
BESPRECHUNGEN

ERNST LUDWIG WAELTNER: *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. II: Textteil. Für den Druck vorbereitet von Gabriele E. MEYER und Hans SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2002. XII, 303 S., Nbsp.*

Dass die Heidelberger Inaugural-Dissertation aus dem Jahr 1955 vom leider schon 1975 verstorbenen Ernst Ludwig Waeltner eine bahnbrechende Leistung auf dem Gebiet der frühen Mehrstimmigkeit war, ist längst anerkannt worden. Als erster hat Waeltner die betreffenden musiktheoretischen Texte auf der Basis zuverlässiger Transkriptionen ausführlich erörtert und somit das Fundament für die richtige Übertragung der wenigen notierten Stücke dieser frühesten rekonstruierbaren Phase der abendländischen Mehrstimmigkeit gelegt. (Man denke vor allem an die Konsequenzen, die Andreas Holschneider in *Die Organa von Winchester* vom Jahre 1968 ziehen konnte. Auch die Schriften Hans Heinrich Eggebrechts über die frühe Mehrstimmigkeit profitierten davon.) Kurz vor Waeltners Tod erschien der Editionsteil der Dissertation als Band 44 der *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Es waren dies die lateinischen Texte (und Notenbeispiele) mit deutschen Übersetzungen. Der größere darstellende Teil liegt nun endlich vor. Das Erscheinen des Bandes ist vor allem zwei Personen zu verdanken: Hans Schmid, dem Kollegen Waeltners in der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, und Gabriele E. Meyer. Für den Druck hatte Waeltner seine Arbeit umgestaltet und revidiert. In der Dissertation folgte jeweils gleich nach dem lateinischen Text und seiner Übersetzung dessen Diskussion. Hinzu kamen zahlreiche ergänzende Erklärungen von Schlüsseltermini und Vergleiche zwischen den Traktaten. Aus nahe liegenden praktischen Gründen wurde für die Druckfassung beschlossen, die Texttranskriptionen von der Darstellung zu trennen. So kann man jetzt den Gegenstand der Diskussion immer Seite an Seite mit der Erörterung vergleichen. Bis zu seinem unerwarteten Tod hatte Waeltner jedoch nur einen Teil der Umgestaltung und Revision durchgeführt. Die wichtigsten Änderun-

gen waren bereits im Vorwort zur Textedition 1975 angekündigt: eine neue Chronologie der Traktate mit der *Musica Enchiriadis* als ältestem Text; die Ausgrenzung der bekannten ‚organicum melos‘-Stelle in *De divisione naturae* von Johannes Scottus Eriugena, die Waeltner in einem postum veröffentlichten Separatum behandelte; und die Berücksichtigung des neu gefundenen Schlettstädter Traktats. Schmid konnte diese Arbeit weitgehend vollenden, die Veröffentlichung war bereits für 1988 geplant, wurde aber verschoben, durch Schmid's Tod (1994) trat eine weitere Verzögerung ein. Meyer hat, mit Unterstützung Michael Bernhards und der Mitarbeiter der Musikhistorischen Kommission, dafür gesorgt, dass die Publikation zustande kam.

Die Abhandlung ist stark auf die theoretischen Texte über das frühe Organum fokussiert, und in dieser Hinsicht ist die vorliegende Diskussion unübertroffen. Deshalb mussten neuere Arbeiten zu verwandten Themen wie etwa den *Enchiriadis*-Traktaten und der Dasia-Schrift (N. Phillips, D. Torkewitz, B. Hebborn) oder den notierten Stücken (nach Holschneider vor allem S. Rankin und W. Arlt) nicht berücksichtigt werden.

Obwohl Exemplare der Dissertation im Typskript in einigen Bibliotheken zu finden und Insidern bekannt sind, ist die Erscheinung des vorliegenden Bandes sehr zu begrüßen. Sie geht von einer besseren Kenntniss der Primärquellen aus als die Dissertation, die sicher auf die Mitarbeit in der Forschergruppe beim *Lexicon musicum Latinum* zurückzuführen sind. Nicht selten weist Waeltner selbst darauf hin, wenn er mit den Jahren zu einer revidierten Auffassung gelangt ist. Nacheinander werden die Lehrtexte inhaltlich analysiert: die zwei *Enchiriadis*-Traktate, der ‚Bamberger Dialog‘, der Kölner, Schlettstädter und Pariser Traktat, schließlich die Organum-Lehre des Guido von Arezzo. Neben einigen Zwischenbilanzen wird in einem abschließenden Kapitel Guidos Lehre vom beweglichen Quart-Organum mit den früheren Traktaten gründlich verglichen.

Waeltners streng systematische Darstellungsweise ist für die Analyse der Texte und

den Vergleich zwischen den Versionen der Organumlehre bestens geeignet. Die Abhandlung bildet den ausführlichsten, differenziertesten und zuverlässigsten Wegweiser durch die Lehre aus den ersten zwei Jahrhunderten der Überlieferung. Die Typographie des neuen Bandes ist sehr gut gelungen. Ein herzlicher Dank ergeht an all jene, die über lange Zeit für die Veröffentlichung gekämpft haben. Möge der Geist Waeltners durch diese Arbeit weiter lebendig bleiben.

(Oktober 2005)

David Hiley

JOHN HAINES: *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music.* Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2004. XII, 347 S., Abb., Nbsp. (*Musical Performance and Reception.*)

PETER SÜHRING: *Der Rhythmus der Trobadors. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte.* Berlin: Logos Verlag 2003. 188 S. (*Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft. Band 16.*)

Das Erkenntnisinteresse beider hier zu besprechenden Arbeiten ist zunächst weniger auf die Musik des Mittelalters und ihren kulturellen Kontext selbst gerichtet als vielmehr auf jene Wissenschaftler, die sich ihrer Erforschung gewidmet haben – unter den Vorzeichen einer postmodernen Musikwissenschaft und einer Archäologie des Wissens verlagert sich der Akzent von einer musikbezogenen Mittelalterforschung zu einer musikbezogenen Wissenschaftsgeschichte. Ausgehend von der so genannten Modaltheorie, ihren Begründern (Johann Baptist Beck und Pierre Aubry), Verfechtern (Friedrich Ludwig und Friedrich Gennrich) und Antagonisten (Hugo Riemann) würdigt Peter Sühring insbesondere die wissenschaftlichen Arbeiten Gustav Jacobsthal als Pionierleistungen der sich etablierenden akademischen Disziplin Musikwissenschaft, während John Haines diese wissenschaftliche Kontroverse als Episode in eine mittlerweile achthundert Jahre währende und bis zu den *Fabulous Trobadors* und zum *Massilia Sound System* reichende Rezeption der Kultur der Troubadours einbettet.

Haines wählt im Gegensatz zu jenen Arbeiten, die eine *Modern Invention of Medieval Music* oder einen Traum vom Mittelalter pos-

tulieren, einen Ansatz, der mit Jan Assmanns Konzept einer Gedächtnisgeschichte konvergiert. Die Kontroverse um die Modaltheorie ist für ihn weniger eine Konstellation, in der die Musikwissenschaft eine Musik des Mittelalters aus dem Geiste der Philologie erschaffen hat, als vielmehr jener Situation vergleichbar, in der die Schreiber im 13. und 14. Jahrhundert die uns heute überlieferten Handschriften angefertigt haben. Die Frage einer rhythmischen oder nicht-rhythmischen Lesung der Notation mittelalterlicher Lieder ist eine von zwei Konstanten in Haines' in fünf Phasen gegliederter Darstellung, die zweite ist die Gewichtung des Troubadour- und des Trouvère-Repertoires unter den Vorzeichen einer kulturellen und/oder nationalen Identität.

Die ersten Leser („The first readers“) trafen als Schreiber der Handschriften weit reichende Entscheidungen. Sie brachten in den *Vidas* jene Legenden über die Autoren in Umlauf, die die Rezeption über Jahrhunderte hinweg steuerten, und fixierten in den Handschriften, die gleichsam als Erstausgaben gelten können, ihre Rezeption der Lieder in der Notation. Und während Chansonier O zwar im Gegensatz zu Chansonier T in der Regel eine Notation mit mensuralen Elementen verwendet, wirft die Umkehrung der Überlieferungssituation in *Pour conforter ma pesance* die Frage nach dem Verhältnis von Vorlage und Intention der Schreiber auf.

In einer zweiten Phase („The changing song“) stellt Haines für den Zeitraum von 1400–1700 sowohl die Präsenz des Repertoires im kulturellen Gedächtnis heraus als auch eine Ausdifferenzierung der Rezeptionshaltungen in eine wissenschaftliche Archäologie etwa bei Claude Fauchet, Jean de Nostredame und Bartholémy Rémy bzw. eine künstlerische Adaptation etwa bei Clément Marot und Jacques Mauduit sowie deren Konvergenz im Konzept einer *Antiquité française* als Bestandteil einer nationalen Identität. Die Troubadours hingegen wurden zunächst nicht für eine Geschichte der französischen Literatur, sehr wohl jedoch etwa von Giovanni Crescimbeni für eine solche der italienischen Literatur in Anspruch genommen.

Auch in der Zeit der Aufklärung („Enlightened readers“) wurde das Repertoire der Trouvères privilegiert, die Verknüpfung von altem Lied und Volkslied rückte das Genre *troubadour*

in den Blickpunkt. Dem Konzept einer Copie réduite und der Idee einer Naïveté des Mittelalters folgend dichtete etwa François Augustin de Moncrif Romanzen und publizierte sie mit Musik. Zugleich sieht Haines in dieser Zeit mit den ersten Musikgeschichten den Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Lied des Mittelalters.

Mit der Entdeckung der polyphonen Musik des Mittelalters zu Beginn des 19. Jahrhunderts änderte sich die Perspektive einer Wissenschaft der Übersetzung („The science of translation“). Unter den Vorzeichen einer sich etablierenden Textkritik sieht Haines die vormalige Pluralität der Lesarten durch den Anspruch, eine verbindliche Lesart aus der expliziten Notation der Textzeugen und der impliziten (latenten) Bedeutung ihrer Notation gewinnen zu können, in Frage gestellt. Das Interesse wird daher durch François-Joseph Fétis und Charles-Edmond-Henri de Coussemaker auf Adam de la Halle, von dem auch Motetten überliefert sind, als postrevolutionären Autor fokussiert.

Die Auseinandersetzung um die Modalnotation („Recent readings“) stellt Haines ebenso in den Kontext des Deutsch-Französischen Krieges, wie er die Aneignung des Repertoires der Troubadours durch deutsche Wissenschaftler als Begründung einer akademischen Forschung zum Okzitanischen hervorhebt. Er sieht die Motivation von Pierre Aubry darin, eine Gegenthese zu Hugo Riemann aufzustellen und damit die nationale Deutungshoheit über das französische Repertoire zurückzugewinnen, und jene von Friedrich Ludwig, mittels seines Schüler Jean-Baptist Beck die deutsche Hegemonie in der Musikwissenschaft zu behaupten.

Auch wenn man Haines nicht bei allen seinen Schlussfolgerungen zustimmt – die Betonungen der Konstanten führen teilweise dazu, dass Kategorien wie Wissenschaft und Identität nicht immer an den historischen Kontext rückgebunden werden –, erweist sich das Konzept einer Gedächtnisgeschichte als ausgesprochen fruchtbar. Indem er die Kontinuität einer wissenschaftlichen und künstlerischen Rezeption betont, erweist sich das Erkenntnisinteresse, die eine richtige Lesart der Überlieferung zu bieten, seinerseits als historisch gebunden. Nichtsdestoweniger beharrt Haines auf der Notwendigkeit einer Textkritik der Überliefe-

rung, gerade auch angesichts der Tatsache, dass die musikwissenschaftliche Forschung nicht eine Modaltheorie, sondern divergierende Theorien vorgeschlagen hat und die Überlieferung selbst keineswegs als konsequent aufgearbeitet gelten kann.

Die Ergebnisse der nun publizierten Masterarbeit von Peter Sühning sind bereits in den Personenartikel über Gustav Jacobsthal in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* eingegangen sowie in einem 2003 in den *Acta musicologica* erschienenen Aufsatz zusammengefasst. Die Darstellung zitiert ausführlich Dokumente aus Jacobsthals Nachlass (vgl. S. 111–162), der quantitativ seine publizierten Arbeiten bei weitem überwiegt, und ist gegenüber Haines nicht nur faktenreicher angelegt, sondern auch anders akzentuiert. Versteht Haines Jacobsthal und die Straßburger Universität als deutsche Antagonisten gegenüber einer französischen Forschung in Solesmes (S. 188), so beklagt Sühning, dass die Schüler und selbsternannten Enkelschüler von Jacobsthal als dem ersten Professor der Musikwissenschaft einerseits zwar die Kontinuität einer Schule hervorhoben, andererseits aber dessen wissenschaftliche Grundsätze zugunsten einer Hypothesenbildung aufgaben. Wenn Sühning, der die ungebrochene Aktualität von Jacobsthal betont, jedoch den Musikwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts ostinat vorhält, sie hätten Jacobsthals Nachlass nicht konsultiert, ist jedoch die Balance zwischen dem Dekuvrieren und einem letztlich auf den Gegenstand Musik gerichteten Erkenntnisinteresse in meinen Augen nicht immer gewahrt. (August 2005)

Oliver Huck

STEFFEN SEIFERLING: *O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias*. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2004. 219 S., Abb. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 3.)

Gegenstand der Druckfassung dieser 2001 an der TU Berlin angenommenen Dissertation sind neben der im Titel zitierten Motette primär *Venecie, mundi splendor* – *Michael, qui Stena domus, Petrum Marcello Venetum* – *O Petre, antistes inclite, Doctorum principem* – *Melodia suavissima* – *Vir mitis*. Diese Auswahl aus den insgesamt zehn Motetten Ciconias

ist nicht näher begründet, lediglich der plausible Ausschluss von *O virum omnimoda – O lux et decus – O beate Nicholae* aufgrund der Textstruktur sowie von *O proles Hispanie und Padu ... serenans* aufgrund der Überlieferungssituation werden diskutiert (S. 39). Die Texte der verbleibenden sieben Motetten sind im Anhang mit einzelnen textkritischen Verbesserungen gegenüber der Ausgabe in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* und Übersetzungen wiedergegeben. Der zweifache Abdruck der lateinischen Texte, zunächst in Spalten auf einer Seite, dann synoptisch mit einer eigenen deutschen Übersetzung auf Doppelseiten, ist jedoch redundant.

Der einleitend auf 30 Seiten als Ausgangspunkt skizzierte „Forschungsstand“ bleibt leider hinter dem Stand der Forschung zurück. Befremdend ist etwa, dass selbst im Literaturverzeichnis des Personenartikels in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* genannte zentrale Forschungsliteratur, ja der von David Fallows verfasste und im Jahr 2000 erschienene Artikel selbst nicht zur Kenntnis genommen wurde – mit entsprechenden Konsequenzen für die Diskussion der Biographie und der Zuschreibungen, aber auch für die folgende Betrachtung der einzelnen Motetten, zu denen – dies möchte ich ausdrücklich vorab festhalten – eine Reihe von interessanten Einzelbeobachtungen mitgeteilt werden.

Der Autor formuliert als erstes Ziel, „einer bestimmten Gattung angehörige Werke eines einzelnen post-trecento-Komponisten stilistisch genauer zu untersuchen“ (S. 5) und unter diesem Aspekt werde ich die Arbeit im Folgenden diskutieren. Abgesehen davon, dass das „Post-Trecento“ chronologisch als Quattrocento bezeichnet werden könnte und der Neologismus gerade dann kein hilfreicher Beitrag zum „Epochenproblem“ ist, wenn man wie der Autor „Ciconias Motetten als Produkte einer mittelalterlichen Welt“ (S. 38) begreift, ist zu konstatieren, dass er sich lediglich auf 25 Seiten explizit und analytisch der Musik widmet und sich damit die Frage stellt, ob dieses Ziel überhaupt erreicht werden kann. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Texten, deren Einzelanalysen allein der doppelte Umfang gewidmet ist, und es bleibt abzuwarten, ob und wie die Mittellateinische Philologie, der ich hier nicht vorgreifen möchte, die Arbeit rezipieren wird.

Die Klassifikation der Motetten geht von zwei isorhythmischen und zwei nicht-isorhythmischen Motetten (*O felix templum jubila* und *Venecie, mundi splendor – Michael, qui Stena domus*) aus. Die Auseinandersetzung mit Begriff und Konzept der Isorhythmie bezieht jedoch leider die von Margaret Bent in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* publizierten Überlegungen zu einer engeren Handhabung des Terminus *Isorhythm* nicht mit ein, die dem Befund Rechnung trägt, dass etwa der Tenor von *Doctorum principem – Melodia suavissima – Vir mitis* in drei verschiedenen Mensuren zu lesen und damit gerade nicht iso-rhythmisch ist.

Zentrales Kriterium der Analysen ist die Proportion. Für alle vier Motetten werden Strukturen nachgewiesen, die auf die Proportionen 1:1, 1:2 und 1:3 zurückzuführen sind (vgl. S. 183) und der Autor betont zu Recht, dass das Kriterium der Isorhythmie allein nicht ausreichend ist, um einen aus dem Grad der kompositorischen Organisation als Kriterium gefolgerten Unterschied zwischen italienischen und französischen Motetten zu begründen. Gerade weil Ciconia selbst einen Traktat *De proportionibus* geschrieben hat, ist die Proportionalität von Abschnitten innerhalb des zeitlichen Verlaufs jedoch keine Selbstverständlichkeit, die mit einem Verweis auf die Ciconia-Sekundärliteratur (vgl. S. 34–36 und 43) zu begründen ist. Vielmehr wäre zunächst zu erklären, warum Ciconia selbst den Begriff der *Proportio* ausschließlich auf Verhältnisse der Tonhöhen, nicht jedoch der Tondauern bezieht (er erwähnt am Ende lediglich die Mensurzeichen). Die Vorstellung einer numerisch begründeten Musikästhetik entbehrt, wie Michael Walter in einem Beitrag zu dem 1998 erschienenen Sammelband *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter* zeigte, einer Quellengrundlage, die Diskussion in der Musiktheorie des 14. Jahrhunderts liefert keineswegs eine musikalische Poetik, in der Proportion als Strukturmerkmal für den zeitlichen Ablauf begründet wird.

Bedauerlich ist, dass in der 2004 erschienenen, im Vorwort auf Mai 2002 datierten Dissertation neuere Forschungsergebnisse nicht berücksichtigt werden konnten. Dies gilt neben der Habilitationsschrift von Thomas Schmidt-Beste (*Textdeklamation in der Motette des 15.*

Jahrhunderts, Turnhout 2003, die für das Verhältnis von Musik und Text eine breite Vergleichsbasis zu Ciconia bietet) – dessen grundsätzliche Überlegungen zu diesem Gegenstand jedoch auch in einer Reihe von Aufsätzen verfügbar gewesen wären – insbesondere für den von Philippe Vendrix herausgegebenen Bericht über die bereits 1998 abgehaltene Tagung *Johannes Ciconia. Musicien de la transition* (Turnhout 2003). Der dort publizierte Beitrag von Jane Alden, die das Verhältnis von Text und Musik in den Motetten detailliert untersucht, nimmt die Ergebnisse von Seiferling teilweise vorweg und berücksichtigt zudem neben den Proportionen auch andere Kriterien. Der Beitrag von Margaret Bent, die den Tonsatz in *O felix templum jubila* und *O Padua, sidus preclarum* unter Rekurs auf den *Contrapunctus* des Prosdocius de Beldemandis analysiert, hätte die Grundlage für eine detaillierte, über die formale Disposition hinausgehende Untersuchung sein können, die tatsächlich Ciconias Stil in den Motetten sichtbar gemacht hätte. Deutlich wird damit, dass eine nachhaltige musikbezogene Mittelalterforschung heute auch in Deutschland nur noch mit einer Anbindung an die aktuelle internationale Forschung möglich ist, die mit der jährlich stattfindenden *Medieval and Renaissance Music Conference* ein Forum zur Präsentation von Dissertationsvorhaben zur Verfügung stellt.

(Juni 2005)

Oliver Huck

SONJA MAYER: *Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts*. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. Textband: 382 S., Nbsp.; Notenband: 189 S. (*Collectanea Musicologica*. Band 11/I und 11/II.)

Die Berühmtheit der Bußpsalmen Lassos mag den Anstoß gegeben haben, die Bußpsalmen als Untergruppe der Psalmotte zum Thema einer Dissertation zu machen. Zu den Ergebnissen dieser gründlichen Arbeit gehört allerdings, dass die Bußpsalmen zwar immer wieder Bezüge zu Vorgängerwerken zeigen, aber keine eigene Gattungstradition ausgeprägt haben. Da die Verfasserin die traditionelle Suche nach Textillustrationen bewusst in den Hintergrund treten lässt, entfällt auch der Bereich, der am ehesten zu direkten Vergleichen geeignet wäre; übrig bleibt die ausführlich behandelte,

aber musikalisch wenig ergiebige Frage nach der jeweiligen Untergliederung des Textes sowie die Tonartenordnung der Zyklen. In den Vordergrund treten dafür die Einzelanalysen, gestützt durch die im zweiten Band beigegebenen Editionen einiger Stücke kaum bekannter Komponisten. Im Hintergrund der Analysen vermisst ich einerseits die Rezeption der Arbeiten Carl Dahlhaus' zum Tonsystem, andererseits eine kritischere Auseinandersetzung mit Horst-Willi Groß' Dissertation zur klanglichen Struktur bei Lasso. Im Übrigen sind die Analysen erfreulich sensibel für das Zusammenspiel von linearen und klanglichen Elementen und für die personalstilistischen Eigenheiten der beteiligten Komponisten.

Aus der Fülle der Aspekte sei einer herausgegriffen. Der Lasso-Zyklus unterscheidet sich von allen anderen darin, dass jeder Psalmvers wie in einer Magnificat-Komposition eine eigene Pars erhält. Die Verfasserin versucht daher im Rahmen ihrer Analyse, eine musikalische Gruppierung der je 10–31 Partes zu rekonstruieren. Im Fall des ersten Psalms ist die Parallelisierung der Verse 1–5 und 6–10, gestützt auf den gliedernden Kadenzanhang in V. 5 und die Stimmreduktionen in V. 3/4 und 8/9, völlig plausibel. Schwieriger wird es, wenn z. B. im zweiten Psalm diese beiden Kriterien wegen der zu großen bzw. zu kleinen Zahl unbrauchbar werden und an ihre Stelle Überlegungen zum klanglichen Anschluss zwischen Schlussklang und Beginn des nächsten Verses treten. Die Verfasserin geht von der Beobachtung aus, dass Schluss- und Anfangsklang meist im Quintabstand stehen oder denselben Grundton haben; demgegenüber bildeten Sekundanschlüsse die Ausnahme und seien als zäsurbildend zu werten. Dieser Ansatz scheint mir problematisch. Die Häufigkeit von Prim- und Quintbeziehungen der Randklänge ergibt sich aus der Bevorzugung der Finalis und der Oberquinte für Anfangs- und Schlussklänge, muss daher nicht auf eine Klangbeziehung verweisen. Umgekehrt sind die normalen Fortschreitungsregeln der Zeit zu beachten: Da die Schlussklänge meist eine alterierte Terz aufweisen, verlangt eine direkte Verknüpfung einen melodischen Halbtonanschluss. Während also *D–a* eine Zäsur markiert, ist *D–C* wie zwischen V. 2/3 des zweiten Psalms eher ein Verknüpfungssignal, zumal V. 2 mit einem offenen Halbschluss en-

det. Unter solchen Voraussetzungen wäre dann allerdings die Trennung der Teile der Normalfall, die Verknüpfung die Ausnahme.

Wie angedeutet, bietet die Arbeit vielfältige Anregungen, sich genauer mit der innermusikalischen Seite der Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen.

(Oktober 2005)

Andreas Pfisterer

CHRISTELLE CAZAUX: La Musique à la Cour de François I^{er}. Vorwort von Philippe VENDRIX. Paris: École nationale des Chartes – Programme „Ricerca“ 2002. 414 S. (Mémoires et documents de l'École des Chartes. Volume 65.)

Wie entscheidend die Etablierung, Konsolidierung und Differenzierung von Institutionen für die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit war und welche historische und musikalische Dynamik diesem Prozess zu verdanken ist, braucht kaum betont zu werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit der Arbeit von Christelle Cazaux ein weiterer, und zwar ein zentraler Stein in das institutionengeschichtliche Mosaik der Renaissance eingefügt wurde. Es ist nicht nur die Dauer der Regierungszeit Franz' I. (1515–1547) als Ansatzpunkt für langfristige, kontinuierliche Entwicklungen, die den französischen Königshof zu einem wichtigen Untersuchungsobjekt macht, es ist auch die topographische, um nicht zu sagen nationale Position der französischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte, die sich mit und gegen starke musikalische Zentren in den umrundenden Herrschaftsgebieten entfaltete. Komponistenamen wie Jean Mouton, der noch als Repräsentant des internationalen Parketts gelten kann, dann aber zunehmend solche wie Claude de Sermisy und Sandrin, deren Produktion (vor allem von Chansons) als dezidiert französisch gelten kann, illustrieren die musikalische Rolle des Valois-Hofes.

Um Musik im engeren Sinn geht es allerdings in diesem Buch nicht. Cazaux hat zum Beispiel keinerlei Ehrgeiz, die meist wörtlich wiedergegebenen Instrumentennamen (etwa „hautbois“, „trompette et clairons“) mit konkreten musikalischen Inhalten und Funktionen zu korrelieren, und die wenigen Ausflüge zu stilistischen Fragen und Repertoire-Fragen, etwa bei den Motetten der 1520er- und 1530er-Jahre oder bei den Tasten- und Lautengattun-

gen, referieren Forschungspositionen, bleiben oberflächlich oder verleugnen zu stark, dass es schließlich auch eine Musikpflege jenseits der königlichen Familie gab. Auf sie zu verzichten, hätte den Fokus noch mehr auf das in seiner Dezierttheit völlig überzeugende institutionengeschichtliche Konzept des Werkes gerichtet. Mit seiner methodischen Souveränität im Umgang mit Quellen, seinen minutiösen Nachweisen, seinem klaren Aufbau, seinen einsichtigen Kategorien, seiner äußerst hilfreichen detaillierten Gruppierung der Materialfelder und nicht zuletzt mit seiner sprachlichen Gefälligkeit ist der Band nicht nur ein nützliches Hilfsmittel, das jederzeit wie ein Handbuch und in seinen überaus großzügigen Anhängen als Dokumentensammlung und Nachschlagewerk benutzt werden kann, sondern ein Buch, das eine über weite Strecken spannende Lektüre bietet. Wer sich in eine typische musikalische Organisation eines großen Hofes des 16. Jahrhunderts einarbeiten will, erhält hier eine geschlossene Darstellung, in der das Funktionieren der einzelnen Rädchen exemplarisch vorgeführt wird, in der auch die Problematik der Erforschung aufgrund lückenhafter und teils schütterer zeitgenössischer Quellen deutlich zu erfahren ist. Wer die Arbeit als Baustein einer ortsübergreifenden Geschichte der musikalischen Institutionen und des höfischen Musiklebens in der Renaissance nutzen will, erhält eine dichte Präsentation von baren sowie narrativ aufbereiteten Fakten, die er in seine sonstige Kenntnis von musikalischen Hofstrukturen und Abläufen einordnen kann. Diese Synthese muss man allerdings selbst leisten, da die Verfasserin nur ausnahmsweise Vergleiche mit anderen höfischen Verhältnissen anstellt.

Zu den Spezifika des französischen Hofes gehört etwa die Tatsache, dass Franz I. für den täglichen liturgischen Bedarf eine eigene, weniger reputierte Chapelle de plain-chant aus vorwiegend sangesfähigen Klerikern ins Leben rief, mit der die hervorragenden Sänger der privilegierten Chapelle de musique, die sich oft gar nicht am Hof aufhielten, entlastet wurden. Polyphonie konnte zwar auch im Alltag statthaben, das mehrstimmige Singen der hoch dotierten Luxusabteilung diente aber vorrangig der repräsentativen Gestaltung wichtiger Festeignisse. Diese politische Funktionalisierung spricht auch aus der Tatsache, dass die Mitglie-

der der Chapelle de musique im Unterschied zur Chapelle ecclesiastique zur Verwaltungseinheit der Chambre gehörten und Sonderauszeichnungen wie die Position eines Valet de chambre erhalten konnten. Überhaupt waren die einzelnen Abteilungen durchlässig, auch Mitglieder der auf einem Prestige-Niveau mit der Chapelle de plain-chant stehenden Écurie konnten nach einer Hierarchie der Talente in die am höchsten dotierte Charge der Chambre gelangen. Diesem Auszeichnungssystem kam entgegen, dass es noch keine definierten Ämter gab, und es ist bezeichnend, dass sich der institutionelle Schritt zu Ämtern in der wenig individuellen, vornehmlich kollektiv agierenden Écurie zuerst abzeichnete, dort, wo standardisierte Funktionen erfüllt wurden und sich die vom Hof der barocken Louis-Könige bekannten Familiendynastien zu entwickeln begannen. Hier kamen auch am stärksten die nationalen Spezialisierungen zum Tragen: Trompete, Posaune und Doppelrohrblattinstrumente waren fest in italienischer Hand, die Pfeifer kamen vorzugsweise aus der Schweiz, und die sensationellste Gruppe, die schon seit den 1530er-Jahren bestehenden Violons für Musik bei Banketten und zum Tanz, waren Franzosen (während die Geige als Instrument in der Kammer erst 1577 nachweisbar wird).

Die wichtigste Innovation war der Ausbau genau dieser Kategorie der Chambre. Frappierend ist hier der deutlich verlaufende Klärungsprozess: Die ursprünglich zur Kammer zählenden Pfeifer und Tambourins, die für Tanzmusik sorgten, wurden im Zuge einer zielgerichteten Nobilitierung ausgeschieden, so dass an Instrumentalisten Flöten- und Zinkspieler und die Sänger (zu denen auch ein Knabe sowie Tastenspieler und die Lautenisten, darunter Stars wie Albert de Rippe, zählten) übrig blieben. Die Differenzierung, die nicht nur einer größeren Effektivität diente, sondern ganz klare symbolische Signale aussandte, wird insbesondere dadurch brisant, dass Cazaux im Vorfeld das Bild eines mutmaßlich musikliebenden Fürsten destruiert hatte: Musik nahm für Franz I. symbolisch-politische Funktionen bei Hof ein, es gibt keine Hinweise darauf, dass er die Kammermusik aus eigenem musischem Interesse verfeinert hätte. Um so bedauerlicher ist die charakteristische Quellsituation: Dort, wo das Musikleben am Hof des Très Chrétien

Roi eher konventionell war, bei den offiziellen Anlässen, kann Cazaux über fast hundert Seiten hinweg Material beibringen, aber dort, wo es innovativ war, beim Vortrag von Motetten und Chansons, Tasten- und Lautenmusik im Kammerbereich, besteht weiterhin die Kluft zwischen spärlichen pauschalen Hinweisen auf Musikpraxis und einem ganz beträchtlichen Korpus an Kompositionen, das vermutlich auch eine Rolle bei Hof spielte, vor allem aber hinsichtlich seiner Zielgruppe anonymisiert als voluminöses Verlagsprogramm von Pierre Attaignant vorliegt. Dieses Wissensvakuum hätte die Autorin eindringlicher thematisieren können, um das Verhältnis zwischen einer faszinierenden Einsicht in die institutionelle und organisatorische Struktur der Hofmusik und die quantitativ umfangreiche, aber qualitativ wenig ergiebige Darstellung der dokumentierten offiziellen Musikanlässe auszutarieren.

(September 2005)

Nicole Schwindt

KERSTIN HELFRICHT: Gregorio Allegri. Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso continuo. Tutzing: Hans Schneider 2004. Textband: XIV, 250 S., Abb., Nbsp.; Notenband: 358 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Gregorio Allegri ist bekannt als Komponist des berühmten *Miserere*, Kerstin Helfricht jedoch stellt die Generalbass-Motetten in den Mittelpunkt ihrer Frankfurter Dissertation. Grundlage des einleitenden biographischen Teils ist ein umfangreicher Anhang mit insgesamt 43 z. T. bisher unbekanntem Dokumenten vornehmlich aus den Diarien der Cappella Sistina. Unverständlich bleibt, warum wichtige andere, nicht in den Anhang aufgenommene Dokumente, im Haupttext teils im originalen Italienisch, teils aber in deutscher Übersetzung zitiert werden. In einem Einzelfall, wo die Autorin einmal sowohl italienisches Original als auch ihre deutsche Übersetzung druckt (S. 44), bleibt die vorgeschlagene Übersetzung diskussionsbedürftig („ignorante formato“ könnte statt „unkundigen Format“ auch „[von] Unkundigem gebildet“ bedeuten). Mehrfach, so gleich bei der Festlegung des Geburtsjahrs Allegris auf 1582 (S. 3), zeigt sich eine unkritische Übernahme aus früheren Publikationen. Zwei

angeblich widersprüchliche Altersangaben lassen sich durchaus vereinbaren, würde Allegris Geburtsdatum auf Mitte Mai 1583 festgesetzt: Dann stand er am 25. Mai 1591 tatsächlich in seinem neunten Jahr („in nono suae aetatis anno“, S. 145) und war am 5. Mai 1630 bei einer Kapellvisitation 46 Jahre alt.

Haberls Urteil über Allegris Lehrer Nanino als einem „der letzten Vertreter der römisch-palestrinensischen Schule“ (zitiert S. 5), wird von der Autorin im Einleitungsabschnitt ohne Zitatnachweis wortwörtlich als ihre Einstufung von Allegrī ausgegeben (S. 3). Nun hat das Palestrina-Bild gerade im letzten Jahrzehnt neue Aspekte gewonnen, darunter z. B. die im Literaturverzeichnis nicht aufgeführten Forschungen von Patrizio Barbieri, wonach Palestrina selbst als Pionier der Aufführung geringstimmig-konzertierender Motetten mit Orgelbegleitung gelten kann. In der Cappella Sistina regierte zwar der „da cappella“-Stil, in den *Vespri segreti* der Päpste hingegen wurde dieser „da concerto“-Stil schon zu Palestrinas Lebzeiten gepflegt; Helfricht zitiert selbst ein entsprechendes Dokument aus dem Jahr 1631 (S. 148). Wenn sie die Einschätzung Bukofczers übernimmt, nach der Venedig das Zentrum des Fortschritts war, Rom hingegen das Bollwerk des Traditionalismus, so ignoriert sie eine Reihe von Dokumentenbelegen, nach der die neue Praxis geistlicher Generalbassmusik als originär römische gelten kann. Lodovico Grossi da Viadana komponierte seine geistlichen Konzerte bekanntlich 1596/97 in Rom, Emilio de' Cavalieri brachte ebendort 1600 seine *Rappresentazione di anima e di corpo* zur Aufführung. Noel O'Regan hat vor fünf Jahren auf die Anfänge der römischen Konzertpraxis bei Asprilio Pacelli hingewiesen. Und auch ein von Banchieri 1609 veröffentlichter Brief Agazzaris spricht speziell von einer Praxis römischer Musiker des „consertare con Organo“.

Lässt die Arbeit eine kompetente Einordnung in solche Traditionen somit vermissen, so verbleiben dennoch interessante Analysen. Umfassend werden Textvorlagen ermittelt und in den liturgischen Usus eingeordnet. Helfricht stellt die durchweg klare Formstruktur analytisch heraus und veranschaulicht sie in Formtabellen: „Jede Verszeile wird mit einem eigenen Soggetto vertont und als neuer Abschnitt durch eindeutige Kadenzklänge geglie-

dert“ (S. 93). Es gelingt der Nachweis, dass „die modale Tonartenlehre [...] auf die Motetten Allegris applizierbar“ (S. 143) ist – elf zweistimmig-konzertierende Motetten werden mit Kadenzplänen und Angabe der Stimmumfangs analysiert. Helfricht geht dabei von der Achtzahl der Modi aus, Kompositionen im 3. oder 4. Modus sind nicht vertreten. Die modal interessante dreistimmige Motette *Euge serve bone*, die im Sinne einer *Mutatio toni* zu deuten wäre, bleibt leider ohne Analyse. Wichtig sind die analytischen Differenzierungen, wo der Generalbass selbständige Fundamentfunktion erhält und wo er bloße Verdopplungsstimme ist: „Die Motetten für zwei Baßstimmen und Bc. sind faktisch nur Bicinien, da der Generalbaß immer abwechselnd eine der beiden Gesangsbaßstimmen verdoppelt“ (S. 101; im Denken des 17. Jahrhunderts allerdings sind auch Motetten für zwei hohe Stimmen und Generalbass prinzipiell Bicinien, da der Generalbass nicht als eigene Stimme zählte). Wenig Aufmerksamkeit erfährt die ausgefeilte Ornamentik, deren Parallelen zur solistischen Verzierungstechnik im *Miserere* eine Untersuchung wert wären. Etwas unbeholfen wirkt zuweilen die sprachliche Ausdrucksweise, für „Wohlhabenheit“ (S. 25) oder „polychoral“ (S. 56 f.) kennt die deutsche Sprache die einfachen Worte „Wohlstand“ und „mehrchörig“.

Zwei Register ermöglichen das Auffinden von Namen, Sachbegriffen und Werktiteln im Hauptteil der Arbeit. Das Werkverzeichnis ist ein Quellen- und Editionsverzeichnis ohne Werkzählung und thematische Incipits, das leider keinen Zugriff nach Titeln ermöglicht. Verschollene Quellen sind teils berücksichtigt (D-MÜs: Hs. 53), teils ignoriert (San Maria in Vallicella, Chiesa Nuova). Von den beiden überlieferten Drucksammlungen mit konzertierenden Motetten (1619/21) können insgesamt vier wohl aus dem 19. Jahrhundert stammende Abschriften nachgewiesen werden. Ein Fétis offenbar noch zugänglicher, heute aber verschollener erster Band gedruckter *Concertini* Allegris von 1618 scheint hingegen nicht einmal in Teilabschriften überliefert zu sein. Auf eine genaue Wiedergabe von Art und Ort der Autorenschreibungen wird verzichtet; in einzelnen Fällen bleibt unklar, ob ein Werk überhaupt explizit Allegrī zugeschrieben ist (z. B. S. 193: „Canzona A“). Die Zuschreibungsproblematik

einer Motette *Christus resurgens* ist im Hauptteil (S. 40) diskutiert: Demnach wird erst im 19. und 20. Jahrhundert Allegri, der eine Parodie über diese Motette schrieb, auch zum Autor der Vorlage. In einem späteren Kapitel (S. 63 f.) wird die Motette dann aber ohne Einschränkungen oder Verweise als Werk Allegris besprochen; im Register sind Motette und Responsorium dieses Titels separat aufgeführt, obwohl es sich offenbar um ein- und dasselbe Werk handelt.

Sämtliche 49 vollständig erhaltenen Generalbass-Motetten Allegris zu zwei bis acht Stimmen werden im zugehörigen Notenband in kritischer Edition vorgelegt, die sich auf die gedruckten Originalquellen stützt. Die Analysen des Textbandes sind somit durchweg am Notentext nachvollziehbar. Ebenfalls enthalten sind drei Motetten von Allegri Patron Giovanni Duca d'Altemps, eine davon bietet ein (im Textband nicht erwähntes) rares Beispiel für einen auf ♭-Vorzeichnung verzichtenden 6. Modus. Die Editionsqualität scheint höchst zuverlässig (einzige Ausnahme: ein rätselhafter kleiner Bogen in T. 8, S. 302). Die Notenwerte werden fast konsequent sowohl in geraden wie in ungeraden Takten auf die Hälfte verkleinert, bei Taktwechseln helfen über das Notensystem gesetzte editorische Proportionsangaben. Taktstriche werden im 4/4- bzw. 3/2-Abstand gesetzt; die Angaben zu entsprechenden Einteilungen in den Generalbassstimmen der Originalquellen sind widersprüchlich (Notenband, S. 5: „nicht vorhanden“, S. 357 „sorgfältig gesetzt“). Es ist zu hoffen, dass sich die teilweise sehr attraktiven Kompositionen, so z. B. das bildreiche Osterkonzert für zwei Bässe *Et ecce terrae motus*, das dem Text gemäß mit drei Tenören besetzte Dreikönigskonzert *Magi videntes stellam* oder die groß angelegte konzertierende Fronleichnamsmotette *Gustate et videte*, die sich als Konglomerat aus sechs verschiedenen Textquellen erweist, in der heutigen kirchenmusikalischen Praxis erneut etablieren. (November 2005) Thomas Synofzik

RAINER KLEINERTZ: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Edition Reichenberger 2003. 2 Bände. XI, 339, 328 S., Abb., Nbsp. (DeMusica 8.)

Trotz des Forschungsbooms, den die italienische Oper des 18. Jahrhunderts in den letzten dreißig Jahren erlebt hat, gilt es noch eine ganze Reihe Wissenslücken zu schließen, insbesondere hinsichtlich des Kulturtransfers zwischen Italien und anderen Opernzentren in Europa. Der durch die politischen Beziehungen zwischen Neapel und Madrid zweifelsohne gegebene, aber bisher kaum untersuchte Austausch ist nur ein Beispiel dafür, wie viel Grundlagenforschung noch in diesem Bereich zu leisten ist. Rainer Kleinertz hat sich des Themas gleichsam aus der spanischen Perspektive angenommen und damit, das sei gleich vorweggenommen, das Fundament für hoffentlich zahlreiche weitere Untersuchungen gelegt.

Beginnend mit der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges erläutert Kleinertz anschaulich die historisch-politischen Voraussetzungen der kulturellen Verbindung zwischen dem Königreich Neapel und Spanien, die auf beiden Seiten des Mittelmeeres wichtige Impulse setzen konnte. Anhand einer exemplarischen Auswahl von Werken zeigt er auf, dass die dynastischen Veränderungen in Spanien Anfang des 18. Jahrhunderts im kulturellen Leben und damit auch im Musiktheater zu einer Rückbesinnung auf das im emphatischen Sinne „Spanische“ führten. Die damit verbundene besondere Pflege einheimischer Musiktheaterformen wie z. B. der Zarzuela ging aber, so eine der Thesen der Studie, keineswegs mit einer völligen Ausgrenzung des „Fremden“, Italienischen einher: Wenngleich die erste nachweisbare Aufführung einer italienischen Opera seria in Madrid erst 1738 stattfand, bemühte sich der Hof z. B. schon sehr früh um eine Synthese von italienischer Musik und spanischem Drama und regte schließlich die Schöpfung einer spanischen Oper in italienischem Stil an, einer Art spanisch assimilierten Opera seria. Der Madrider Hof wurde auf diese Weise um die Mitte des Jahrhunderts, als Farinelli die Geschicke des Hoftheaters lenkte, zu einer der führenden Pflegestätten der italienischen Oper, die aufkommende Opera buffa mit eingeschlossen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass in den 1760er-Jahren ein durchschlagender italienischer Erfolg wie *La buona figliuola* von Niccolò Piccinni und Carlo Goldoni auch vor den Grenzen Spaniens nicht Halt machte und dort in der Gattung der Zarzuela rezipiert wurde.

Von großem Wert für zukünftige Forschungsarbeiten ist der zweite Band des vorliegenden Werks, der ein detailliertes Verzeichnis aller Opern, Zarzuelas und Comedias enthält, deren Musik in der Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (E-Mm), der Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn) und in der Biblioteca del Palacio Real de Madrid (E-Mp) überliefert ist. Weiterhin sind alle einschlägigen Werke erfasst, zu denen ein gedrucktes oder handschriftliches Libretto nachweisbar ist, eine insgesamt von großer Akribie getragene Sammlerleistung. Aufgrund der schwierigen Datierbarkeit vieler Quellen der Biblioteca Histórica Municipal hat sich der Autor entschlossen, in seinem Katalog alle dort überlieferten Materialien aufzunehmen, darunter auch solche, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Deshalb stößt der Leser im Komponisten-Index des zweiten Bandes u. a. auch auf den Namen Vincenzo Bellinis, eine Überraschung, die jedoch in einer einleitenden ersten Fußnote eine Erklärung findet. Etwas undurchsichtig ist hingegen das Ordnungsprinzip des Quellenkatalogs: Italienische und spanische Titel werden nach dem Anfangsbuchstaben des im Titel enthaltenen Namens gereiht, ein vorangestellter Artikel (z. B. *el Demetrio*) dabei nicht berücksichtigt. Dieser gelangt jedoch zu Ehren, wenn das erste ihm nachfolgende Wort kein Name ist, was zur Folge hat, dass z. B. *La pescatrice* (S. 168) ganz woanders aufgelistet wird als das spanische Pendant dazu mit dem Titel *Pescar sin caña* (S. 214). Einfacher wäre gewesen, das Ordnungsprinzip des Katalogs von Claudio Sartori zu übernehmen. Dieser sortiert, wenn ein Titel mit einem Artikel beginnt, ganz pragmatisch nach dem ersten Buchstaben des ersten folgenden Wortes und ermöglicht damit einen schnelleren, weniger komplizierten Zugriff. Das bereits erwähnte Verzeichnis der Komponisten sowie zwei weitere, die die Textdichter und Titelvarianten erfassen, sind nützliche Hilfsmittel zur Erschließung des fast 240 Seiten starken Katalogs. Notenbeispiele und eine Chronologie ergänzen die Analysen des ersten Bandes, eine umfassende Bibliographie gibt einen guten Einstieg in die Literatur zum behandelten Thema.

Ungeachtet dieser kleineren Monita ist Kleinertz' Buch jedoch ohne jeden Zweifel eine Pionierleistung, die jedem, der sich mit der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts befasst,

neue Perspektiven erschließt und hoffentlich zu einer detaillierteren Erforschung des spanischen Musiktheaters jener Zeit führt.

(November 2005)

Daniel Brandenburg

Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder. Bericht über das Symposium 21.–22. Juni 2002. München: G. Henle Verlag 2004. S. 299–429, Abb., Nbsp. (Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band VIII, Heft 4, Juli 2004.)

Es gehört zu den großen Chancen von Gesamtausgaben- und Freien Forschungsinstituten, auch einmal abseitig anmutende Themen einer grundsätzlichen Diskussion zu unterziehen. Einen solchen Gegenstand stellen die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London beliebten Bearbeitungen schottischer Volkslieder dar (für Singstimme[n] und Klaviertrio), mitunter faszinierende Kleinode, bisweilen gar Geniestreiche en miniature, die aber heutzutage keine Rolle mehr im Musikleben spielen. Während sich Beethoven an den ihm übersandten Melodien motivisch abarbeitete, wirken die früher entstandenen Arbeiten von Joseph Haydn auf den ersten Blick wie Handgelenksübungen (dass auch noch andere Komponisten der Zeit gutes Geld mit derartigen Gelegenheitsarbeiten verdienten, wie etwa Pleyel und Kozeluch, ist weitgehend unbekannt).

Um diese Werkgruppe nicht allein als Serie XXXII der *Haydn-Gesamtausgabe* den Bibliotheksregalen zu übergeben (der letzte Band dieser Serie erscheint 2006), sondern die vielfältigen Ergebnisse und editorischen Probleme einem weiteren Kreis vorzustellen, organisierte das Haydn-Institut in Köln 2002 eine Tagung, deren (erweiterte) Texte nun zum weitaus größten Teil gedruckt vorliegen. Sowohl den kulturellen Kontext, als auch die gewichtige Rolle, die der Verleger George Thomson bei der Produktion dieser Liedbearbeitungen einnahm, erläutert Georg Kirsteen McCue, und Warwick Edwards nimmt anhand von Briefdokumenten eine Neujustierung der Chronologie vor. Doch nicht alle von Haydn aus Wien übersandten Bearbeitungen stammen von ihm selbst; so weist Marjorie Rycroft en détail nach, dass der Haydn-Schüler Sigismund Neukomm von St. Petersburg nicht nur einige Sätze nach Anweisungen arrangierte, sondern gar selbst

anfertigte. Dies betrifft auch die von Haydn für den Verleger William Whyte bestimmten Sammlungen, denen sich Andreas Friesenhagen widmet; allerdings liegen über diese Geschäftsbeziehung kaum Dokumente vor. Haydn erhielt (wie später auch Beethoven) die Melodien ohne Text zur Bearbeitung, die Verleger unterlegten die Sätze dann aber oftmals mit anderen, teilweise gar neuen, zeitaktuellen Dichtungen. Die sich daraus ergebenden editorischen Schwierigkeiten macht Armin Raab verständlich. Inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, Bearbeitungen von Haydn und Beethoven nach analytischen Kriterien zu vergleichen, zieht Petra Weber-Bockholdt am Ende ihres Textes selbst in Zweifel. Haydns Sätze hatten vor allem eine „soziale Funktion“, während Beethoven vor allen Dingen die Melodien als „musikalische Phänomene“ auffasste.

Neben diesen thematisch gebundenen Beiträgen wurde aus aktuellem Anlass auch ein Beitrag von David Wyn Jones aufgenommen, in dem er ein jüngst identifiziertes, einst zur Sammlung von Aloys Fuchs gehörendes Skizzenblatt zum *Streichquartett* „op. 103“ beschreibt (mit Faksimile und diplomatischer Übertragung). Ein Werk- und Namensregister rundet den mit diesem Heft vollständig vorliegenden Band VIII der *Haydn-Studien* ab.

(September 2005)

Michael Kube

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Mozart 1485/86 bis 2003. Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts. Tutzing: Hans Schneider 2004. 2 Bände, 990 S.

Nach der opulenten Biographik, die das 19. Jahrhundert in oft mehrbändigen Werken pflegte – man denke etwa an die Mozart-Biographie von Otto Jahn (1856) –, setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein grundlegendes Umdenken in der Frage nach dem historiographisch adäquaten biographischen Weg ein: Die Kritik an der eloquent-weitschweifigen, immer stärker ins Literarische abgleitenden Biographik führte zur radikalen Gegenbewegung, zur „asketischen“ Form der Dokumentarbiographie. In der Begrenzung auf die Fakten suchte man nach einer historiographischen Authentizität, die in den Fluten literarisierender Lebensbeschreibungen zu versinken drohte. In der Mozart-Forschung erschienen derartige Neuansätze

etwa in Form der ersten kritischen Briefausgabe (1914 hrsg. von Ludwig Schieder mair) und der siebenbändigen Brief-Edition (1962–1975 hrsg. von Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl). Auch die 1965 erstmals veröffentlichte *Mozart-Chronik* von Eibl bot eine kompakte Übersicht über Mozarts Lebenslauf – keine erzählende Biographie, sondern die schritt- bzw. tageweise Dokumentation der Lebensstationen von 1756 bis zu Mozarts Tod.

Die Einsicht, dass auch die kommentarlose Bereitstellung von Fakten kein Garant für historische Objektivität sein kann, setzte sich in den Diskussionen der Historiker bald durch, der Ruf nach einem neuerlichen Paradigmenwechsel in Biographik und Geschichtsschreibung folgte auf dem Fuß. Der Optimismus, über Dokumentarbiographien dem Wesen und Werk eines Künstlers näher zu kommen, wich einem kritischen Umgang mit historischen Quellen. Und die moderne Biographik hat sich inzwischen mit neuer Methodik dem Problem der Historizität gestellt, nicht ohne das Narrative aus dem Blick zu verlieren: „Ohne ‚Erzählen‘ geht es in der Biographie nicht“, so der Literaturwissenschaftler und Biographik-Forscher Helmut Scheuer. „Es kommt nur darauf an, wie ‚erzählt‘ wird.“

Wer also in den vorliegenden beiden Bänden des ausgewiesenen Mozart-Kenners Rudolph Angermüller eine Mozart-Biographie erwartet, wird enttäuscht werden. Die Bände folgen eher der Idee von Eibl, sich in einer schrittweisen Dokumentation der Ereignisse dem Phänomen Mozart anzunähern, einer Idee, die Angermüller im Jahr 2000 an Antonio Salieri erprobt hatte. Im Umfang weit über Eibls Chronik hinausgehend, präsentiert Angermüller nun auf knapp 1000 Seiten eine Fülle an Fakten, die nicht nur die Jahre 1756 bis 1791 umspannen, sondern (wie im Titel angegeben) von 1485/86 bis 2003 reichen. In dem zweibändigen Werk ist reichlich Raum für zahlreiche Details und ausführliche Zitate aus Originaldokumenten: Briefe, Tagebücher, Rezensionen, Besetzungslisten u. v. m. Und der weite Zeitausschnitt bietet Platz für zusätzliche Informationen über Vorfahren der Salzburger Mozart-Familie und weitet den Blick bis in die Gegenwart – über das Leben der Witwe, Schwester, Kinder und Schwägerinnen hinaus bis zur aktuellen Rezeptionsgeschichte: Gründungen von Mozart-

Gesellschaften, Gedenktage, Inszenierungen, Editionen und ausgewählte Publikationen, Belletristisches, Filme ... – kurzum eine Vielfalt, die nicht zuletzt auch einen Einblick in die Faszination des „Phänomens Mozart“ gibt. Abgerundet wird die Publikation durch ein ebenso benutzerfreundliches wie umfangreiches Personen-, Orts- und Werkregister.

Die Fülle an Daten, die Angermüller zusammengetragen hat, beeindruckt. Und da die kritischen Diskussionen über Dokumentarbiographien in den Nachbardisziplinen der Musikwissenschaft längst geführt sind, kann man davon ausgehen, dass die Bände nicht als Mozart-Biographie missverstanden werden, sondern als Basisarbeit, als „Steinbruch“ für Nachfolgendes. Bleiben sich die zukünftigen Nutzer außerdem eingedenk, dass trotz der Fülle auch hier eine Auswahl, ein Selektionsverfahren, stattgefunden hat, steht der sinnvollen Benutzung der beiden Bände nichts im Wege. Denn dass Autor und Verlag die Bände zwei Jahre vor dem „Mozart-Jahr“ herausbrachten, wird so manchem, der mit gesicherten Daten die Publikationsflut im Jahr 2006 zu bewältigen hat, hilfreich sein. Die beiden Bände sind ein grundsolides Fundament für alle, die sich mit Mozart beschäftigen.

(September 2005)

Melanie Unsel

FRIEDRICH WILHELM VON REDERN: Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkammerers und Generalintendanten. Aufgezeichnet von Georg HORN. Bearbeitet und eingeleitet von Sabine GIESBRECHT. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. X, 403 S., Abb. (Veröffentlichungen aus den Archiven preussischer Kulturbesitz. Band 55.)

Friedrich Wilhelm Graf von Redern, der Musikgraf, wie Friedrich Wilhelm IV. ihn nannte, Generalintendant der preußischen Theater unter Friedrich Wilhelm III. und Generalintendant der königlichen Hofmusik unter seinem Nachfolger, Diplomat, Politiker und Großgrundbesitzer, ließ seine Memoiren 1880–1882 nach eigenen Aufzeichnungen und Erinnerungen von dem Journalisten Georg Horn aufzeichnen. Das Buch erschien jedoch nie, da es beim preußischen Hof als anstößig galt; die Erben Rederns kauften das Verlagsmanuskript 1884 zurück. Dieses Verlagsmanuskript ist verloren,

im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin hat sich jedoch Horns Arbeitsmanuskript erhalten, das die Herausgeberin Sabine Giesbrecht akribisch transkribiert und umfassend kommentiert hat.

Rederns Erinnerungen stellen eine wichtige Primärquelle für die Preußische Geschichte dar, umfasste sein Wirken am preußischen Hof in verschiedenen Funktionen doch ein halbes Jahrhundert. Redern verfügte über eine exzellente Beobachtungsgabe, politischen Weitblick und gute Menschenkenntnis; er kannte die Monarchen Europas persönlich, erlebte zwei Revolutionen, und seine Schilderungen der handelnden Persönlichkeiten und der jeweiligen Umstände, die Horn häufig im Original in seine gut lesbare Erzählung einfügte, machen das Buch bereits zu einer spannenden Lektüre. Ganz besonders wertvoll ist der Band jedoch für die Musikgeschichte. Rederns Bericht setzt bereits in der Spätphase der Intendanz seines Vorgängers, des Grafen Karl Fr. M. von Brühl ein, da er diesem als Curator beigelegt wurde. Von Brühl erbte Redern dessen Stellungskrieg gegen den Generalmusikdirektor Gasparo Spontini, dessen aktiv intrigierende Rolle in Rederns Bericht erstmals – auch aktenkundig – belegt wird. Deutlich wird auch die ebenso aktive wie bewusst austarierende Musik- und Theaterpolitik Friedrich Wilhelms III., der durch die – zeitlebens gegen den eigenen Beamtenapparat durchgehaltene – Protektion des Italiens die Ambitionen der deutschnationalen Partei im Zaume hielt, künstlerisch aber – ganz im Gegensatz zu seinem Generalmusikdirektor – neuen richtungsweisenden Werken wie etwa der *Muette de Portici* Daniel François Esprit Aubers gegenüber durchaus aufgeschlossen war. Dass die *Muette* in Berlin bereits 1829, also vor dem berühmten revolutionären Theatertumult von Brüssel (1830), einen gegen Spontini gerichteten Tumult ausgelöst hat, ist eine Anekdote, die bislang ebenfalls nicht bekannt war. Auch Spontinis antisemitisches Ressentiment gegen die gebürtigen Berliner Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy wird aus Rederns Erinnerungen deutlich. Redern gelang es bekanntlich erst nach dem *Don Giovanni*-Skandal von 1841, Spontini aus dem Amt zu drängen; amtsmüde legte er seine Intendanz allerdings ein Jahr später selbst nieder. Friedrich Wilhelm IV. legte Wert darauf,

dass die musikalischen Angelegenheiten in seiner Hand blieben und berief ihn zum Hofmusikintendanten. Mit Meyerbeer, dem neuen Generalmusikdirektor, war Redern befreundet, sein Bericht über dessen Tätigkeit ist ebenso aufschlussreich wie der über Mendelssohns Wirken, der an der Seite Meyerbeers für die Kirchenmusik zuständig war. Eindrucksvoll ist auch Rederns Schilderung des gesellschaftlichen und musikalischen Lebens, welche von der durchaus ungewöhnlichen Musikalität der preußischen Aristokratie Zeugnis gibt: In Rederns Stadtpalais und in seiner Sommerresidenz Schloss Görldorf wurde ein höchst anspruchsvolles Musikleben gepflegt. Mit den Revolutionsereignissen von 1848 trat Redern in eine politische Karriere ein. Die letzten Kapitel seiner Memoiren sind daher, abgesehen von einigen Bemerkungen zu seinen Kompositionen, musikgeschichtlich nicht mehr von Bedeutung. Seine Karriere beendete Redern unter Kaiser Wilhelm I. im Range des höchsten Hofbeamten, des Oberstkammerers.
(August 2005) Matthias Brzoska

TOMI MÄKELÄ: Klang und Linie von „Pierrot lunaire“ zu „Ionisation“. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 313 S., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 3.)

Bei dem Buch handelt es sich um eine Weiterführung der Habilitationsschrift des Autors aus dem Jahre 1990 (*Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*, Helsinki). Im Zentrum der Analysen stehen Kompositionen für „Spezialensembles“ des frühen 20. Jahrhunderts, in etwa den Zeitraum 1910 bis 1930 umspannend. Unter „Spezialensemble“ versteht der Autor kammermusikalische Besetzungen, die von üblichen Schemata wie etwa dem Streichquartett oder Bläserquintett abweichen, wobei dies durch ungewöhnliche Kombinationen üblicher Musikinstrumente, aber auch durch Einbeziehung unkonventioneller Instrumente der europäischen Volksmusik oder Neukonstruktionen wie den Ondes Martenot erreicht wird (S. 16). Der Autor verfolgt mit seinen Analysen mehrere Ziele. Zum einen geht es um den Nachweis, dass das Experimentie-

ren mit unterschiedlichsten Besetzungen in direktem Zusammenhang mit theoretischen Erörterungen der Satztechnik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, in welchen der Eigenständigkeit der einzelnen melodischen Linien eine zentrale Bedeutung zukam: „Der Begriff des Klanges und die Kategorie der Linie bilden zwei Säulen der ästhetisch-kunsttheoretischen Diskussion, welche die Neue Musik vorbereitet“ (S. 36). Zu Recht weist der Autor in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Schriften Ernst Kurths hin, in denen die Ideen des „linearen Kontrapunkts“ bereits früh formuliert wurden, und auf Franz Schreker, der zu den Vordenkern des Eigenwerts von Klanglichkeit gehörte (S. 35 ff.). Der komplexe polyphone Satz sollte für den Hörer klanglich nachvollziehbar bzw. durchhörbar sein und so lag es nahe, klar unterscheidbare Klangfarben einzusetzen. Satztechnik und Besetzung stellen in den analysierten Kompositionen also eine untrennbare Einheit dar (S. 64).

Ein weiteres Ziel des Autors ist es, zu zeigen, dass die Kompositionen für Spezialensembles der 1910er- und 1920er-Jahre als Vorläufer von Klangkompositionen der 1950er-Jahre zu sehen sind, wenn auch ein bewusstes Anknüpfen der Komponisten dieser Jahre nicht nachweisbar ist. „Die ‚Priorität des Klanglichen‘ und die konsequente ‚Auswahl und Zusammenstellung eines Instrumentariums für ein bestimmtes Werk‘ im Sinne Stockhausens kann zwar tatsächlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg nachgewiesen werden. Dennoch muss – so die These dieser Untersuchung – das Phänomen der ‚Klangkomposition‘, beruhend auf der ‚Erfindung eines jeweils individuellen Klangprofils‘ und der ‚ungeahnten Aussagekraft‘ desselben [...], um Jahrzehnte zurückdatiert werden“ (S. 70 f.).

Und schließlich geht es dem Autor um den Nachweis, dass es sich bei Musik für Spezialensembles nicht um eine eigene Gattung handelt, sondern um eine Gruppe von Kompositionen mit sehr unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen, bei denen die Individualität der Lösung kompositionstechnischer Aufgaben im Vordergrund stand. Nur das Streben nach einer Synthese von Klang und Linie ist diesen Werken gemeinsam.

Mäkeläs Arbeit ist in 14 Kapitel gegliedert. Die Kapitel 1 bis 3 umreißen die historische Si-

tuation um 1920: Kapitel 1 beleuchtet hierbei die „Neue Polyphonie“, Kapitel 2 die Ideengeschichte von „Linearität und Individuation“. Wichtig ist dem Autor hier der Nachweis, dass die Analyse der Satztechnik dieser Zeit nur unter Einbeziehung psychologischer und soziologischer Gesichtspunkte angemessen erfolgen kann. In Kapitel 3 stellt der Autor kompositorische Merkmale tabellarisch zusammen, die seiner Ansicht nach paradigmatisch für die Kategorien „Individuation“ und „Integration“ sind. Die nachfolgenden zehn Kapitel sind den Analysen jeweils eines oder mehrerer Werke gewidmet: Kapitel 4 Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, Kapitel 5 Anton Weberns *Wiese im Park* und Igor Strawinskijs *Akahito*, Kapitel 6 Weberns Ensemble-Liedern op. 8 und op. 13, Kapitel 7 Darius Milhauds Zyklus *Machines agricoles* und Ernst Toch's *Die chinesische Flöte*, Kapitel 8 Paul Hindemiths *Kammermusik* op. 36,3, Kapitel 9 Kurt Weills *Konzert* op. 12 und Hindemiths *Kammermusiken* op. 36,1–2, Kapitel 10 Alban Bergs *Kammerkonzert*, Kapitel 11 Leoš Janáčeks *Concertino* und Strawinskijs *Rag-time für elf Instrumente*, Kapitel 12 Strawinskijs *Histoire du Soldat*. Kapitel 13 schließlich befasst sich mit dem Schaffen von Edgar Varèse. Die Analysen setzen jeweils unterschiedliche inhaltliche Akzente, was sich auch in der Zusammenstellung der Werke in einzelnen Kapiteln widerspiegelt. So steht beispielsweise bei der Analyse von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Bergs Ensemble-Liedern die Behandlung der Vokalstimme im Zentrum der Betrachtung, während sich die Analyse von Bergs *Kammerkonzert* insbesondere formalen Gestaltungsprinzipien widmet.

Mäkeläs Arbeit spannt einen weiten Bogen über Klangkompositionen des frühen 20. Jahrhunderts und stellt unter dem zentralen Aspekt der Einheit von Klang und linearer Polyphonie Bezüge zwischen Kompositionen her, die ansonsten kaum einer gemeinsamen Betrachtung unterzogen werden, die teilweise mittlerweile kaum mehr bekannt sind. Da es dem Autor nicht um den Nachweis einer geschlossenen Werkgruppe oder um den Nachweis einer eigenen Gattung geht, sondern um Gemeinsamkeiten hinsichtlich kompositorischer Prinzipien, umfasst seine Arbeit heterogene Werke, bei denen zum Teil auf den ersten Blick die Unterschiede überwiegen. Dem Autor gelingt es aber,

die verbindenden Aspekte deutlich herauszuarbeiten, und so erhält der Leser neue Einblicke in einen Zeitabschnitt der Kompositionsgeschichte, der durch vielfältige neue kompositorische Ideen, vielfach experimenteller Art, gekennzeichnet ist. Mit der gebotenen Vorsicht bringt der Autor diese neuen Ideen mit gesellschaftlichen Veränderungsprozessen in Verbindung, aber auch mit wahrnehmungspsychologischen Fragestellungen. Insofern liegt hier vom Ansatz her eine wirklich interdisziplinär angelegte Studie vor. Die Analysen selbst basieren allerdings ausschließlich auf dem jeweiligen Notentext und dem zugehörigen Skizzenmaterial der Komponisten. Klanganalysen, mittels derer sich möglicherweise die auditive Trennbarkeit von Musikinstrumenten und damit die lineare Konzeption der Werke noch besser hätten darstellen lassen, wurden nicht durchgeführt. Hier wären für die Zukunft weiterführende Studien wünschenswert, denn mittlerweile liegen gut gesicherte Erkenntnisse zur auditiven Verarbeitung von Musikinstrumentenklängen vor (siehe beispielsweise: Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt am Main u. a. 2002). (September 2005) Wolfgang Auhagen

THOMAS MENRATH: *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen*. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 137 S. (Forum Musikpädagogik. Band 57. Berliner Schriften.)

1937 erschien Carl Adolf Martienssens Schrift *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* erstmals; in der Fassung von 1954 unter dem Titel *Schöpferischer Klavierunterricht* ist der Text bis heute eine der einflussreichsten klaviermethodischen Schriften und zugleich für die musikwissenschaftliche Leserschaft ein wichtiger Quellentext zur Interpretationsgeschichte, zur Musikästhetik sowie zur deutschen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. Die zentralen klaviermethodischen Fragen Martienssens sind bis heute auch für den Nicht-Pianisten und Nicht-Pädagogen von Belang: Unter welchen Bedingungen entsteht Kunst? Wie verhalten sich Werk und Interpretation zueinander?

Martienssens Schriften sind hochgradig kommentierungsbedürftig und fordern von ihrem Leser einen enormen Bildungshintergrund nicht nur in den Bereichen des Klavierspiels und der Interpretationsgeschichte, sondern auch in der Instrumentalpädagogik, der historischen Psychologie, der Hirnforschung und der Psycholinguistik. In Thomas Menrath hat Martienssen einen kompetenten Exegeten gefunden. Die vielseitige Sachkenntnis des Autors und seine nüchterne, aufgeklärte und unideologische Position sorgen dafür, dass Menrath Distanz zur bisweilen beschwörenden Sprache Martienssens und der nach heutigem Kenntnisstand fragwürdigen wissenschaftlichen Untermuerung seiner Thesen wahrhaft. Besonders gelungen ist die heikle Diskussion von Martienssens opportunistischem Verhältnis zum Nationalsozialismus. Hier wird nichts beschönigt oder entschuldigt, sondern – wohl wissend, dass der Nationalsozialismus nicht erst 1933 entstanden ist – im Vergleich der verschiedenen Fassungen des Textes herausgearbeitet, wie Gedankengut der vorausgegangenen Zeit mit nationalsozialistischen Sprachklischees vermischt wird.

Martienssens Klaviermethodik basiert vor allem auf zwei Grundbegriffen, dem „Wunderkindkomplex“ und der „Synthese des schöpferischen Klangwillens“. Die drei Hauptkapitel von Menraths Dissertation befassen sich mit diesen Begriffen sowie dem Einfluss der Psychologie Wilhelm Wundts und der vitalistischen Lehre Hans Drieschs auf Martienssen. Der Verfasser stellt heraus, dass der „Wunderkindkomplex“ – also das Zusammenwirken aller Faktoren, die ein Wunderkind ermöglichen – als Funktionsmodell bis heute tauglich ist, weist aber differenziert nach, dass er als Erklärungsmodell analog dem Mutterspracherwerb nicht haltbar sei. Der zweite Grundbegriff Martienssens, der „schöpferische Klangwille“, bezeichnet ein synthetisches Modell des Werkstudiums, scheitert aber, so Menrath, an der Überbetonung des Irrationalen und damit Unlehrbaren, da der eigentliche methodische Gegenstand an die metaphysische Instanz des im Kunstwerk wirkenden „Gestaltwillens“ zurückverwiesen wird. Besonders Menraths Ausführungen über Martienssens Verhältnis zur zeitgenössischen Psychologie sind für ein Lesepublikum auch außerhalb der Instrumentalpädagogik von In-

teresse. Martienssen suggeriert durch häufige Bezugnahme auf Wundt, der Psychologe liefere mit seinem Terminus der „schöpferischen Synthese“ den Ausgangspunkt für den eigenen Begriff von der „Synthese des schöpferischen Klangwillens“. Menrath stellt jedoch heraus, dass Wundt den Positivismus nicht preisgibt. Deutliche Nähe hingegen konstatiert er zu Drieschs vitalistischer „Lebenslehre“: „Hier, in Drieschs ‚Willenserlebnis‘, und nicht in Wundts ‚schöpferischer Synthese‘ hat man das eigentliche Vorbild für den ‚schöpferischen Klangwillen‘ Martienssens vor sich“ (S. 121). Während jedoch Wundt eine anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Psychologie war, stieß Drieschs „Lebenslehre“ auf starke Kritik vor allem seitens der Biologen und Psychologen. Möglicherweise liegt hier die Ursache dafür, so Menraths plausible Annahme, dass das eigentliche Vorbild Driesch nur marginal genannt wird.

In Carl Adolf Martienssens Schriften trifft der Leser auf eine Fülle von Begriffen und Vorstellungen, die zum festen Bestand des Denkens in der deutschen Zwischenkriegszeit gehören. Die Betonung des Linearen, des Kunstwerks als Organismus, die Diskussion um das Verhältnis von Materie und Geist bzw. Physiologie und Psychologie wären hier ebenso zu nennen wie das Denken in Typologien und die Suche nach Alternativen zum Positivismus.

Auch in ihrer sprachlichen Diffusität sind Martienssens Texte typische Produkte ihres geistigen Umfeldes. Solche Muster und Denkfiguren ‚lagen in der Luft‘, aber so häufig sie anzutreffen sind, so selten gelingt es einem Autor, wie Thomas Menrath ihre Herkunft zu bestimmen und ihre Anverwandlungen präzise nachzuzeichnen und zu begründen.

(August 2004)

Susanne Fontaine

KORDULA KNAUS: Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 257 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 38.)

In dieser Grazer Dissertation aus dem Jahr 2003 spürt Kordula Knaus dem komplizierten Entstehungsprozess der Oper Alban Bergs erstmals in Bezug auf die Einrichtung des Textbuches nach und will außerdem die „komplexen

Beziehungen zwischen textlich-inhaltlichen Modifikationen und musikalischen Formprinzipien“ hinterfragen. Dieser Blickwinkel, der nicht primär die Arbeits- und Denkvorgänge ‚des Meisters‘ in den Mittelpunkt stellt, sondern sein kulturelles Umfeld und mögliche Kontextualisierungen aufnimmt, ermöglicht der Autorin ein sehr differenziertes Bild des zwar musikalisch Fragment gebliebenen, textlich aber von Berg vollendeten Werkes.

Knaus arbeitet subtil die Differenzen zwischen Wedekinds Vorlage und Bergs Bearbeitung heraus, die sich auch als entscheidend für eine grundlegend andere Konzeption der Hauptfigur Lulu erweisen. Die Autorin spricht von „massiven Verschiebungen von Inhalten und Bedeutungsebenen“ (S. 12). Aufgrund von sorgfältigen Textvergleichen und genauen Analysen entsteht nicht nur ein differenziertes Bild der Texteinrichtung Bergs, sondern durch die Kontextualisierung speziell der Hauptfigur in kulturhistorischen und genderspezifischen Zusammenhängen (vgl. Kapitel „Die Neue Frau Lulu“) wird ein für das Werk sehr relevanter Diskurs beleuchtet.

Dabei hält sich die Arbeit streng an den Titel, denn während dem Umfeld Bergs von Beginn der Entstehung des Textbuches, also ab 1928, umfassend und sehr einleuchtend nachgespürt wird, ist die ja über 30 Jahre früher beginnende Wedekind'sche Konzeption der Lulu-Figur nur ein Hintergrund und wird im Kapitel „Die Urfassung Wedekinds“ auf 10 Seiten behandelt. Hier wird leider auch jeder über die textimmanente Herangehensweise hinausführende Hintergrund – beispielsweise der gesamte für Wedekind zeitgenössische Sexualwissenschafts-Diskurs (gerade in der Abgrenzung zu Freud) – ausgespart. Die implizite These von Knaus ist wohl, dass diese Konzepte für Bergs Zeichnung der Figur überschätzt werden. Trotzdem wäre – auch gerade in Bezug auf die These der Autorin von der „gezähmten Lulu“ – ein Einbezug etwa von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* (1886) vielleicht fruchtbar gewesen.

In der sehr kurzen Einleitung fehlen leider Informationen über den allgemeinen Hintergrund und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Wedekind und Berg (was auch das ein wenig magere Literaturverzeichnis dokumentiert). Diese Einordnung wäre für Leser und Leserinnen, die mit diesem Buch ein

grundlegendes Bild über Bergs Oper erhalten wollen, sinnvoll gewesen. So erscheint das Buch als Spezialstudie, was seinen kulturwissenschaftlichen Wert zunächst verdeckt. Die einzelnen Kapitel markieren dann die verschiedenen Diskussionszusammenhänge, in der die „andere Lulu“ (so der ursprüngliche Titel der Dissertation) eingeordnet werden kann. Bei einem grundsoliden und akribischen Vergleich von Bergs Textbuch mit Wedekinds Vorlage-Dramen, bei dem Knaus das von Berg hinterlassene Gesamtmaterial (Partitur, Particell, Textbuch, Skizzen) aus dem Nachlass, der in der ÖNB liegt, verwendet, stellt die Autorin ‚tiefe Eingriffe in Anlage, Dramaturgie und Figurenkonstellation‘ der Lulu-Dramen Wedekinds fest (S. 79). Dieser Vergleich bewegt sich erwartbar allein auf der Ebene des Beschreibenden. Im Kapitel „Dramaturgische Konsequenzen“ findet sich dann eine zu vorsichtige Einordnung und Bewertung der Ergebnisse, dies auch exemplarisch am Beispiel der Zirkusmetapher. In den Kapiteln „Lulu und das Musiktheater der zwanziger Jahre“ und „Die Neue Frau Lulu“ finden sich die für Bergs Werk relevanten kulturhistorischen Kontexte. Grundlegend und durchgängig wird auch die Frage nach der „Bildhaftigkeit“ der Kunstfigur Lulu diskutiert und bekannte Bilder („Lulu als Pierrot“) werden mit Gewinn auf diese Frage hin neu bewertet. Knaus zeigt, wie Berg durch seine textlichen Veränderungen die „Stilisierung [Lulus] zur Kunstfigur“ (S. 174) wesentlich vorantreibt. Auch zeigt die Autorin beispielhaft durch Bergs Reihung der Bildakkorde in Akt II/2, wie „in der musikalischen Gestaltung die Trennung zwischen Lulu als Person und Lulu als Bild verwischt ist“ (S. 179), wobei hier noch das Problem der Künstlichkeit der Bühnenfigur als „Person“ einzubeziehen wäre. Ein kurzer Vergleich der Lulu mit Wozzeck und eine Diskussion des Werkes innerhalb der Gattung der Literaturoper beschließen die Arbeit, die sicherlich künftig Grundlage einer neuen Bewertung des Textbuches von Berg sein wird, der auch und gerade die Figur der Lulu wesentlich stärker im Vergleich zur Vorlage verändert hat, als dies bisher herausgestellt wurde. Denn diese „andere Lulu“ wird durch Bergs Auswahl und Bearbeitung der originalen Textstellen tatsächlich zu einer „gezähmten Lulu“.

Der Fokus des Buches ist die Texteinrichtung

durch Berg, während seine musikalische Anlage der Oper hier nur als ein „Spannungsfeld“ unter mehreren erscheint und konsequenterweise nicht im Vordergrund steht. Dieser Bereich ist bereits ausführlich in der Dissertation Albrecht von Massows (Stuttgart 1992) abgehandelt worden. Das Ignorieren dieser Arbeit, die auch und gerade im Bereich der kulturhistorischen Forschungen zu Bergs Lulu einschlägig – und zudem an prominenter Stelle erschienen – ist, muss trotzdem als deutliches Manko vermerkt werden. Das fehlende Namenregister wiegt da weniger schwer.
(Oktober 2005) Corinna Herr

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II (1999). Henri Pousseur: Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster u. a.: LIT Verlag 2002. VIII, 233 S., Abb., Nbsp., Faltbl., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 5.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III (1999–2001). Mit Beiträgen von Toshio HOSOKAWA, Mauricio KAGEL, Gottfried Michael KOENIG, Flo MENEZES, Younghi PAGHPAAN, Jean-Claude RISSET, Makoto SHINOHARA und Daniel TERUGGI. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster: LIT Verlag 2003. VII, 201 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 6.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003). François Bayle: L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens. Zweisprachige Edition Französisch und Deutsch mit Klangbeispielen auf einer Compact Disc. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Anne KERSTING. Münster: LIT Verlag 2003. XI, 234 S., Abb., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 8.)

„Komposition und Musikwissenschaft im Dialog“ findet als Vortrags- und Konzertreihe schon seit mehreren Jahren am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln statt. Komponisten stellen darin ihre Musik vor, berichten über ihre Arbeitsweise und diskutieren mit dem Publikum darüber. Veranstaltungen dieser Art gehören mehr oder weniger zum

Standardrepertoire des Konzertbetriebs sowie musikwissenschaftlicher und -praktischer Institutionen. Was die Reihe in Köln jedoch ebenso ungewöhnlich wie herausragend macht, ist ihr Schwerpunkt im Bereich elektroakustischer Musik und die Tatsache der Publikation der Inhalte in gedruckter Form, denn hier herrscht aufgrund der Notationsprobleme elektroakustischer Musik und der rasanten Entwicklung im Bereich des technischen Anteils dieser Musik ein erheblicher Mangel an Literatur jeglicher Art.

Von den vorliegenden drei Bänden enthält einer, der III. Band, meist mit Skizzen, Noten und anderen Abbildungen versehene Beiträge von Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Gottfried M. Koenig, Flo Menezes, Younghi Paghpaan, Jean-Claude Risset, Makoto Shinohara und Daniel Teruggi, an deren Ende die Diskussionsbeiträge dokumentiert sind. Das ist nicht nur informativ im unmittelbaren Zusammenhang der Vortragsgegenstände, sondern geht weit darüber hinaus, denn hier wird zusätzlich gut aufbereitetes Quellenmaterial zur musikwissenschaftlichen Weiterarbeit geboten, das sich auch für den wissenschaftlichen Unterricht eignet. Dies gilt besonders für die Beiträge von Risset und Koenig, die als „Altmeister“ der elektroakustischen Musik nicht nur eine einzelne Produktion präsentieren, sondern einen Überblick über ihre Kompositionsweisen geben und damit gleichzeitig elektroakustische bzw. computertechnische Arbeitsweisen in komprimierter Form vorstellen und erläutern, die für die damit entstandenen Kompositionen von tragender Bedeutung sind. Der enge Zusammenhang technischer Mittel und Verfahren mit musikalischen Ideen wird damit ebenso klar gemacht wie deren historische Gebundenheit, denn einige der dort beschriebenen technischen Verfahren sind längst Geschichte und damit nicht mehr der unmittelbaren Erfahrung, sondern nur noch in der selten vorkommenden verbalen Beschreibung zugänglich.

Die beiden anderen Bände sind der Arbeit von Henri Pousseur bzw. François Bayle gewidmet, was natürlich der Materialfülle und seiner Detailliertheit zugute kommt. So präsentiert Pousseur zwei Beispiele „akustischer Musik“ von 1961–1968 und 1992/93 sowie seine 1972 am elektronischen Studio des WDR in Köln entstandenen *Etudes paraboliques* in detaillier-

ter und umfangreicher Beschreibung vor allem der technischen Herstellung, die reichlich mit Skizzen, zwei Farbproduktionen der Realisationspläne für das auf der beiliegenden CD befindliche Live-Konzert mit einem Mix aus den genannten *Etudes* versehen sind. Bayle dagegen stellt in seinem zweisprachigen Band (deutsch/französisch) seine seit den 1970er-Jahren entstandenen Überlegungen und Arbeiten zu seiner Hörweise, der Akusmatik sowie den raumzeitlichen Kompositionen und Klangbildern in mehreren kürzeren Vorträgen und Notizen vor, die ebenfalls mit Skizzen und einer CD mit Klangbeispielen ergänzt sind. So erhält man einen guten Einblick in die Arbeitsweisen und das musikalische Denken von zweier sehr verschiedener Komponisten und Pioniere elektroakustischer Musik und ihrer Entwicklung über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten. Dass diese mit Personen- und Sachregistern ergänzten sorgfältigen und ausführlichen Dokumentationen, an denen allenfalls die teilweise zu grobe Qualität der gescannten Abbildungen im Pousseur-Band negativ auffällt, der Natur ihrer Sache entsprechend keine Gesamtdarstellung des kompositorischen Werkes beider Künstler sind und auch keine Hilfestellung bei der Einordnung in die Geschichte der elektroakustischen Musik leisten, sollte sicherheitshalber erwähnt werden. Diese Arbeit müssen die Leser selbst leisten, zumal, da ein Standardwerk zu dem Thema ohnehin noch aussteht. Im Hinblick auf ein solches Unternehmen wie auf die weitere musikwissenschaftliche Bearbeitung der elektroakustischen Musik ist zu wünschen, dass diesen Bänden noch zahlreiche weitere folgen.

(September 2005)

Martha Brech

„*Ex oriente ...*“. *Ten Composers from the Former USSR: Viktor Suslin, Dmitry Smirnov, Arvo Pärt, Yury Kasparov, Galina Ustvolskaya, Nikolai Sidelnikov, Elena Firsova, Vladimir Martynov, Andrei Eshpai, Boris Chaikovsky.* Hrsg. von Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. VIII, 271 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 25.)

„*Ex oriente ... II*“. *Nine Composers from the Former USSR: Valentin Silvestrov, Roman Ledenyov, Faraj Karayev, Victor Ekimovsky, Nikolai Karetnikov, Alemdar Karamanov,*

Vladimir Tarnopolsky, Sergei Slonimsky, Andrei Volkonsky. Aus dem Russischen übersetzt von Romela KOHANOVSKAYA. Hrsg. von Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VII, 245 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 30.)

„*Ex oriente ... III*“. *Eight Composers from the Former USSR: Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko.* Aus dem Russischen übersetzt von Romela KOHANOVSKAYA. Hrsg. von Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VIII, 206 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 31.)

Die drei Bände zu (bislam?) 27 russischen (ukrainischen, estnischen, kaukasischen usw.) Komponisten mag man sich als Ansatz zur aktuellsten Version eines Nachschlagwerkes vertrauensvoll in den Bücherschrank stellen, als erste verlässliche Information im Zusammenhang. Doch wären für den westlichen Leser einige Erläuterungen hilfreich, unter welchen nicht nur lexikalischen Voraussetzungen diese Zusammenstellung zustande kam, die noch vor zwanzig Jahren der Bezichtigung antisowjetischer Häresie nicht entgangen wäre. Im Vorwort zum ersten Band wird dies ausgesprochen: „The first issue of this series was [...] published under the title ‚Underground Music from the former USSR‘ in Amsterdam in 1997 (Harwood Academic Publishers).“

„Untergrundmusik“ klingt nach Dramatik und politischer Subversion: Komponisten unterhalb aller offiziellen Anerkennung, deren Manuskripte heimlich und illegal aus den Schubladen außer Landes geschmuggelt werden müssen, und so wurde dies tatsächlich bis in westliche Musikinstitutionen gesehen und im Interesse der Entspannung zu unterbinden gesucht (auf diese Weise fehlt Sofija Gubajdulina in manchen Lexika). Aber die Realität war nüchterner, banaler, hierarchischer und absurder, eben sowjetisch: Kaum einer der Genannten war zunächst eigentlich ein verfolgter, gar ins Lager gesperrter „Untergrundkomponist“ (wie das die Avantgardisten der 1920er-Jahre dann in den 30er- und 40er-Jahren erlebten). Sie hatten an ordentlichen Konservatorien ordentliche Studien absolviert und waren ordentliche Sowjetbürger und Mitglieder des Sowjetischen Komponistenverbandes, der sogar ihre

Kompositionen in Manuskripten vervielfältigte, die über die staatliche Autorenagentur auch von Verlegern im Westen erworben und dort aufgeführt werden konnten – doch genau das konnte die Genannten in den „Untergrund“ bringen.

Denn diese ordentlichen Komponisten lebten in keiner ordentlichen Situation, sondern einer sowjetischen, in der das Privileg internationaler Kenntnisnahme allein einer handverlesenen Seilschaft zukam – wem sie unbefugt zufiel, für den lösten sie Repressionen aus, die über öffentliche Diffamierung bis zum Aufführungsverbot und Arbeitsplatzverlust reichten. Anders als z. B. die Komponistenverbände Polens oder der ČSSR (vor der „Normalisierung“ nach der sowjetischen Besetzung), die für die Arbeiten der Komponisten ihres Landes eine denkbar aktive Propaganda betrieben, unternahm der sowjetische Verband oft alle Anstrengungen, Aufführungen unerwünschter Mitglieder im Ausland zu verhindern – durch Verweigerung von Notenmaterial, von Ausreisegenehmigungen oder gar über diplomatische Demarchen wie beim Warschauer Herbst 1972 oder der Ostberliner Biennale 1985. Unter solchen Umständen emigrierte Andrej Volkonskij bereits 1973, Arvo Pärt und Viktor Suslin (zuletzt als Straßenkehrer!), Elena Firsova und Dmitrij Smirnov in den 80er-Jahren. Andere blieben und harrten aus, bis sich die Lage erst mit der Gorbačev'schen „Perestrojka“ besserte, überlebten unter oft phantastischen Umständen: Nikolaj Karetnikov z. B. hatte man in den 60er-Jahren seine in Hannover erfolgreiche Hoffmann-Oper *Klein Zaches* übel genommen; eine Oper über den Apostel Paulus (wegen des religiösen Sujets in der Sowjetunion undenkbar) versuchte er mit austauschbarem Text als Oper über den Kaiser Nero zu tarnen, doch als Komponisten blieben ihm schließlich alle Aufträge, Ankäufe und Konzertsäle verschlossen. Man erlaubte ihm nur eines, was man auch Dmitrij Šostakovič in den 1950er-Jahren verstattete oder Alfred Schnittke in den 1970er-Jahren: Filmmusiken zu komponieren und davon zu leben, denn die Filmproduktion unterstand nicht dem Kulturministerium. Dabei gelang es ihm, aus Filmmusiken seine Oper *Till Eulenspiegel* vorzukomponieren, die ihre Uraufführung dann 1994 in Bielefeld erlebte.

Ein Sonderfall ist der legendäre Alban Berg-

und Anton Webern-Schüler Philipp Mojseevič Heršcovici (hier Gershkovich, in hiesigen Publikationen Herschkowitz, auch Gershkowitz, in Wissenschaftlicher Transliteration Gerskovič, aber es handelt sich immer um dieselbe Person), der 1938 nach dem „Anschluss“ als Jude aus Wien fliehen musste – in seine rumänische Heimat zunächst, die durch den Hitler-Stalin-Pakt an die Sowjetunion fiel. In der Epoche fanatischen Sozialismus aus dem Komponistenverband ausgeschlossen, lebte er in Moskau als „Outcast“ und „Geheimtipp“ zugleich, vermittelte als Privatlehrer den jungen Komponisten der Tauwettergeneration – Schnittke, Edison Denisov, Sofija Gubajdulina, Viktor Suslin, Elena Firsova, Dmitrij Smirnov – die Gedanken der Zweiten Wiener Schule, und zwar so, wie es Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern selbst gehalten hatten: analysierend am Spätwerk Beethovens. In dieser Funktion hatte ihn noch Václav Kučera in seiner bahnbrechenden Studie über *Neue Strömungen in der sowjetischen Musik [Nové proudy v sovětské hudbě, Prag 1967]* porträtiert, doch das war noch vor der Tschechoslowakei-Invasion und anknüpfender „Normalisierung“ – danach gingen nicht nur über Prag die Lichter aus, sondern auch über aller sowjetischer Tauwetter-Musik; Kučeras Buch wurde nie in eine westliche Sprache übersetzt – aus Entspannungsgründen.

Heršcovici unterlag in der 1968 beginnenden „Eiszeit“ („vremja zastoja“) nicht nur strengem Berufs-, sondern auch Erwählungsverbot, so dass selbst die Nennung seines Namens auf sowjetischer Seite schrille Proteste auslöste, und dass der Moskauer Musikwissenschaftler Jurij Cholopov, als es ihm mit Unterstützung von Rodion Ščedrin 1984 endlich möglich wurde, gemeinsam mit seiner Schwester Valentina Cholopova die erste sowjetische Webern-Monographie zu veröffentlichen (*Anton Vebern, žizn' i tvorčestvo, Moskau 1984*), diesen prominentesten Moskauer Webern-Schüler darin gleichwohl verschweigen musste. Von ihm stammt nun besagter Heršcovici-Artikel und weitere wichtige Studien dieser Bände, als deren „geistiger Vater“ er gelten muss, so zu Andrej Volkonskij, Alemdar Karamanov und den nach England emigrierten Elena Firsova und Dmitrij Smirnov. Als Kämpfer für die Neue Musik und damit Hoffnungsträger ist Cholopov 2003 (zu

früh) verstorben. Seine Schülerin und Nachfolgerin Valeria Cenova, zugleich seine Nachlassverwalterin und Herausgeberin dieser Reihe, schreibt ihm mit Recht zu, dass er in der Geschichte der russischen Musikwissenschaft „eine Epoche begründet“ habe (Band II, S. VII).

Es ging und geht dabei um nichts Geringeres als um die Wiederherstellung der Autonomie und damit der Seriosität des Faches Musikwissenschaft: um den Abbau von Denktabus und Bewertungsvorgaben, von Begriffen wie „feindlicher Musik“ und überhaupt von einem Freund-Feind-Denken, von Betrachtungs- und Erinnerungsblockaden. Die Aufrechnung mit solcher unrühmlichen Vergangenheit geschieht exakt und schonungslos – so wie man sich die Abrechnung der deutschen Musikwissenschaft mit nationalsozialistischem Erbe gelegentlich gewünscht hätte.

Bei der hier begegnenden Fülle weithin „unbekannter Namen“ wird übrigens ein Problem wieder deutlich, das nicht nur die verdienstvollen Editionen des Verlages Kuhn betrifft, sondern des hiesigen Musikschritftums schlechthin, soweit es sich mit russischen Themen befasst: das der weithin unregelmäßigen Transkription russischer (auch ukrainischer usw.) Namen und Titel. In dieser Zeitschrift gilt die „gute alte“ Slawistentradition der im Preussischen Bibliothekswesen festgelegten „Wissenschaftlichen Transliteration“, die sich für die slawischen Zischlaute den von Jan Hus vor 600 Jahren entwickelten diakritischen Zeichen č, š, ž usw. bedient und – gegenüber anderen Transkriptionen: der französischen, den verschiedenen angelsächsischen oder der in der früheren DDR dominierenden „Duden-Transkription“ – der Vorteil eindeutiger Retranskribierbarkeit hat: Sie verrät zweifelsfrei, wie ein russischer Name wirklich lautet. Sie stößt freilich an ihre Grenzen, wo ein Name a priori eine gültige lateinische Schreibweise hat (Heršcovici z. B., Steinberg, Meyerhold, Lourié usw.) oder ein Namensträger es anders haben will – die „voluntas auctoris“ ist heilig. Da die vorliegende Reihe nun englischsprachig ist, tauchen die Namen der 27 Komponisten folgerichtig in zumeist angelsächsischen Schreibweisen auf (russisches „X“ wird zu „Kh“, nicht wie in der preussischen oder Duden-Transkription zu „Ch“; dieselbe Schwankung ergibt sich zwischen ags. „Ts“ und deutsch „C“ oder aber „Z“; ein russisches „e“ kann ags. „ye“

oder deutsch „je“ werden oder wissenschaftlich „e“ bleiben), aber durchaus nicht durchgängig: Die Schicksale der verschiedenen Emigrationen spiegeln sich auch in den Namensformen, während der Leser irre werden mag an ungeklärter Vielfalt und die Redaktoren von Registern darob zu bedauern sind.

(Februar 2004)

Detlef Gojowy

Musical. Das unterhaltende Genre. Hrsg. von Armin GERATHS und Christian Martin SCHMIDT unter Mitarbeit von Rüdiger BERING, Michael HANISCH, Peter HAWIG, Wolfgang JANSEN, Kim H. KOWALKE. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 6.)

Das Musical mit seiner weit über einhundertjährigen Geschichte konnte in jüngerer Zeit einen Prestigegewinn verzeichnen, dessen Ursachen in zwei verschiedenen, sich aufeinander zubewegenden Trends liegen. Zum einen änderte sich in der Musikwissenschaft das ästhetische Erfassungsraster, zum anderen erreichte das Genre einen Grad an Selbstbewusstsein und -reflexion, der eine Ortung durch jenes System leichter machte und eine wissenschaftliche Beschäftigung nahe legte. Zudem rückte im deutschsprachigen Raum das Musical in diesem Zeitraum durch professionelle Serienspielweise in eigens errichteten Theatern überhaupt erst in das breitere öffentliche Bewusstsein, wo es sich mit etwa zehn bis fünfzehn Werktiteln, aber nur einem Komponistennamen festsetzte.

Christian Martin Schmidt hat nun zusammen mit dem Amerikanisten und Anglisten Armin Geraths ein Handbuch zum Musical herausgegeben, um sich „dem Gegenstand mit wissenschaftlichem Ernst“ zu nähern. Unerwähnt bleibt dabei, dass im englischsprachigen Raum die Wissenschaft dies längst getan hat. Dass der Aufbau des Bandes im Vorwort als heterogen bezeichnet wird und damit dem „Facettenreichtum seines Gegenstandes“ (S. 7) entsprechen soll, erweckt den Verdacht eines Konzeptionsmangels, der bei der Lektüre dann auch offenkundig wird. Die insgesamt acht Beiträge der sieben Autoren wirken in ihrer Auswahl fragwürdig, in ihrer Zusammenstellung eher beliebig und in ihrer Qualität höchst unterschiedlich.

In seiner Einführung „Das Musical als unterhaltendes Genus“ macht Geraths zunächst den Versuch einer ontologischen Bestimmung. Für ihn ist das Musical klar getrennt von Oper und Sprechtheater; es muss unterhalten, kommerziell erfolgreich sein und darf Zuschauer keinesfalls überfordern. Die Vehemenz, mit der Geraths seine von ihm gezogenen Gattungsgrenzen vertritt, befremdet. Der noch kurz zuvor konstatierte Facettenreichtum scheint nun Probleme zu bereiten, denn er warnt eindringlich, das Musical möge „nicht in falschen Wettbewerb mit verwandten Kunstformen“ (S. 28) treten. Geraths scheint den Phänotyp einschränken zu wollen, um auf einen widerspruchsfreien Genotyp zu schließen. Als historischer Bezugsraum dienen ihm hierbei vornehmlich die vergangenen dreieinhalb Jahrzehnte. Hierin erklärt er den Briten Andrew Lloyd Webber zum eigentlichen Vertreter der Gattung, während der Amerikaner Stephen Sondheim das Genre phasenweise „missbraucht“ (S. 23). Diese Art von Verkürzung und ideologischer Schwarzweißmalerei, mit der bereits die Hälfte der Einführung bestritten wird und die in seinem eigentlichen Beitrag, „Sondheim und Lloyd Webber im Kontext des Musicals seit 1970“ breitesten Raum (86 Seiten) findet, schadet dem Handbuch. Nur wenige Seiten nach dem im Vorwort reklamierten Anspruch der Wissenschaftlichkeit wird diese über Bord geworfen und durch unverständliche Polemik ersetzt. Dabei hätte sich aus dem zahlenmäßig umgekehrten Verhältnis von wissenschaftlicher Beschäftigung mit und Aufführungszahlen von Sondheims und Lloyd Webbers Werken durchaus eine Fragestellung ableiten lassen können.

Glücklicherweise folgt die Mehrzahl der übrigen Beiträge nicht dem Beispiel und konzentriert sich auf die tatsächliche Breite des Gegenstands. Neben besagtem Kapitel widmen sich zwei weitere Beiträge historischen Abschnitten. Rüdiger Bering untersucht das Musical zwischen den Weltkriegen und liefert dabei einen guten, mit wissenswerten Details versehenen Überblick. Kim H. Kowalke tut dies für die Zeit des „goldenen Zeitalters“ von *Oklahoma!* (1943) bis *Hair* (1968), wobei er auch auf den Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg zurückgreift, um anschließend auf die Veränderungen und Neuerungen des Musicals in jenem Zeit-

raum hinzuweisen (besonders erhellend die Darstellung der verschiedenen Subgenres: Revue, Operette, Musical Comedy und Musical Play). Selbst im „goldenen Zeitalter“ waren jedoch, wie Kowalke eingangs erwähnt, „weniger als ein Viertel“ aller Produktionen finanziell erfolgreich (S. 137); würde man der Argumentation Geraths folgen, gehörten knapp 80 Prozent aller Musicals nicht zum Untersuchungsgegenstand.

Ergänzt werden die historischen Abrisse durch vier Kapitel, die sich mit unterschiedlichen Aspekten befassen. Peter Hawigs Beitrag zur Operette und deren Erbe ist im Prinzip wichtig für den Band, setzt aber die falschen Schwerpunkte: Nur eine von zweiundvierzig Seiten erwähnt die amerikanischen Vertreter der Gattung von John Philip Sousa bis Sigmund Romberg (Reginald de Koven fehlt), d. h. das Kapitel verzettelt sich letztlich in der Darstellung europäischer Operetten mit wesentlich geringerer Bedeutung für das Musical. Was als Pendant zu diesem Kapitel fehlt, ist ein Rückgriff auf Traditionen der Musical Comedy, die man für die USA sinnvollerweise mit *The Black Crook* (1866) ansetzen würde.

In einem nicht als solchen ausgewiesenen Exkurs widmet sich Christian Martin Schmidt dem Werk George Gershwins, dessen Sonderbehandlung unklar bleibt (etwa weil er als einziger Broadway-Komponist von Arnold Schönberg – „dessen Urteilsfähigkeit hinsichtlich der kompositorischen Produkte anderer zweifelsfrei ist“ [S. 114] – geschätzt wurde?). Da Schmidt die Quellenlage der älteren Musicals so problematisch sieht, „daß es fast sinnlos erscheinen mag, sich überhaupt diesem Untersuchungsgegenstand zuzuwenden“ (S. 123), verfällt er auf die Idee, sich auf zwei Filme mit Musik von Gershwin zu konzentrieren, die Jahrzehnte nach dessen Tod entstanden sind: Vincente Minnellis *An American in Paris* (1951) und Woody Allens *Manhattan* (1979). Dabei werden jedoch auf sträfliche Weise Gattungen vermischt. Um anschließend mit *Of Thee I Sing* und *Let 'Em Eat Cake* noch zwei tatsächliche Gershwin-Werke zu untersuchen, stützt er sich auf zwei jüngere Einspielungen, nicht aber auf weitere Literatur zu diesen Werken, so dass die Erkenntnisse hinter Bekanntem zurückbleiben. Für sich genommen brauchbar sind dagegen die Exkurse Werner Jansens zur Produktionsweise

des Musicals und Michael Hanischs zum Film-musical.

Zusammenfassend muss man den Band als vertane Gelegenheit werten, ein deutschsprachiges Standardwerk zum Musical zu schaffen. Das dürftige Konzept wirkt im internationalen Vergleich noch schwächer, und mangelnde Sorgfalt bei der Redaktion hat viele Fehler stehen lassen, aufgrund derer man das Handbuch als Nachschlagewerk nur bedingt empfehlen kann.

(Januar 2004)

Elmar Juchem

PETER JOST: Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 171 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 13.)

Die als zuverlässiges Hilfsmittel im Fach etablierte Reihe der *Bärenreiter Studienbücher Musik* hat als neuesten Zuwachs einen Band zu Instrumentation und Geschichte des Orchesterklanges bekommen: eine begrüßenswerte Entscheidung, da dem Thema in der deutschen Musikwissenschaft allgemein nach wie vor wenig Beachtung zuteil wird. Peter Jost versucht – wie er einleitend bemerkt –, „den so vielfältigen und nur schwer übersehbaren Bereich unter einigen wesentlichen Gesichtspunkten in konzentrierter Weise aufzufächern“. Acht Kapitel breiten kaleidoskopartig eine Fülle von Aspekten aus, konkretisiert an vielen Werkauschnitten. Die heikle Frage von Werturteilen behandelt Jost in vorbildlich abwägender, auf Argumente gestützte Weise; in seiner Kritik an der Kontrastwirkung im Kopfsatz der *Achten Sinfonie* Bruckners freilich lässt er sich zu einem persönlichen (negativen) Geschmacksurteil hinreißen, dem man sich kaum wird anschließen wollen (S. 45 f.). Besondere Beachtung verdient das abschließende Kapitel „Theorie und Lehre“, das einen vorzüglichen Abriss zur historischen Entwicklung von Instrumentationslehren und ihrer Stellung im Fächerkanon musikalischer Ausbildung bietet.

Liegen die Stärken des Buches eindeutig im Bereich der Orchester- und Instrumentationsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, so offenbaren die Ausführungen zu den Anfängen instrumentaler Ensembles und zum Orchester der Wiener Klassiker grundlegende konzeptionelle Schwächen. Davon zeugt bereits Josts

Auseinandersetzung mit den Begriffsprägungen „Spaltklang – Schmelzklang“ von Arnold Schering, die im Kontext eines „Grundbegriffe“ überschriebenen Kapitels reichlich anachronistisch wirkt (S. 28–34). Die von Schering vor mehr als einem Dreivierteljahrhundert angesprochenen Phänomene müssten unter ganz anderen Vorzeichen neu gefasst und aufgearbeitet werden. Gleiches gilt für Hugo Riemanns problematische Ansicht von der „Nivellierung der Klangfarbe“ im klassischen Orchester, die der Autor unreflektiert übernimmt (S. 62 f.). Das gewichtigste Defizit von Josts Konzeption aber besteht darin, dass grundlegende historische Stationen der Ensemblebildung und Fragen orchesterlicher Besetzungsnormierung (wie etwa der Streichersatz bei Monteverdi, die Profilierung der Außenstimmen durch Oboen und Fagotte bei Lully, das neapolitanische Opernorchester u. a.) kaum en passant gestreift, geschweige denn eingehend erörtert werden. Eine für das Wiener klassische Orchester so grundlegende Erscheinung wie die Bläser-„Harmonie“ hätte spätestens dort, wo Jost ein konkretes Beispiel bespricht (Beethoven, *Egmont-Ouvertüre* S. 89 f.) als solche vorgestellt werden müssen. Da auch im Kapitel über das Instrumentarium eine klare Scheidung zwischen „zentralen“ und „speziellen“ Ensembleklangwerkzeugen fehlt (der Sonderstatus der Klarinette vor 1800 z. B. bleibt unkommentiert), ist einem umfassenden historischen Verständnis der Entstehung und Entwicklung des Orchesters bis hin zu Beethoven (und weit darüber hinaus) der Boden entzogen. Ein wenig unglücklich erscheint auch die Auswahl der (älteren) satztechnischen Funktionen im Kontext Instrumentation (S. 92–96). Anstelle von „Concerto-Prinzip“ und „Durchbrochener Arbeit“ wären sinnvoller das Collaparte-Prinzip und die Schichtung in Trio-Verbänden zu erläutern gewesen.

Die sorgfältig erarbeitete, aber inhaltlich zu ungleichwertige Publikation erfüllt somit nur teilweise die Ansprüche, die man an ein Studienbuch rechtens stellen kann.

(September 2005)

Klaus Aringer

ALBRECHT DÜMLING: Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland. Hrsg. von Reinhold KREILE. Mit Essays von Adolf DIETZ, Wolfgang

RIHM, Karl Heinz WAHREN und Karlheinz BRANDENBURG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2003. 391 S., Abb.

Reiche Schätze breitet Albrecht Dümpling vor dem Leser aus, sowohl Fakten als auch Dokumentenzitate und Abbildungen. Die Vielfalt der Problematik des Urheberrechts und der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Deutschland in den vergangenen hundert Jahren erweist sich – gerade im Vergleich zu den vor 2003 zu diesem Bereich veröffentlichten Publikationen – als geradezu exponentiell gesteigert dargestellt. Durch die schon im Titel vorgenommene Einschränkung kann allerdings auch die Problematik des Urheberrechtes vor 1903, die Schwierigkeiten des Lebens von Komponisten durch ungenügenden Schutz, knapp gehalten werden. Auf nicht mehr als 46 Seiten wird die Vorgeschichte des Urheberrechtsgesetzes von 1901, welches zum 1. Januar 1902 ratifiziert wurde, in Art einer allgemeinen Einleitung präsentiert. Dabei geht Dümpling bis ins Mittelalter zurück und hat verständlicherweise um so weniger Platz für die direkten Voraussetzungen des Gesetzes von 1901. Und auch hier muss er notgedrungen verkürzen – wenn er Rechtsstreitigkeiten Beethovens erwähnt, so wäre es sicher auch passend zu erwähnen, dass Beethoven seine *Neunte Sinfonie* nicht nur einmal als Erstveröffentlichung anpries, sondern ein zweites Exemplar der Partitur zum Zwecke der Optimierung seiner Einkünfte der Philharmonic Society nach London sandte. Solche Fälle gibt es zur Genüge, und sie zeigen die finanzielle Unsicherheit von Komponisten, der in dem Buch durchaus mehr Platz hätte zugestanden werden können.

Auch dass 1913 zahlreiche Verleger die zum Zwecke der Durchsetzung des Urheberrechtsgesetzes 1903 gegründete Genossenschaft Deutscher Tonsetzer verließen, da sie nicht bereit waren, den größten Teil der Aufführungstantieme und insbesondere der so genannten „mechanischen Verwertungsrechte“ den Urhebern zu überlassen, wird abermals in den Konsequenzen leider nur äußerst knapp dargestellt (S. 98–104) – dabei war es dieser Sachverhalt, der im Dezember 1915 zur Gründung der verlegerfreundlicheren GEMA führte. Es mag den Leser durchaus interessieren, dass sich selbst Richard Strauss und Max Reger, zu jener Zeit die erfolgreichsten Komponisten der Zeit, in

dieser Situation in ihrer wirtschaftlichen Lage bedroht fühlten. Dass diese Problematik so kurz gefasst wurde, mag auch mit an dem Verständnis der Publikation als Festschrift für die GEMA liegen. Alle Vorgänger- und Parallelinstitutionen sind ausgesprochen kurz behandelt, die Vergleichssituation in anderen europäischen Ländern wird kaum beachtet. Leider ist hier auch nicht zu finden, ob bzw. wann der Urheberrechtsschutz wie in anderen europäischen Ländern je auf 50 Jahre nach Tod des Urhebers verlängert wurde, eine Forderung, die noch aus der Zeit vor der Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer stammt.

Schließlich muss betont werden, dass ein solches Buch ohne Sachregister herauszubringen an den Tatbestand der willentlichen Faktenverschleierung grenzt. Die zentrale Chronologie mit Abkürzungsverzeichnis am Ende des Buches gehört naturgemäß an den Anfang und müsste viel stärker mit dem Inhalt des Buches verzahnt sein. So exzellent das Buch fraglos und in vieler Hinsicht eine Standardpublikation ist, so ist doch schon jetzt eine überarbeitete zweite Auflage zu erhoffen, die insbesondere den Einschluss der Essays nochmals überdenkt, da diese zur Historie der musikalischen Verwertungsgesellschaften nur wenig beitragen.

(November 2005)

Jürgen Schaarwächter

SILVIA WÄLLI: *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XI, 379 S., Nbsp. (*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia. Band III.*)

„Melodien aus Horaz-Handschriften stellen seit über zweihundert Jahren besondere Herausforderungen an die Musikgeschichtsschreibung“. Das genügt zur Begründung dieses auf eine Baseler Dissertation zurückgehenden stattlichen Buchs. Sie sind allerdings im Vergleich zu den reichlich überlieferten Texten selten: 48 fast ausnahmslos nachgetragene Neumierungen zu 26 Oden/Epoden, vornehmlich in französischen und deutschen Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. Die von der Autorin selbst „unkonventionell“ genannte Disposition überzeugt eher abstrakt: „Teil I Grundlagen bietet zunächst eine Übersicht über die Quellenlage und führt in die spezifischen Schwierigkeiten ein, die Provenienz und Datierung

der musikalischen Aufzeichnung aufgeben“. In „Teil II Edition“ liegt der Akzent „auf der Edition und Erschließung der visuellen Spuren“ und „Teil III Interpretation der Melodien rückt die musikalische Gestaltung und den Vortrag der aufgezeichneten Melodien ins Zentrum.“

Wahrscheinlich wurden die Melodien v. a. in Schulen eingesetzt, darüber hinaus zieht Wälli auch den Vortrag vor gebildeten Zuhörern in Betracht. Äußerst selten war eine Notation intendiert, trotzdem sind Neumen nicht selbstverständlich. Dass die Neumatoren mit dem Hintergrund ihrer jeweiligen Erfahrungen – auch als Geistliche – arbeiteten, versteht sich, wäre aber auch als Parallele zu anderen (auch volkssprachlichen) Liedaufzeichnungen zu sehen gewesen. Indem die Autorin darauf nicht eingeht, begibt sie sich wohl auch einer Möglichkeit: nicht nur im Blick auf liniert aufgezeichnete Melodien, sondern auch auf die – bei Versen doch überraschend – einfach als „unlösbar“ abgetane Rhythmusfrage. Dass die Neumierung von Oden nur wenig zur Horaz-Rezeption (mit dem Mittelpunkt *Ars poetica*) passe, steht zumindest dahin. Ohne Zweifel hat die Erleichterung des Memorierens von Exempla zur Anlehnung an die Musik geführt und solches nicht erst mit den (nicht mehr behandelten) humanistischen Beispielen begonnen.

Der zweite Teil (S. 117–250) ist keine „Edition“ im üblichen Sinn, eher die Auflistung der Quellen anhand von Faksimilierungen und „Transkription“ der Notate: Letztere bei etwa einem Drittel in eine neutrale Linienschrift, sonst in „verdeutlichte“ Neumen. Obwohl Erstere bereits im Kapitel zuvor abgeleitet wurden, ist dadurch die verkürzende Überschrift nicht zu rechtfertigen. Zumindest ist es inkonsequent und werden spätere Gegenüberstellungen noch irreführender sein. Nicht nur dass die Grenze, wo die Rekonstruktion des „Tonverlaufs“ möglich erscheint und wo nicht, fließend sein muss. Weniger spezialisierte Fachkollegen und vollends Musiker, die hier anknüpfen wollten, werden in ihrer „Spannung zwischen dem historisch Greifbaren und der eigenen Intuition“ einfach allein gelassen. Da ihnen auch das spätere Kapitel „Zur Anlage und zum Vortrag der Melodien“ (S. 291–324) nicht weiterhelfen wird, bedeutet das eine Flucht der Wissenschaft vor einer ihrer Aufgaben. (Allerdings

gebe ich zu, dass sich die Schere zwischen methodischem Fortschrittsdrang und praktischer Bodenhaftung in jüngerer Zeit zunehmend öffnet.)

Auch die Überschrift zum dritten Teil („Interpretation der Melodien“, S. 251–355) ist nahezu spitzfindig: Das Wort „Interpretation“ wird fast nur im philologischen Wortsinn verstanden; eigentlich sollte es um die Frage gehen, „inwiefern in den musikalischen Aufzeichnungen überhaupt ‚Melodien‘ greifbar werden“ (wenn sich z. T. bestimmte Tonfloskeln für einzelne Versfüße namhaft machen lassen, die Musik buchstäblich zur Glosse werden kann und sich ihre Funktion trotzdem nicht im pädagogischen Bereich erschöpft haben dürfte). Über weite Strecken aber wird nur die Diskussion des ersten Teils weitergeführt. Spätestens hier, im Blick auf das Verhältnis zwischen Musik und Metrum als auch auf den „Vortrag der Melodien“, wäre auch auf neuere Thesen (v. a. von Robert Lug zu Zeichensystemen in Chansonniers) einzugehen und wohl auch nützlich gewesen. (Wie z. B. sind Bipunktierungen – Wälli: „Tonverdoppelungen“ – zu deuten und auszuführen? Bedingen Elisionen Tonrepetitionen oder Längungen, sind sie bei gesungenem Vortrag gar nicht zwingend? Verweist eine Mehrtongruppe auf einer Pänultima – oder gar generell – auf deren Länge? Wäre das Weglassen des Schlusstons einer Ligatur denn überhaupt möglich?). Erst noch fruchtbar zu machen werden Wällis Beobachtungen zur Relevanz des Versiktus vor der Modalrhythmik (in Oden häufig Korrespondenz mit dem Hochton) sein. Aufgrund der Tatsache, dass zum Hymnus *Ut queant laxis* und dem in gleichen Versmaß stehenden *carm. 4.11 Est mihi nonum* „der gleiche Tonverlauf festgehalten wurde“, ist dem Verhältnis zu dieser Gattung zu Recht besondere Bedeutung beigemessen (hier korrespondiert eher der Wortakzent mit dem Hochton). Guidos Adaptierung einer einschlägigen Melodie (oder darf man nur „Tonverläufe“ sagen?) ist weder Zufall, noch zu verallgemeinern (obwohl mit einem gewissen Austausch zwischen Gattungen immer zu rechnen ist). Während Oden-Melodien u. U. sogar den Strophenformen gemäß differenziert werden können (sie also für weitere Strophen, wenn nicht analoge Texte möglich waren), könnte die bisherige Ansicht, es sei bei Hymnen möglich,

„beliebig viele Texte zu singen, sofern diese nur dasselbe Vers-Maß haben“, einzuschränken sein. Erstaunlicherweise fällt hinsichtlich gewisser „Anpassungen“ bei Wiederholungen das Wort „Variation“ – zweifellos eines der wichtigsten musikalischen Gestaltungsmittel – nur einmal und auch da nur indirekt. Das bedeutet, den Neumen zu viel Vorschrift-Charakter beizumessen. Eindeutig ist vielmehr (aber auch nicht entmutigen sollte), dass sehr viel hinter der oft strapazierten „Orientierung an den Vorgaben des Texts“ stecken kann. Die meisten Beispiele scheinen auf vierversige Strophen hinzuweisen, doch ist eine Verallgemeinerung ebenfalls nicht möglich (noch weniger wäre an eine antike Gewähr zu denken). Wenig überzeugen (mich) die ergänzenden Beobachtungen „Zur Überlieferung und zur Struktur der Melodien“ (ah, doch! S. 325–343): Sie sollen „irgendwie voneinander abhängig“ sein. Warum nicht z. B. ebenfalls an „Spielregeln“ (etwa: „hoch–tief–hoch“ bei drei Längen, zwei absteigende Sekunden bei Daktylen, fakultativer Ersatz von Längen durch Mehrtongruppen o. ä.; methodische Ansätze wären ganz nahe, nämlich bei Max Haas, zu finden gewesen) denken? Das führte zu keinen „ Fassungen“ in nicht beweisbaren „Überlieferungszusammenhängen“, sondern zwangsläufig zu nur ähnlichen, doch – dem Befund entsprechend – unabhängigen Versionen. Den Abschluss des Buchs bilden die üblichen (Literatur, Handschriften) und zwei spezielle Verzeichnisse („Conspetus Metrorum“, „Tabelle der identifizierbaren Neumen“, S. 375–379); ebenso hilfreich wäre ein Glossar (wer hat z. B. sämtliche Fachausdrücke der Verslehre ständig parat?) gewesen. Das dem noch vorausgehende Kapitel „Bilanz und Perspektiven“ (S. 345–355) bietet keine Zusammenfassung, sondern nur eine gewisse Vermittlung zwischen den vorangegangenen Teilen: mündliche „Weitergabe“, keine mechanischen Kopierprozesse (wie aber?), Fehlen des Repräsentations-Aspekts.

Naheliegenderweise beziehen sich große Teile des Buches auf Detailprobleme und ließen sich diese nicht einfach bündeln. Gerade die Vielfalt macht einen Gutteil seines Wertes aus. Es ist umfangreich, minutiös gearbeitet und methodisch ambitioniert, doch nicht nur in manchem Wortgebrauch etwas hochgestochen, ja eigenwillig. Auch stört die – bei Dissertatio-

nen ja nicht seltene – Tendenz zur Wiedergabe sämtlicher, auch fruchtlos angestellter Überlegungen. Wieder ganz ehrlich: Als Nicht-Rezensent hätte ich manches überblättert, obwohl späteren Konsultationen mangels Indices Grenzen gesetzt sind. Das Wesentliche hätte in der Druckfassung besser darstellbar sein müssen, billiger für Hersteller und Käufer, einfacher für schlicht Information Suchende. (Die Rezeption des Zentrals teils allein kann doch nicht intendiert sein.) Auch dies mag einem Trend entsprechen und nicht nur der Autorin anzulasten sein. Doch hat sie so ein zwar beeindruckendes, aber nicht erschöpfendes oder gar gut (und gern) lesbares Buch vorgelegt. Interdisziplinäre Fortsetzungen wären ihm unbedingt zu wünschen. Uneingeschränkt erfreulich ist der großzügige, nahezu fehlerlose Druck.

(Juli 2005)

Rudolf Flotzinger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXIX: Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten.* Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LIV, 278 S.

Mit dem vorliegenden Kantaten-Band wird erstmals seit der Publikation des *Harmonischen Gottesdienstes* in den fünfziger Jahren ein für Telemanns musikalisches Denken zentraler Aspekt seines Werkes wenigstens ansatzweise in moderner Edition greifbar. Wie kaum ein zweiter Komponist seiner Zeit konzipierte Telemann seine Kirchenkantaten als zusammenhängende Zyklen mit einer je einheitlichen musikalischen Struktur. Eine solche Einheitlichkeit des Kantatenjahrgangs konnte etwa durch den französischen oder italienischen Stil oder durch die Verwendung konzertierender Soloinstrumente hergestellt werden.

Der von Ute Poetzsch-Seban herausgegebene Band umfasst die Advents- und Weihnachtskantaten aus Telemanns erstem erhaltenen Kantatenzyklus, der in den Jahren 1710/11 in Eisenach entstand. Es handelt sich durchgängig um Kantaten auf Texte von Erdmann Neumeister, frühe Beispiele für die Umsetzung des Programms einer „theatralischen und affekthaften Kirchenmusik“, die sich bewusst an der Oper orientiert.

Einen Teil der Kantatentexte vertonte Telemann 1717/18 in Frankfurt aufs Neue. Die vier erhaltenen Parallelversionen sind ebenfalls in der Ausgabe enthalten, so dass sich mit den acht edierten Kantaten des ersten Jahrgangs zwölf Kantaten ergeben, angesichts der Tatsache, dass ein vollständiger Jahrgang 72 Kantaten umfasst, sicherlich nicht mehr als der sprichwörtliche Tropfen auf den heißen Stein. Im Rahmen der *Telemann-Auswahlausgabe* sind Auszüge aus weiteren zyklischen Kantatenjahrgängen geplant, etwa aus dem so genannten „französischen Jahrgang“, wobei dann jeweils Kantaten ediert werden sollen, die im Kirchenjahr auf die schon veröffentlichten Kantaten folgen, so dass sich insgesamt ein vollständiger – wenn auch aus verschiedenen Zyklen zusammengesetzter – Jahrgang ergibt. So reizvoll oder auch nur pragmatisch dieses Konzept sein mag, gerade die für Telemann so wichtige zyklische Konzeption der Kantatenjahrgänge wird am deutlichsten sichtbar nur dann, wenn die Jahrgänge vollständig ediert würden. Ist die Edition eines kompletten Jahrgangs in Zeiten kultureller Amnesie tatsächlich illusorisch und nicht durchsetzbar?

Das umfassende Vorwort von Ute Poetzsch-Seban führt in den Kontext der Kantatenproduktion zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein. Die epochale Bedeutung Erdmann Neumeisters für die Kirchenkantate wird herausgestellt, die theologischen Kontroversen um die Rechtmäßigkeit einer theatralischen Kirchenmusik werden vorgeführt. Die Rekonstruktion der Aufführungsbedingungen in Eisenach und Frankfurt am Main liefert wertvolle Hinweise für die Aufführungspraxis. In diesem Zusammenhang stellt sich dem Rezensenten eine Frage hinsichtlich der Rezitativausführung. Die Secco-Rezitative des Jahrgangs 1710/11 sind unterschiedlich notiert, teils mit ausgehaltenen Bassnoten, teils auf anzuschlagende Viertel verkürzt. Aus dem kritischen Apparat geht nicht hervor, worauf diese Unterschiede zurückzuführen sind: auf ältere oder jüngere Quellen, Stimmsätze oder Partituren?

Telemanns Versionen ziehen alle Register, gerade auch, was die angestrebten dramatischen Effekte betrifft. Betrachtet man etwa eine Arie wie Nr. 5 aus der Kantate für den zweiten Advent (*Lacht immerhin, ihr Atheisten*), so gewinnt man den Eindruck, dass es

hier theatralischer zugeht, als auf der deutschen Opernbühne um 1710. Sehr plastisch und durch Unterlaufen der Da-capo-Erwartung wird vorgeführt, wie den Atheisten ihr Lachen vergeht. Die munter anhebende Arie erstarrt im Mittelteil zu einem Lamento, aus dem es kein Zurück mehr gibt.

Die Qualität der Musik und das hohe Niveau der Edition sollten ein hinreichendes Plädoyer für die vollständige Publikation eines Telemann'schen Kantatenzyklus darstellen. Es war schließlich nicht nur Bach, der im 18. Jahrhundert Kantaten für den Gottesdienst komponierte.

(September 2005)

Bernhard Jahn

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 15: Songs with Piano. Hrsg. von Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XLIV, 303 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 22a: Arrangements of Works by Other Composers (I): Gluck. Hrsg. von Joël-Marie FAUQUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVI, 213 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 22b: Arrangements of Works by Other Composers (II). Hrsg. von Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIII, 408 S.

GUNTHER BRAAM: The Portraits of Hector Berlioz. English Translation by John WARRACK. Edited by Richard MACNUTT and John WARRACK. Designed by Paul MANNING. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVII, 401 S., Abb.; Traduction du texte d'accompagnement par Josée BÉGAUD. Übersetzung der Begleittexte von Stephanie WOLLNY. 205 S. (Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works. Volume 26.)

Mit mächtigen Schritten strebt die *Neue Berlioz-Gesamtausgabe* ihrem Abschluss entgegen. So können hier vier Bände angezeigt werden, die in ihrer Thematik kaum unterschiedlicher sein könnten. Mit dem ersten der vorliegenden Bände erhalten wir einen Überblick über Berlioz' kompositorisches Schaffen, der von den ersten Anfängen bis zum Stammbucheintrag von 1848 reicht und daneben so herausragende Werke wie *Les Nuits d'été* in ihrer ursprüng-

lichen Klavierfassung enthält. Werke wie *Le Coucher du soleil* aus dem Thomas-Moore-Zyklus von 1830 zeigen in sehr klarer Form den bewussten und wirkungsvollen Umgang mit den harmonischen Möglichkeiten (vgl. C. Berger, „Harmonie‘ und ‚mélodie‘“, in: Fs. Hortschansky, hrsg. von Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 275–277). Erfreulicherweise gibt Rumbold im Anhang seiner vorzüglichen und gut informierenden Edition auch die englischen Originaltexte wieder, die Berlioz so gern verstanden hätte, wäre er dieser Sprache mächtig gewesen.

Mit den beiden Bänden, die Berlioz' Bearbeitungen und Einrichtungen von Werken anderer Komponisten vorlegen, kommt erneut eine ganz andere Facette seines Wirkens zum Tragen. Der erste Band rückt sein großes Vorbild Gluck in den Mittelpunkt und mit ihm die für Berlioz wichtigste Oper, den *Orphée*, dessen Aufführung Berlioz am 14. Mai 1824 in der Pariser Opéra nach eigenem Zeugnis endgültig von der Medizin zur Musik gebracht hatte. Noch zehn Jahre später erinnerte er sich an die herausragende Leistung des Tenors Adolphe Nourrit, um sich zugleich noch immer über die Entweihung des Werkes zu beklagen. Aber erst 1859 konnte er seinen Traum einer Revision verwirklichen, wobei man allerdings nicht die heutigen Maßstäbe einer historischen Aufführungspraxis erwarten kann. Vielmehr drückte er dem Werk durchaus seinen eigenen Stempel auf, was dank der hervorragend dokumentierten Edition nun für den *Orphée* und die *Alceste*, auch im direkten Vergleich mit den Bänden der *Gluck-Gesamtausgabe*, genauer untersucht werden kann (vgl. auch Gabriele Buschmeier, „Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la musique.“ Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption“, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von Sieghart Döhring u. a., Köln 2003, S. 211–226). Allerdings wünschte man sich doch manchmal genauere Auskünfte, inwieweit es gerechtfertigt ist, den vielbenutzten Orchesterstimmen, deren Eintragungen nach eigener Auskunft (S. 178) nicht genau einer Aufführung zuzuordnen sind, bei editorischen Entscheidungen gefolgt werden kann; vgl. etwa als ein Beispiel von vielen die „fz“ im T. 9 der No. 3 (vgl. Gluck, *Orphée et Euridice*, hrsg. von Ludwig Finscher [= Sämtliche Werke I,6], Kassel 1967, S. 29). Eine Seite „List of Readings“ ist

für eine ganze Oper doch sehr knapp bemessen.

Der zweite Band versammelt eine Fülle unterschiedlicher Werke, angefangen bei den frühesten Liedsammlungen, begleitet von Berlioz' eigenem Instrument, der Gitarre, bis hin zur Orchesterbearbeitung von Schuberts *Erlkönig*. Neben der *Hymne des Marseillais* sind dabei vor allem die Rezitative zu Webers *Freischütz* zu erwähnen, die Berlioz 1841 im Auftrag der Pariser Opéra hinzukomponiert hatte und die später auch in Übersetzung für eine italienische Aufführung am Königstädtischen Theater in Berlin, später dann auch in Valparaiso, Mailand, Boston und Buenos Aires (1864) genutzt wurden.

Von ganz anderer Art ist der letzte hier anzuzeigende Band mit den Bildern Berlioz', mit dem die Gesamtausgabe einen grandiosen Schlusspunkt erhält. Eigentlich ist es erstaunlich, wie wenige Abbildungen, die immer wieder in allen möglichen Biographien reproduziert wurden, unser Bild der Persönlichkeit geprägt haben. Eigentlich sind es nur drei, nämlich die beiden Gemälde von Émile Signol aus dem Jahre 1832 und von Gustave Courbet von 1848 sowie die Photographie von Franck aus dem Jahre 1865, die Berlioz auf das Frontispiz der *Mémoires* setzte. Demgegenüber beschenkt uns der Band mit insgesamt 151 Porträts, von denen 112 hier wohl zum ersten Mal veröffentlicht werden, wobei jedes Bild nicht nur ausführlich dokumentiert, sondern auch beschrieben wird, so dass auch der nicht unbedingt sachkundige Musikkennner eine Menge Informationen daraus gewinnen kann. Die Fülle der Aufnahmen überrascht denn auch durch eine Vielseitigkeit, die dem aufmerksamen Beobachter durchaus überraschende Züge der Persönlichkeit Berlioz' nahe zu bringen vermag. Einen gelungeneren Abschluss hätte sich die Gesamtausgabe kaum machen können, zumal dieser Band pünktlich zum 200. Geburtstag des Komponisten erschienen ist.

(September 2005)

Christian Berger

Frühe Mörike-Vertonungen 1832–1856. Vorgelegt von Klaus ARINGER. Mit einem Beitrag zu den Texten von Daniel GRAF. München: Strube Verlag 2004. L, 188 S., Abb., Faks. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 16.)

Am 8. September 2004 jährte sich der Geburtstag des schwäbischen Dichters Eduard Mörike zum zweihundertsten Mal. Dies hat den Tübinger Musikwissenschaftler Klaus Aringer bewogen, einen Band mit Mörike-Vertonungen aus den Jahren 1832–1856 herauszugeben. Die dort zusammengestellten 55 zu meist für Singstimme und Klavier komponierten Lieder, einige davon in zwei voneinander abweichenden Fassungen, stellen mehr als eine bloße Auswahl früher Mörike-Vertonungen dar. Sieht man von wenigen andernorts problemlos greifbaren Kompositionen wie den Liedern und Chören Robert Schumanns ab, enthält der Band den kompletten Bestand der im Notentext überlieferten Mörike-Vertonungen aus der Zeit von 1832 bis 1856. Der historische Bogen spannt sich damit von den ersten publizierten Mörike-Liedern, die in der Musikbeilage zu dem Roman *Maler Nolten* erschienen sind, bis zum Jahre 1856, in dem Mörike sich „auf der Höhe seines zeitgenössischen Ansehens“ (S. XIX) befand und das mit dem Tode seines Jugendfreundes Ernst Friedrich Kauffmann zugleich eine erste Zäsur in der Geschichte der Mörike-Vertonungen markiert.

Den Anhängern Mörikes ist längst vertraut, dass die frühesten Vertonungen aus der Feder seiner Freunde Kauffmann und Louis Hetsch sowie von seinem älteren Bruder Karl stammen. Bislang waren nur einige dieser Lieder in Faksimile-Ausgaben, die bisweilen die Grenze zur Unlesbarkeit überschritten, erhältlich. Aringer legt die Mörike-Kompositionen von Kauffmann, Hetsch und Karl Mörike nun vollständig, in makelloser Druckqualität vor. Darüber hinaus präsentiert der Band Vertonungen von Komponisten, deren Namen halbwegs geläufig sind, wie Friedrich Silcher, Ferdinand Hiller oder Immanuel Faißt, aber auch Werke gänzlich unbekannter Tonsetzer. Wer hätte je von Wilhelm Mosapp oder Elise Schmezer, von Richard Seiffert oder Adolf Stahr gehört?

Die Dichtung Mörikes ist heute untrennbar verbunden mit der Musik Hugo Wolfs. Selbst Vertonungen namhafter Komponisten werden allzu gern mit den 53 im Jahre 1888 entstandenen Liedern Wolfs verglichen. Es wäre jedoch ungerecht, die von Aringer vorgelegten Mörike-Vertonungen an diesen Liedern messen zu wollen. Man muss sich vielmehr freimachen von liebgewordenen Hörgewohnheiten und versu-

chen, diese Mörike-Vertonungen aus ihrer Zeit heraus zu verstehen. Selbstverständlich sind sie von geringerem Niveau als die herausragenden Kompositionen Wolfs. Sie sind einem vollkommen anderen, älteren Liedideal verpflichtet. Manche sind ausgesprochen schlicht gehalten, aber keineswegs alle folgen dem Gebot der Einfachheit. Sicher bietet der Band keine spektakulären Entdeckungen. Aber auch und gerade vor dem Hintergrund der so gänzlich anders gearteten, bisweilen sogar in manchem Detail gleichsam vorausgeahnten Lieder Wolfs mögen etliche dieser Kompositionen ihren eigenen Reiz entfalten. Als Beispiel seien die Lieder von Gustav Pressel, dem Mörike das Gedicht *Einem Musiker* widmete, hervorgehoben. Sie verblüffen nicht nur dadurch, dass das *Jägerlied* eine in den einschlägigen Gedichtsammlungen fehlende Strophe enthält, die der Dichter auf Wunsch des Komponisten nachträglich hinzugefügt hat.

Aringer legt mit dem Band eine wissenschaftlich sorgfältig aufbereitete Edition vor, gewissenhaft kommentiert, die Quellenlage präzise vermerkend, den Kriterien einer historisch-kritischen Denkmälerausgabe streng verpflichtet. In der Einleitung stellt er Mörikes Verhältnis zur Musik dar, befasst sich mit dessen musikästhetischen Vorstellungen und informiert über die in dem Band versammelten Komponisten. Dies bringt nichts unbedingt Neues, sieht man von den Anmerkungen zu den wenig bekannten Musikern ab, fasst aber trefflich den entsprechenden Wissensstand zusammen. Schließlich wendet sich Aringer stilistischen und kompositorischen Aspekten der von ihm vorgelegten Mörike-Vertonungen zu. Ein Beitrag von Daniel Graf mit dem Titel „Die Klaviatur der Sprache. Anmerkungen zu den vor 1856 vertonten Gedichten Mörikes“ vervollständigt den Band. Graf spürt sachkundig und einfühlsam den sprachklanglichen Mitteln in der Lyrik Mörikes nach. Auch wenn er vornehmlich auf die in den Liedern vertonten Texte Bezug nimmt, ist sein Beitrag für die Konzeption des Bandes nicht zwingend erforderlich. Der Rezensent hat die lesenswerte Beigabe aber dankbar entgegengenommen und sich mit Gewinn in die anregenden Ausführungen Grafs vertieft.

Aringers Publikation ist nicht nur für die Mörike-Forschung, sondern auch für eine musikwissenschaftliche Regionalforschung des

südwestdeutschen Raumes ausgesprochen verdienstvoll. Ein besonderer Wert der Sammlung liegt gewiss darin, dass ein Großteil der Lieder das dokumentiert, was Mörrike selbst an Vertonungen seiner Gedichte kannte und schätzte. Aber auch die Musikforschung, die sich dem Lied in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abseits der wenigen Exponenten der Liedgeschichte zuwendet, kann von dem Band profitieren. Ob diese Lieder jemals ein Konzertpublikum erreichen werden, ob sie von Sängern und Pianisten zu klingendem Leben erweckt werden, ob die aus Anlass des Gedenkjahres entstandene, mit philologischer Akribie erstellte Edition damit den Weg in die Aufführungspraxis finden wird, bleibt abzuwarten. Es wäre durchaus zu wünschen, scheint aber unwahrscheinlich.

(September 2005)

Hans-Joachim Erwe

Eingegangene Schriften

ANTHONY BAINES: Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin ELSTE. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XII, 408 S., Abb., Nbsp.

RUDOLF BOCKHOLDT: Bau und Geschehen. Texte zur Musik. Zum 75. Geburtstag von Rudolf Bockholdt hrsg. von Petra WEBER-BOCKHOLDT. Tutzing: Hans Schneider 2005. XII, 378 S., Nbsp.

Brahms-Studien. Band 14. Im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft hrsg. von Alexander ODEFEY. Tutzing: Hans Schneider 2005. 168 S., Abb., Nbsp.

MATTHEW BROWN: Explaining Tonality. Schenkerian Theory and Beyond. Rochester, NY: University of Rochester Press 2005. XIX, 293 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

REGINA D. BRÜHS/FRANZPETER MESSMER/REGINA REITZER: Philippine Schick. Tutzing: Hans Schneider 2005. 124 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 46.)

INGE CORDES: Der Zusammenhang kultureller und biologischer Ausdrucksmuster in der Musik. Münster: LIT Verlag 2005. 292 S., Abb., Nbsp., CD (Beiträge zur Musikpsychologie. Band 5.)

WILLIAM ECHARD: Neil Young and the Poetics of Energy. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. 260 S., Nbsp.

ARNOLD FEIL: Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. XII, 895 S., Abb., Nbsp.

GOLO FÖLLMER: Netzmusik. Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2005. IX, 262 S., Abb.

Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 199 S., Abb., Nbsp. (Troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 4/2004.)

HEINER GEMBRIS/DAINA LANGNER: Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Erfahrungen von Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern. Augsburg: Wißner-Verlag 2005. 188 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 66.)

GERNOT GRUBER: Wolfgang Amadeus Mozart. München: Verlag C. H. Beck 2005. 144 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2376.)

MANFRED FRANZ HEIDLER: Musik in der Bundeswehr. Musikalische Bewährung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2005. 654 S., Abb., Nbsp., CD (Musik-Kultur. Band 12.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Zithern der Sammlung Walther Schwenbacher im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde. Teil 2. Bozen: Verlagsanstalt Athesia 2005. 180 S., Abb.

MICHEL HUGLO: Chant grégorien et musique médiévale. Aldershot u. a.: Ashgate 2005. XVI, 380 S., Abb., Nbsp. (Variorum collected studies series. CS 814.)

MICHEL HUGLO: La Théorie de la musique antique et médiévale. Aldershot u. a.: Ashgate 2005. XVI, 356 S., Abb., Nbsp. (Variorum collected studies series. CS 822.)

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004. Hrsg. von Günther WAGNER. Mainz u. a.: Schott Musik International 2005. 385 S., Abb., Nbsp.

RÜDIGER JENNERT: Paul Hindemith und die neue Welt. Studien zur amerikanischen Hindemith-Rezeption. Tutzing: Hans Schneider 2005. 346 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 26.)

LUCIE KAYAS: André Jolivet. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 604 S., Abb., Nbsp.

FRANK E. KIRBY: Wagner's Themes. A Study in Musical Expression. Warren, MI: Harmonie Park Press 2004. XII, 232 S., Nbsp. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music. No. 41.)

LINDA MARIA KOLDAU: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der