Gegenposition provoziert, nichts Geringes und erweist sich als immenser Vorteil. Zwischen der Scylla bloßer entscheidungsloser Beliebigkeit in puncto Anordnung und der Charybdis, gegen alle Evidenz und Problematik vorschnell geschlossene Werkkonzepte dort zu postulieren, wo die Diskussion weiterhin im Fluss ist, hat die Herausgeberin ihre Entscheidungen sorgfältig abgewogen und jeweils nachvollziehbar begründet, von der enormen Gründlichkeit und Solidität der Textkonstitution einmal ganz abgesehen. Sie hat damit eine im besten Sinne „offene Ausgabe“ für den mitdenkenden Benutzer vorgelegt, durch die die Schwierigkeiten bei der Deutung von Schuberts frühem und mittlerem Sonatenschaffen nicht verharmlost werden. (Dezember 2006) Hans-Joachim Hinrichsen

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 1.1, 1.2, 1.3: Kullervo Op. 7. Hrsg. von Glenda Dawn GOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XXVII, 430 S., Faks.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 1.4: Kullervo. Piano-Vocal Arrangements. Movements III and V. Hrsg. von Glenda Dawn GOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XII, 103 S., Faks.

Glenda Dawn Goss' meisterhafte Edition der (von Goss mit programmatischer Vehemenz so genannten) „Kullervo-Symphonie“ unterstützt ohne Zweifel essenziell die Würde des Jahres der finnischen Musik, das zugleich ein Sibelius-Jubiläum, den 50. Todestag, enthält. Zur zeitlichen Nähe der Ereignisse trägt bei, dass die Lieferung dieses Bandes der Gesamtausgabe nicht etwa 2005 (s. o.), sondern erst im fortgeschrittenen Jahr 2006 erfolgte. Der eigentliche Anlass des Festes in Finnland 2007 ist die Gründung des Musikinstituts (respektive der Sibelius-Akademie) in Helsinki durch den

ersten Kompositionslehrer von Sibelius, Martin Wegelius, im Jahr 1882 (die Gründung hat man neuerdings zum Anlass gewählt, den 11.3. als den Tag der finnischen Musik zu feiern), doch auch die Uraufführung von *Kullervo* am 28.4.1892 jährt sich 2007 zum 115. Mal. (Wegelius ist zugleich auch als erster Kritiker von *Kullervo* bekannt, denn dieser westlich orientierte Musiker verstand den Sinn einer finnischsprachigen Kantatensymphonie nicht.) Wer diese Zahlen und Jahreszahlen alle für wenig beeindruckend, weil nicht allzu rund, hält, kennt die nordische Seele und ihren Wunsch nach Festtagen (zumal der evangelische Kalender nur wenige enthält) schlecht. Tatsächlich tragen u. a. auch die Jubiläen dazu bei, dass *Kullervo* im Jahr 2007 und bereits 2006 bemerkenswert oft in Europa (nicht zuletzt in Deutschland) zur Aufführung kommt. Auch wenn die kritisch kommentierte und außerordentlich sorgfältig vorbereitete Edition als Partitur nun endlich und mit Sicherheit mit Blick auf das Festjahr ‚getimt‘ vorliegt, muss man davon ausgehen, dass angesichts des noch nicht existierenden Orchestermaterials etliche Aufführungen nur dann dem neuesten Stand der musikwissenschaftlichen Forschung entsprechen werden, wenn die Orchestermusiker (oder sonst jemand) bereit sind, das alte Material mit Blick auf die Gesamtausgabe zu überprüfen.

Das große, abendfüllende Werk – eine Kantatensymphonie mit fünf Sätzen, von denen zwei mit Vokalanteil ziemlich getreu nach Elias Lönnrots *Kalevala* (1849) gestaltet sind und ausdrücklich mit Männerchor (wohlgemerkt wegen der zum Teil erotischen und brutalen Textpassagen im Zuge einer Verführungsszene, die Sibelius den singenden Damen bekanntlich nicht zumuten wollte) und zwei Solisten besetzt wurden – wäre nicht so unbekannt, wenn der Komponist selbst nicht ein recht merkwürdiges Verhältnis dazu gehabt hätte. Wie Goss in ihrer recht gründlichen, wenngleich hinsichtlich der Literatúrauswahl ein wenig ‚wählerischen‘ Einleitung (manche Forschungsleistungen finnischer Vorgänger hätten in den Fußnoten gewiss noch Platz gehabt) und in anderen wissenschaftlichen Veröffentlichungen seit dem Jahr 2000 erklärt, hat Sibelius alle Versuche der Wiederbelebung nach den 1890er-Jahren verhindert. Über die Gründe kann man spekulieren. Ganz offensichtlich ging es Sibe-

lius nicht um die künstlerische Qualität des Werkes, sondern um irgendwelche Bedenken hinsichtlich der Rezeption. Es darf nicht vergessen werden, dass Sibelius generell kritisch mit der Veröffentlichung großer symphonischer Kompositionen umging. In der Tat machte sein Personalstil nach *Kullervo* etliche Verwandlungen durch.

Die Prachtausgabe enthält insgesamt 32 Faksimileseiten, die unterschiedliche editorische oder entstehungsgeschichtliche Probleme illustrieren. Dazu zählen etwa Auslassungen oder notationstechnische Besonderheiten (wie etwa die Bogenführung), die in allen bisherigen und noch folgenden Orchesterpartituren der Gesamtausgabe die Herausgeber beschäftigen werden. Im Kritischen Bericht hat die Herausgeberin die Gelegenheit gehabt, auch solche Details zu erwähnen, die eigentlich weniger mit der Ausführung als vielmehr mit der musik- und kulturhistorischen ‚Verortung‘ dieser Partitur zu tun haben. Dazu zählen Notizen von Musikern am Ende der Orchesterparts, speziell im vierten Satz (I/I.3, S. 422). Geradezu amüsant ist etwa die Anmerkung des dritten Posaunisten A. Puntila (sic!) in Turku, der am 7.12.1955 notiert hat: „!!!Grandios!!!!!!!!!!!!“ (mehrfach unterstrichen) und „!!!!Phänomenal!!!!“. Bemerkenswert ist dieses Beispiel insbesondere auch deshalb, weil es zeigt, dass (im Gegensatz zu den meisten Gesamtausgaben) hier offenbar die Herausgeber nicht daran gehindert werden, auch musikpraktisch und künstlerisch irrelevante musikhistorische Kuriosa drucken zu lassen.

Angesichts der Tatsache, dass bisher nur vom dritten Satz eine kommerzielle Partitur für den Musikalienhandel existierte, gilt es hier nicht nur, die kritisch-historische Leistung zu würdigen, sondern auch dafür zu danken, dass überhaupt von einem der Hauptwerke Sibelius' die Noten der breiten interessierten Öffentlichkeit rechtzeitig vor dem Sibelius-Jubiläum zugänglich gemacht werden. Gewiss ist *Kullervo* ein frühes Werk, vielleicht sogar die erste wirklich reife, vollendete Komposition von Sibelius überhaupt, und gewiss muss man beachten, dass er trotzdem noch Jahre brauchte, um souverän seine musikalischen Ideen notieren zu lernen (von den meisten im Anschluss entstandenen Kompositionen kennen wir – im Gegensatz zu *Kullervo* – nur spätere Fassungen). Aber

Kullervo führt direkt zu den Untiefen des Sibelius-Problems, zu der Frage nach dem Verhältnis von Sibelius zur Moderne der 1890er-Jahre (harmonisch wie rhythmisch), zu finnisch-nationalen Tönen, sogar zu finnischen Volksliedern, zur finnischen Sprache, überhaupt zu anderen Komponisten (hier etwa Bruckner) etc. Alle diese Fragen, die das Fundament einer neuen Sibelius-Interpretation bilden, können bereits anhand von *Kullervo* gründlich studiert werden; und es zeigt sich, dass die Antworten wesentlich komplizierter sein müssen als ‚man‘ in deutschsprachigen Fachkreisen (und nicht nur dort) lange geglaubt hat.

Eine sehr willkommene Zugabe, zumal in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe, sind die ebenfalls bisher unveröffentlichten Klavierbearbeitungen aus der Hand des Komponisten. Der musikwissenschaftliche Mehrwert besteht darin, dass die Klavierbearbeitungen nicht nachträglich, sondern für die Korrepetition und also vor der endgültigen Fixierung der Reinschrift entstanden. Auch hier geht die Ausgabe weit über musikpraktische Bedürfnisse hinaus, etwa dort, wo Namen und Anschriften der Chormitglieder so, wie sie auf einer Seite der Handschrift erscheinen, entschlüsselt und ergänzt werden. Die herausgeberische Sorgfalt ist geeignet, Vertrauen zu wecken; zumal dort, wo Selbstverständlichkeiten nicht einfach stillschweigend ergänzt, sondern deutlich gemacht werden (ein Beispiel: 5. Satz, T. 133, wo zwei lange Akkorde gebunden werden: Sibelius hat nur den tiefsten und höchsten Ton gebunden, Goss ergänzt die mittleren Stimmen mit punktierten Bögen). Auch diesem Band sind 20 Faksimileseiten beigegeben.

(Januar 2007)

Tomi Mäkelä

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie VIII: Werke für Singstimme. Band 4: Solo-Lieder mit Klavier ohne Opuszahl, Duette und Bearbeitungen für Singstimme und Klavier.* Hrsg. von Jukka TIILIKAINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XIX, 236 S.

Dieser Band rundet die bereits erfolgte Veröffentlichung der Klavierlieder als historischer Vorzeige- und Vorreitergattung von Sibelius durch Jukka Tiilikainen ab. Unter den Liedern ohne Opuszahl befindet sich Sibelius' erste veröffentlichte Komposition zu Johann Lud-

vig Runebergs Gedicht *Serenad* wie auch eine der vielen Vertonungen von Viktor Rydbergs *Skogsrådet*, auch bekannt (und demnächst als eigener Band der Gesamtausgabe erhältlich) als Orchesterballade, Melodrama sowie Klavierstück. Eine seltene Perle in Sibelius' Œuvre ist die Vertonung von Hjalmar Procopés *Små flickorna* (1920): eine sozialkritische urbane Szene mit jungen Frauen, die sich in der Stadt (im Reich männlicher „Sammler“) zurechtfinden müssen. Einen Bezug zu der Kantatensymphonie *Kullervo* hat die Liedbearbeitung von *Kullervos Wehruf*; andere Lieder gehören eigentlich zu Schauspielmusiken. Nicht nur eine Korrepetitionshilfe, sondern eine viel versprechende Ergänzung des Liedrepertoires ist die Klavierfassung (mit Vokalsolistin) des Orchestergesangs *Luonnotar* op. 70, dessen Originalfassung zu den Meilensteinen des modernen Orchestergesangs zählt und als solcher in der Fachliteratur sträflich vernachlässigt wurde. Auch wenn manche Beiträge bereits als kommerzielle Noten erhältlich sind, wird hier ein Korpus angeboten, das es wesentlich erleichtert, ein klares Bild von Sibelius' unkompliziertem Umgang mit Bearbeitungen zu erhalten. Somit ist der Band nicht nur eine Zusammenstellung von Liedern, die in die ersten Bände der Serie VIII der Gesamtausgabe nicht so recht passten, sondern ein spannender Querschnitt. Insbesondere werden von einigen Kompositionen parallele Alternativversionen (vor allem von *Souda, souda, sinisorsa, Hymn to Thais* und *Kullervos Wehruf*) und für einige bereits veröffentlichte Lieder ebenfalls Alternativen angeboten. Die Genauigkeit der Einleitung, des Kommentars und der Notation entspricht dem Standard dieser Gesamtausgabe, die – sobald komplett (zumal gemeinsam mit der aktuellen Gesamtaufnahme) – eine neue Ära in der Sibelius-Forschung einläuten wird. Nachdem auch das Tagebuch von Sibelius bereits erschienen ist, fehlt nur noch eine wissenschaftliche Briefausgabe. Acht Faksimileblätter illustrieren den mühsamen Weg zur endgültigen Fassung und die Entwicklung der Handschrift.

(Januar 2007)

Tomi Mäkelä

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: *Tahiti-Trott (Tea for Two von Vincent Youmans) op. 16. Faksimile des Partiturotographs. Festgabe zum*

60. *Geburtstag von Hermann Danuser*. Hrsg. von der Paul Sacher Stiftung. Mit Beiträgen von Matthias KASSEL, Heidy ZIMMERMANN, Robert PIENCIKOWSKI, Ulrich MOSCH und Felix MEYER. Hamburg: Musikverlag Sikorski 2006. 71 S.

Schostakowitschs entzückendes Parergon aus der frühen Jazzepoche – seine Bearbeitung von Vincent Youmans' Duett *Tea for Two*, die allen Charme und Schmelz jener Epoche in eine Orchestration umsetzt – entstand 1927 binnen einer Stunde im Zuge einer Wette, um die die Überlieferungen changieren, jedenfalls auf Veranlassung von Nikolaj Mal'ko, den Uraufführungs-Dirigenten seiner *Ersten Sinfonie*, der jenes Stück dann auch im In- und Ausland erfolgreich präsentierte. Wieso dies kritisch wurde, schon in jener frühen Sowjeterrorphase existenzbedrohend, erfahren wir – eher indirekt gestützt auf Untersuchungen Marina Lobanovas („Schostakowitschs erstes Bereuen“, in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Sonderheft 2, 1995) – im Beitrag von Felix Meyer („Ungesunde Erotik“) im Hinweis auf die Anti-Foxtrot-Kampagne der damals tonangebenden Assoziation Proletarischer Musiker (RAPM), die dem Komponisten in einer RAPM-Zeitschrift, Nikolaj Mal'ko in den Rücken fallend, die Distanzierung vom eigenen Werk ratsam oder unumgänglich erscheinen ließ. Denn „leichte Musik“ galt den RAPM-Ideologen als Ausweis von Konterrevolution – eine Beschuldigung, die dazu hinreichte, dass Schostakowitschs Freund Michail Quadri 1929 hingerichtet wurde.

Schostakowitschs wahrscheinlichste Kenntnisquelle jenes frühen Jazz war der Komponist und utopische Theoretiker Joseph Schillinger (1895–1943), der die Konzerte der von ihm inspirierten „Ersten Konzert-Jazzband“ 1927 in Leningrad mit seinen Vorträgen begleitete und darob von dem RAPM-Ideologen Marian Koval' als Reaktionär angegriffen wurde, worauf er nach erneuten Angriffen von einer 1928 angetretenen Vortragsreise nach Amerika nie mehr zurückkehrte. Dauerhaft blieb seine Freundschaft mit Dmitri Schostakowitsch, der sich noch in Leningrad als junger Pianist für Schillingers experimentelle Klavierstücke eingesetzt hatte (Schostakowitschs Biografin Sof'ja Chen-tova schreibt darüber in ihrem noch zu dessen Lebzeiten erschienenen ersten Band, ebenso Sergej Prokofjew in seinem ersten Russland-

reisebericht von 1927). Von all diesen Zusammenhängen hätte man gerne in den Begleittexten etwas erfahren.

Ansonsten genügen die Texte den Ansprüchen eines Kritischen Berichts (mag auch Schostakowitschs Orchesterbearbeitung als Idee das Werk von 40 Minuten gewesen sein, die Niederschrift der gesamten Partiturreinschrift dauerte jedenfalls länger) und einer Umfeldanalyse – Youmans' Foxtrot aus *No No Nanette* nach Irving Caesar hat in der Urfassung mit Tahiti nichts zu tun, das Stück ist eine amerikanische Familienkomödie, in der ein junges Paar vom Eigenheim im Grünen träumt; exotische Züge bekommt der Traum erst in der russischen, dort populären Adaption von K. N. Podarevskij (Moskau 1926), die in Aufführungen im Theater Vsevolod Meyerholds erklang und als Reproduktion ihrer Notenblattausgabe der Edition beigefügt ist.

(April 2007)

Detlef Gojowy

Eingegangene Schriften

Wilhelm Friedemann Bach. Der streitbare Sohn. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Jörg STRODTHOFF. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2005. 118 S., Nbsp.

Bach Perspectives 6: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The Overture. Hrsg. von Gregory G. BUTLER. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2007. XI, 163 S., Nbsp.

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

JOHANNES BEHR: Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 426 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 6.)

Beiträge 2006. Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat. Symposium 25.–27. April 2002. Hrsg. von Manfred ANGERER, Carmen OTTNER, Eike RATHGEBER. Wien: Musikverlag Doblinger 2006. 172 S., Nbsp. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 12.)