

BESPRECHUNGEN

Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. VIII, 440 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 24.)

Mittelalterrezeption ist ein Thema, das auch in der Musikwissenschaft seit einigen Jahren Konjunktur hat. Der vorliegende Band ist jedoch weniger einer Methodik der Posthistorie verpflichtet, als vielmehr, dem Charakter einer Festschrift entsprechend, eine Konjunktion der beiden Hauptarbeitsgebiete des Jubilars Wolf Frobenius, des Mittelalters und der Gegenwart. Einen Beitrag zur Reflexion des Verhältnisses des Neuen und des Alten in Kunst und Wissenschaft leistet Wolfgang Rathert, der den Zusammenhang zwischen der Entstehung der deutschen Musikwissenschaft und der Erforschung des Mittelalters am Beispiel der Vorlesungen Heinrich Bellermanns thematisiert, den er als Mitbegründer einer philologischen Berliner Schule der Musikwissenschaft sieht.

Dem Mittelalter selbst sind Beiträge zum Begriff der Silbe in der Musiktheorie, zu den Editionen der Gesänge der Hildegard von Bingen, zu den Traktaten des Petrus dictus Palma ocosa (den Klaus-Jürgen Sachs im Anschluss an seine Forschungen zur Satzlehre gewohnt profund kommentiert) und des Egidius de Murino (Lorenz Welker) und zur Intertextualität im Virelai gewidmet. Michael Beiche erarbeitet mit der Silbe ein zentrales Lemma in der für das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* charakteristischen Weise und es wird abzuwarten sein, ob der Artikel dort noch Eingang finden wird, oder bereits zur Konkursmasse eines Forschungsprojekts gehört, dessen Abwicklung aus meiner Sicht eine schwerwiegende Fehlentscheidung war. Peter Jost geht in der Diskussion der Hildegard-Editionen weder auf Fragen der Edition liturgischer Gesänge, noch solcher einstimmiger Lieder als jener Repertoires, an denen sich die Editoren orientieren, ausführlicher ein. Vielmehr dient ihm der Gegenstand dazu, exemplarisch Stationen einer Geschichte der Edition zu verdeutlichen. Carola Hertel widerlegt am Beispiel von *A l'arme, a l'arme* (Grimace) und *C'estoit ma douce nour-*

ture das Vorurteil, wonach die Virelais im Gegensatz zu den anderen *Formes fixes* nicht in ein Geflecht von intertextuellen Bezügen eingebunden seien.

Die Rezeption des Mittelalters wird in einem breiten Spektrum von Beiträgen ausgeleuchtet, sichtbar wird dabei eine *Longue durée*, die sich ebenso in der bis in die Gegenwart reichenden Auseinandersetzung der evangelischen Kirche mit dem Gregorianischen Choral (Frauke Schmitz-Gropengießer) zeigt wie in der Kontinuität der Mensuralnotation – trotz eines Wandels der musikalischen Zeitvorstellung im 16. Jahrhundert, den Rainer Schmusch am Beispiel von Cipriano de Rores *Anchor che col partire* und den zugehörigen Diminutionen von Girolamo dalla Casa diskutiert. Die Vertonungen des mittelalterlichen Hymnus *Jesu, dulcis memoria* (Werner Braun legt hier den ersten, katholische Autoren der Zeit von 1600–1650 berücksichtigenden Teil einer umfassenden Studie vor) und Giovanni Battista Pergolesis Komposition der Sequenz *Stabat mater*, die von Friedrich Gottlieb Klopstock übersetzt und von Johann Adam Hiller ‚verbessert‘ wurde (Wilhelm Seidel), gehen von einer Rezeption der Dichtung als Textvorlage neuer Vertonungen aus. Der Beitrag von Dieter Gutknecht zu den Frontispizien der *Musurgia universalis* und bei Erasmus Rothenbucher/Adam Gumpelzhaimer, die mit der ikonographischen Verbindung von Pythagoras und Frau Musica bzw. der Komposition einer Jagd als Kanon zwei in das Mittelalter zurückreichende Traditionen aufgreifen, schließt an seine Monographie *Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert* (Freiburg im Breisgau 2003) an.

Je zwei Beiträge gehen auf die Rezeption des Mittelalters in Kompositionen des 19. und des 20. Jahrhunderts ein. Herbert Schneider legt einen grundlegenden Beitrag zur Rezeption der geistlichen Spiele und der Mysterienspiele des Mittelalters in der französischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vor, der durch ein detailliertes Repertoireverzeichnis und einen reichhaltigen Bildanhang komplettiert wird. Er arbeitet in einer Verbindung von Einzelanalysen und übergreifenden Fragestellungen,

nicht zuletzt nach dem soziokulturellen Umfeld, ein Desiderat der Forschung auf, da dieses Repertoire bisher weder in der Forschung zur Mittelalterrezeption noch in jener zum musikalischen Drama des 19. Jahrhunderts Beachtung fand. Zugleich erschließt er den Kontext für so unterschiedliche Werke wie die Oratorien Franz Liszts, Jules Massenets *Jongleur de Notre-Dame* und Claude Debussys *Martyre de Saint Sébastien*. Michelle Biget geht in ihrem Essay den Quellen und der Popularität mittelalterlicher Stoffe in der Oper des 19. Jahrhunderts nach. Heinz-Jürgen Winkler porträtiert Paul Hindemith als Interpret alter Musik und als Leser mittelalterlicher Musiktheorie. Mit dem Hoquetus in der jüngsten Musik thematisiert Marc Delaere eine besondere Spielart der ‚modern invention of medieval music‘. Das Interesse an dieser Technik bei so unterschiedlichen Komponisten wie beispielsweise György Ligeti und Louis Andriessen sieht Delaere in den rhythmischen Möglichkeiten etwa der Phasenverschiebung begründet.

Zwei Seitenblicke auf die Mittelalterrezeption in der Kunstgeschichte bei Ernst Barlach (Christa Lichtenstern) und am Bauhaus (Christoph Wagner) runden den Band ab, der ein weiteres Mal zeigt, dass die von Herbert Schneider herausgegebenen *Musikwissenschaftlichen Publikationen* zu einer jener Schriftenreihen geworden sind, die ein umfassendes Panorama musikwissenschaftlicher Forschung zu versammeln vermögen.

(März 2006)

Oliver Huck

L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI–XX). Hrsg. von Giancarlo ROSTIROLLA. Einleitung von Wolfgang WITZENMANN. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi 2002. 2 Bde. LXI, 1376 S., Nbsp. (Pubblicazioni degli Archivi di Stato Strumenti CLIII.)

Bis vor kurzem war das Musikarchiv von S. Giovanni in Laterano der wissenschaftlichen Forschung kaum zugänglich. Mit seinen über 8.000 Manuskripten und mehr als 200 Druckwerken aus dem 16. bis 20. Jahrhundert gehört es zu den umfangreichsten Sammlungen geistlicher Musik in Rom und wohl auch der Welt. Lange Zeit lag kein Katalog vor, der

eine fundierte Forschung ermöglicht hätte. Auch das Fehlen von Bibliothekaren trug zu dieser Situation bei. Die Wichtigkeit der Sammlung wird allein schon durch das Verwahren des berühmten Codex 59 mit Hymnen, Lamentationen und den Improperien von Palestrina, einem Autograph des Komponisten, belegt. Schon vor dem Palestrina-Biographen Giuseppe Bainsi (1775–1844) hatte sich Girolamo Chiti (1679–1759), seit 1726 Kapellmeister der Cappella Pia am Lateran und mit zahlreichen eigenen Kompositionen im Archiv vertreten, um die musikhistorische Einordnung und dessen Auswertung verdient gemacht, indem er detaillierte Beschreibungen zu den einzelnen Handschriften an Padre Martini in Bologna weiterleitete. Dies wird in einem umfangreichen Briefwechsel belegt. Padre Martini hatte diese Hinweise im fünften Band seiner *Storia della Musica* verarbeitet und zeigte sich Chiti gegenüber sehr dankbar.

Teil I des Kataloges enthält mit seinen 8.890 Eintragungen als Hauptteil 98 Prozent des gesamten Bestandes. Nach den allgemein geltenden Katalogisierungsregeln ist er gegliedert nach Autoren, anonymen Manuskripten und nach Sammlungen. Zu den üblichen Ordnungsmerkmalen wie Einordnungstitel, Besetzung, Tonalität, Tempobezeichnungen, Gattungen, Abmessungen, neue Signatur, kommen diplomatische Übertragung des Titelblattes, Datierung, ein einzeiliges Notenincipit und ein Textincipit hinzu. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass bei Nebeneintragungen Rückverweise auf den Haupteintrag durchaus nützlich gewesen wären, zumal wenn es sich um eine Sammlung handelt, die unter dem zahlreich, etwas großzügig verwendeten Begriff „Musica vocale sacra“ aufgelistet ist. So kann der Nebeneintrag Credo (Nr. 3778), irrtümlich als Messensatz identifiziert – in Wirklichkeit handelt es sich um ein Responsorium des Totenoffiziums – nur durch mühsames Nachforschen mit Hilfe der Signatur der Sammelhandschrift Nr. 8744 zugeordnet werden (RISM A/II: 850.506.902). Es ist verständlich, dass bei der Fülle und der Geschlossenheit des Bestandes auf die Unterscheidung der Wasserzeichen und auf ein Schreiberverzeichnis verzichtet wurde.

Unter der Signatur „Rari“ des zweiten Teils werden die historisch wertvolleren Handschrif-

ten und Drucke von Palestrina und seinen Nachfolgern der römischen Schule wie Foggia, Benevoli, Nanino, Soriano, Victoria und von weiteren Vertretern vor allem des 16. Jahrhunderts verwahrt. Dieser zweite Teil enthält die Manuskripte polyphoner Musik, die Druckausgaben polyphoner und monodischer Musik, die liturgischen Manuskripte und Bücher bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, als man wegen der Fülle der musikalischen Produktion dazu überging, auf eine Veröffentlichung im Druck zu verzichten.

Vom Lateran-Kenner Wolfgang Witzemann stammen die äußerst informativen „Annotazioni sull'Archivio di S. Giovanni in Laterano“. Hier werden zudem die Aktivitäten der Cappella Lateranense, die bis ins 15. Jahrhundert zurückgehen, mit einem Verzeichnis der an der Kathedrale tätigen Kapellmeister und den Erwerbungen von Musikalien beschrieben. Ein Hinweis auf ein Musikarchiv ist erst für das Jahr 1650 anzumerken. Dagegen genügte zwei handschriftliche Kataloge aus den Jahren 1754 und 1776 (Scanzia I und II) durchaus für den musikpraktisch-liturgischen Dienst der Laterankapelle.

Der nun vorliegende Katalog in zwei Bänden, der durch ausführliche Register bereichert wird, ist eine enorme Hilfe für die wissenschaftliche Erforschung der Musikpflege an der Laterankirche, die als Kathedrale des Papstes ihre gewichtige historische Tradition hat. Den Verfassern, den am Unternehmen beteiligten kirchlichen und staatlichen Stellen gebührt der Dank für das Schließen einer Lücke.

(Mai 2006) Siegfried Gmeinwieser

Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo. Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione 30 ottobre – 1^o novembre 1997). Hrsg. von Fabio CARBONI, Valeria DE LUCCA und Agostino ZIINO. Rom: Ibmus-Istituto di Bibliografia Musicale 2003. XII, 463 S., Abb., Nbsp. („colloquia“. collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale 2.)

Die faszinierende Musikkultur Roms im 17. Jahrhundert ist das Resultat einer vermutlich einzigartigen Dichte von hochqualifizierten Kapellmeistern, Sängern und Instrumentalisten, einer Vielzahl von Institutionen, die als Ausbildungsstätten und Arbeitgeber für Musi-

ker fungierten sowie der Existenz vieler vermöglicher Mäzene. Über viele Jahrzehnte ist kein „führender Kopf“ – wie im 16. Jahrhundert Palestrina – unter den römischen Musikern auszumachen, der stilprägend auf seine Generation einwirkte, sondern eine „großflächige“ Kreativität und Qualität.

Viele der römischen Komponisten jener Epoche sind jedoch – trotz der großen Zahl überlieferter Quellen – noch immer kaum erforscht und ihre Werke unediert. Das Wissen über ihr Schaffen beschränkt sich häufig auf schmale Lexikon-Artikel und punktuelle Erwähnungen in Überblicksdarstellungen. Ein tatsächlich klares Bild der römischen Barockmusik lässt sich aber nur durch intensive Quellenauswertung und lebendige Rezeption der Musik erreichen.

Einen bedeutenden Beitrag zu diesem Ziel leistete im Herbst 1997 eine Tagung im italienischen Ronciglione, die den nur wenig bekannten Kapellmeistern Tullio Cima und Domenico Massenzio gewidmet war. Der Konferenzort, eine alte Bischofsstadt im nördlichen Latium, kommt nicht von ungefähr: Ronciglione ist der Geburtsort Cimas und Massenzios und kann – freilich in bescheidenerem Ausmaß als Rom – auf eine bedeutende musikalische Tradition verweisen. Wissenschaftler aus Italien, Großbritannien und Deutschland legten während der Tagung ihre neuesten Forschungsergebnisse zu Leben und Werk der beiden Komponisten sowie daraus resultierend zu den unterschiedlichsten Aspekten des römischen Musiklebens im 17. Jahrhundert dar.

Großer Raum wird in dem Tagungsbericht der Werkanalyse eingeräumt. Gleich mehrere Beiträge befassen sich intensiv mit der Modegattung jener Epoche in Rom: der kleinbesetzten geistlichen Motette. Antonio Delfino stellt die 1675 erschienenen *Sacrae modulationes* von Tullio Cima vor, Siegfried Gmeinwieser widmet sich den früheren Sammlungen dieses Komponisten und Jeffrey Kurtzman geht ausführlich auf die beiden ersten Motettendrucke Massenzios ein. An den vielen besprochenen Werken und den abgedruckten Notenbeispielen wird einmal mehr deutlich, welche herausragende Bedeutung diese Gattung für die Entwicklung der musikalischen Rhetorik und die Erneuerung des kirchenmusikalischen Repertoires in der Zeit nach 1600 besaß. Aber auch

andere Facetten des kompositorischen Werkes der beiden Komponisten finden im Tagungsbericht Beachtung. Daniele Torelli analysiert die Vesperpsalmen von Cima, Joachim Steinhilber beschäftigt sich mit der einzigen Madrigalsammlung Massenzios, während Agostino Ziino die drei Messen Cimas einer Betrachtung unterzieht. Mit diesen Texten wird praktisch das gesamte überlieferte Schaffen Cimas und Massenzios beleuchtet.

Gleichzeitig wirft der Band aber auch konkrete Schlaglichter auf die römische Musikpraxis. Hier sei besonders der Text von Noel O'Regan hervorgehoben, der die aktive Mitwirkung Cimas und Massenzios in geistlichen Bruderschaften (Arciconfraternita del Gonfalone bzw. Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini) thematisiert und dabei ein lebendiges Bild dieser für die römische Musikentwicklung so bedeutenden Institutionen zeichnet.

Über Rom hinausgehend, wertet der Beitrag von Maurizio Padoan die liturgischen Ordnungen dreier Kirchenmusikzentren in Oberitalien aus: S. Marco in Venedig, S. Maria Maggiore in Bergamo und S. Petronio in Bologna. Eine von Eleonora Simi Bonini angefertigte Aufstellung aller handschriftlich überlieferten Werke von Cima und Massenzio sowie einige weitere Beiträge runden mit genauen Recherchen und plastischen Schilderungen den Konferenzbericht ab.

(Mai 2006)

Bernhard Schrammek

Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie Saarbrücken 1999. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 436 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 20.)

Der vorliegende Band vereint die Vorträge des ersten der beiden Symposien der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung von 1999 in Saarbrücken mit dort gehaltenen freien Referaten zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Die Erforschung der „Musikbezie-

hungen zwischen Frankreich und Deutschland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ – so der Originaltitel des Symposiums – bietet insofern ein besonders reiches Themenfeld, als sich der Musiktransfer nach 1750 enorm beschleunigte und verbreiterte.

Zunächst waren die Franzosen in weit stärkerem Maße die gebende Nation, wobei die Musik natürlich auch vom Interesse an Philosophie und Literatur, das die französische Aufklärung bei den Deutschen erregt hatte, profitieren konnte. Die Rezeption war jedoch in vielen Fällen mit Problemen behaftet und von Kritik begleitet. Dies belegen Wolfgang Hirschmanns Studie zu den meist nur in Auszügen präsentierten und mit Kommentaren versehenen deutschen Übersetzungen französischer musiktheoretischer Schriften wie auch Elisabeth Schmierers Ausführungen über „Die deutsche Rezeption der Querelle des Gluckistes et Piccinnistes“, die sich als Akzentverschiebung im Sinne einer anhaltenden Auseinandersetzung mit der Nachahmungslehre von Batteux entpuppt. Auch Nicole Schwindts Beitrag zur deutschen Reaktion auf eine „ungeliebte Gattung“, die „Sonate pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon“, verweist auf eine kritische Rezeptionshaltung; trotz gravierender ästhetischer Differenzen und entsprechender Vorbehalte von deutscher Seite wurde das französische Modell jedoch produktiv aufgegriffen und bildete in der Umformung ein wichtiges Bindeglied zur Herausbildung der klassischen Violinsonate. Die mit Abstand umfangreichste Untersuchung stammt vom Herausgeber und spürt den kulturellen Differenzen nach, wie sie in den Einrichtungen französischer Opéras comiques für das deutsche Publikum zu Tage treten. Exemplarisch werden zwei Übersetzungen – Johann Heinrich Fabers Übertragung von *La Rencontre imprévue* (Dancourt/Gluck) sowie Johann Andrés Verdeutschung von *La Colonie* (Framery/Sacchini, selbst bereits eine Übersetzung des originalen Textbuchs *L'Isola d'amore*) – anhand eines aus der modernen Übersetzungstheorie (Bernd Spillner) übernommenen Katalogs von Äquivalenztypen behandelt und deren Probleme ausführlich diskutiert. Dagegen weist die Auswertung der *Correspondance littéraire de Mannheim*, an den Mannheimer Hof adressierter Berichte aus Paris, durch Michel Hild

deren geringe Bedeutung für das Mannheimer Musikleben nach.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert begannen sich die Beziehungen beider Kulturräume stärker auszubalancieren. Der Rezeption einzelner Komponisten des deutschsprachigen Gebiets in Frankreich widmen sich Studien zu Mozart von Jean Gribenski, der vor allem auf die Pariser Editionen und Verleger von Mozart-Werken eingeht, und zu Haydn von Thomas Betzwieser, der die Abhängigkeit der Beurteilung von Haydns Kompositionen in Frankreich vom sich wandelnden Geschmack zwischen etwa 1770 und 1800 nachweist. Auch die lokalgeschichtliche Forschung kommt mit einem Beitrag von Joann Elart zur Rezeption der Symphonien Sterkels in Rouen zum Tragen. Besondere Rezeptionsfälle stellen Michel Noiray mit der Übertragung einer ungedruckten *Idomeneo*-Analyse (ca. 1810) von Pierre Louis Ginguené sowie Patrick Taïeb mit seiner Studie zur Adaption der Goethe'schen *Stella* als *Opéra comique Zélia* (1791) vor. Einige Autoren unterstreichen die Vermittlerrolle von Musikern und Komponisten im jeweiligen Ausland, so Romain Feist in seinem Beitrag über den Straßburger Johann Philipp Schönfeld, der lange Jahre in Braunschweig wirkte, sowie Hervé Audéon über den Aufenthalt und Einfluss deutschstämmiger Pianisten in Paris (1795–1815) wie u. a. Steibelt und Kalkbrenner.

Die Ausweitung ins 19. Jahrhundert bestreiten Corinne Schneider mit ihrer Untersuchung zum deutschen Repertoire (in französischer Übersetzung) des Pariser Théâtre-Lyrique (1851–1870) sowie Hans-Werner Boesch, der in seinem Beitrag „Mit Kanonen auf Operetten. Jacques Offenbach und der deutsch-französische Krieg 1870/71“ vorführt, wie rasch und unkritisch in Zeiten nationalistischer Zuspitzung auf Stereotypen zurückgegriffen wird, die dann das ästhetische Urteil bestimmen. Abgerundet wird der Band durch einige Einfluss-Studien, die nicht unmittelbar die deutsch-französischen Musikbeziehungen thematisieren, aber ähnliche oder vergleichbare Rezeptionsprobleme und -umdeutungen behandeln (Ernest Harriss: „Johann Mattheson's Influence on the Next Generation of Music Scholars“, François Harou: „Un exemple de réception d'une œuvre en province: ‚Le devin du village‘ (J.-J. Rousseau) à Rouen“, Daniela Kaleva: „Melodrama insertions in ope-

ra: Performance practise aspects within historical context“). Die Publikation bietet vor allem im Hinblick auf die mit dem Musiktransfer zwischen Deutschland und Frankreich verbundenen Probleme und Anpassungen eine Fülle neuer Forschungsergebnisse und -anregungen, nicht zuletzt auch durch die zum Teil sehr umfangreichen Anhänge (wie Nicole Schwindts Bibliographien zur begleiteten Claviersonate in Deutschland oder Herbert Schneiders Faksimiles von Ariendruckten ins Deutsche übersetzter *Opéras comiques*).

(Mai 2006)

Peter Jost

PANJA MÜCKE: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 347 S., Abb., Nbsp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)*

Die Opera seria, eines der wichtigsten Medien der Selbstdarstellung absolutistischen Herrschertums, konnte in den politisch zerrissenen deutschen Landen im 18. Jahrhundert nur von wenigen finanzkräftigeren Residenzen genutzt werden. Ein Hoftheater von gewissem Anspruch war eine organisatorische und finanzielle Herausforderung, der nicht jedes Herrscherhaus gewachsen war. Dresden leistete sich diesen Luxus und erwarb sich sein europäisches Renommee auch dank des in Italien geschulten Johann Adolf Hasse, der über gute Kontakte zum italienischen Opernbetrieb verfügte. Panja Mücke hat sich in ihrer Marburger Dissertation zum Ziel gesetzt, Hasses Opern einerseits in den Kontext der Dresdner Operngeschichte und seiner institutionellen Voraussetzungen zu stellen, andererseits aber auch die daraus gewonnenen Erkenntnisse in den größeren Zusammenhang von Oper und Hofkultur jener Zeit zu bringen.

Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste dem sächsisch-polnischen Hof und seinen musikalischen Institutionen gewidmet ist. Er erfasst den Zeitraum von 1734 bis 1763 und die italienische Hofoper als Institution, die Hofkapelle sowie die Organisation, die Spielstätten (Theaterbauten) und Aufführungsanlässe des Operntheaters in Dresden. Dabei geht es sowohl um architektonische Aspekte des Theaterbaus als auch um höfische Feste und Festopern sowie die höfische Gesellschaft in ihrer Rolle als Opernpublikum.

Ein zweiter großer Abschnitt beschäftigt sich mit dem Opernlibretto als anlassgebundenem Text. Panja Mücke gibt hier einen anschaulichen Überblick zu den zwischen 1700 und 1760 an deutschen Höfen herrschenden diesbezüglichen Konventionen. Sie unterscheidet dabei zwischen Festopern (zu Hochzeiten, Geburts- und Namenstagen), die dem höfischen Fest der herrscherlichen Selbstdarstellung verpflichtet waren, und „Karnevalsopern“, die primär der Unterhaltung dienten. Prominente Fallbeispiele wie Johann Adolf Hasses *Ipermestra*, geschrieben für eine Hochzeit am Wiener Hof im Jahre 1744, oder Pietro Torris *Adelaide*, die 1722 anlässlich der Vermählung des bayerischen Kurprinzen zur Aufführung kam, zeigen auf, was an inhaltlicher Anlassgebundenheit möglich war. Vor diesem Hintergrund untersucht die Autorin dann die Texte für Hasses Opern am sächsisch-polnischen Hof und kommt zu dem Schluss, dass in Dresden offenbar das „Wiener Modell“ von Fest- und Festtagsoper vorherrschte, ein Beleg für die kulturelle Strahlkraft der Habsburger und ihrer Hauptstadt, die sich als eine Art katholische Schutzmacht in Mitteleuropa verstanden und vielleicht nicht zuletzt deshalb bewundernde Nachahmer fanden. Im dritten und letzten Abschnitt befasst sich Panja Mücke mit der Frage, wie sich die Produktionsbedingungen des Dresdner Hofes (Orchester, Sänger etc.) auf Hasses Kompositions- und Bearbeitungsprozess auswirkten. Hier zeigt sie, mit welchem Pragmatismus der Komponist ältere Werke den neuen Gegebenheiten anpasste. Die Kriterien, nach denen diese Bearbeitungen erfolgten, sind überdies nicht nur aufschlussreich für Hasses künstlerische Verfahrensweisen, sondern geben auch Einblick in die Mechanismen, die den Opernbetrieb im 18. Jahrhundert bestimmten.

Panja Mückes solide erarbeitetes und sehr gut lesbares Buch stellt eine erfreuliche Bereicherung des Kenntnisstandes zu Johann Adolf Hasse dar. Ein nützliches Personen- und Werkregister erschließt die vielfältigen Detailinformationen auch zur punktuellen Konsultation. Zahlreiche Notenbeispiele, insbesondere zu den durch den Komponisten vorgenommenen Rollen Anpassungen anlässlich wechselnder Besetzung, veranschaulichen die Ausführungen auch für den Leser, der mit der Gesangspraxis der Zeit nicht vertraut ist. Weniger erfreulich,

wenn auch nicht der Autorin, sondern dem Verlag anzulasten, ist das meist graue, verwaschene Druckbild des Bandes, das leider die Lektüre und den ästhetischen Gesamteindruck dieses inhaltlich gelungenen Werks nicht unerheblich beeinträchtigt.

(Februar 2006)

Daniel Brandenburg

Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung. Hrsg. von Irene BRANDENBURG und Gerhard CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 248 S., Abb., Nbsp. (Gluck-Studien. Band 3.)

Der vorliegende Band vereint vier Beiträge unterschiedlicher Natur zur Gluck-Überlieferung in Wien, wobei zwei Beiträge aus Katalogen bestehen, die beiden anderen sich dezidiert der Quelldiskussion widmen. Der erste Aufsatz von Thomas A. Denny (merkwürdigerweise aus dem Amerikanischen ins Deutsche übersetzt) ist gleich der gewichtigste, nicht nur hinsichtlich seines Umfangs (S. 9–72), sondern vor allem wegen seiner aufregenden Ergebnisse. Hinter dem lapidaren Titel „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform-Opern‘: Datierung und Bewertung“ verbirgt sich nichts weniger als eine überaus erhellende Diskussion der Wiener *Orfeo*-Quellen. Zwar lässt Denny alle handschriftlichen Wiener Quellen der Reformopern Revue passieren (was den Aufsatz auf den ersten Blick etwas schwer durchschaubar macht), der Großteil des Textes stellt jedoch eine minutiöse Analyse der Quellen von *Orfeo ed Euridice* dar. Im Kern geht es um die drei so genannten Ziss-Abschriften (W1, W2, P2) von Glucks erster Reformoper. Diese Abschriften sind seit langem bekannt, sie wurden jedoch unterschiedlich bewertet. In einem ersten wichtigen Schritt vermag Denny nun diese Abschriften auf 1762–1763 zu datieren, womit alle drei Ziss-Quellen nunmehr vor dem Pariser Partiturdruk von 1764 zeitlich einzuordnen sind. Ausgehend von diesem Befund kommt Denny zu einer gänzlich anderen Quellenbewertung als die Editoren des Gesamtausgaben-Bandes (Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher) von 1963, die den Partiturdruk zur Referenzquelle erklärt hatten. Denny kann mit guten Argumenten belegen, dass die Ziss-Abschriften dem (verschollenen) Autograph näher standen als der von Carlo Sodi in Paris angefertigte Partiturdruk. Denn es ist immer noch unklar, ob

Gluck bei seinem kurzen Paris-Besuch 1764 die Korrekturabzüge der Partitur wirklich gesehen und ‚genehmigt‘ hat, oder ob die vielen zu den Wiener Ziss-Abschriften abweichenden Details nicht auf das Konto von Sodi gehen. Am augenfälligsten ist zweifellos die enge Verwandtschaft der drei Ziss-Abschriften untereinander und deren Divergenz zu Paris (obwohl P1 Sodi als Vorlage diente). Die Unterschiede sind nicht gering: So enthalten die Ziss-Abschriften insgesamt nur an drei Stellen Tempoangaben, Sodis Partitur dagegen fast durchgängig (Akt I–II sind bei Ziss gänzlich ohne Tempi!); des Weiteren unterscheiden sich Dynamik und Artikulation. (Angesichts dieser Schieflage hätte wohl jeder Editor auf die ‚vollständigere‘ Quelle zurückgegriffen.)

Auch allseits Vertrautes gerät unter Dennys scharfsinniger Analyse ins Wanken, wie beispielsweise der Furien-Ballo vor Orfeos „Deh placatevi con me“ (II/1), welchen Calzabigi forderte, Gluck jedoch allem Anschein nach verwarf (der Tanz fehlt in allen Ziss-Quellen). Selbst wenn Gluck sich schließlich doch für einen Tanz entschieden hat, dann stellt sich immer noch die Frage, welche Musik er an dieser Stelle sehen wollte. Denny ist der Meinung, dass der Ballo in der Sodi-Partitur (die gängige Aufführungstradition) die schwächste Lösung darstellt. Weniger überzeugend ist Dennys Argumentation hinsichtlich des *F-Dur-Ballo* zu Beginn von II/2. Hier interpretiert er die „Segue“-Angaben nach dem Furienchor (Ende I/1) in zwei Ziss-Quellen als Argument für ein direktes Aufeinanderfolgen von Unterwelt- und Elysiumszene. Obschon dieser Punkt unterschiedliche Interpretationen zulässt, so sind doch auf der anderen Seite viele von Dennys Beobachtungen quellenkritisch so stark untermauert, dass sie nicht länger ignoriert werden können. Denny plädiert schließlich dafür, dass „zukünftige Editionen und Aufführungen“ von *Orfeo ed Euridice* „den Pariser Druck mit größter Vorsicht behandeln“ und „jede Abweichung von den Lesarten in den Wiener Abschriften“ nur „in zwingenden Fällen“ übernehmen sollten (S. 47). Im Falle von Glucks erster Reformoper ist also mehr denn je die historische Aufführungspraxis gefragt. Es wird sich zeigen, ob und wann Dennys Schlussfolgerungen ihren Niederschlag in der Praxis finden werden.

Der Beitrag von Josef-Horst Lederer widmet

sich der Situation der Wiener Kopisten in den 1750er-Jahren. Konkret geht es um die Neubesetzung einer Stelle in der Kopiaturs Ziss im Jahr 1755. Auf diese Stelle bewarben sich vier Personen, die nicht nur ihre Bewerbungsschreiben, sondern mehr noch Schriftproben ihrer Arbeiten bei Hof einreichten. Diese von Lederer aufgefundenen Quellen sind für die Identifizierung von Abschriften aus dieser Zeit von großer Bedeutung, insofern als nunmehr Werke bestimmten Kopisten „ad personam“ zugeordnet werden können. Obwohl es sich bei den Schriftproben (allesamt aus Bühnenwerken) nur um Einzelblätter handelt, dürften diese für die Verifizierung der Schreiber ausreichend sein. Die Proben sind in einem Anhang wiedergegeben.

Die zweite Hälfte des Buches besteht aus zwei Katalogen. Der Beitrag von Jiří Zálaha stellt die Gluck-Quellen in Český Krumlov vor, wobei von primärem Interesse hier die Handschriften (nebst Wasserzeichen) sind. Ein solcher Katalog ist sicher nützlich, gleichwohl beschleichen den Rezensenten starke Zweifel hinsichtlich der ‚Aktualität‘ der Angaben, ist doch eine Kontextualisierung mit der jüngeren Forschungsliteratur völlig inexistent. Die Arbeiten von Bruce Alan Brown hinsichtlich neuer Gluck-Ballette samt der damit verbundenen Zuschreibungsproblematik finden sich nicht einmal ansatzweise wieder. Geradezu aberwitzig ist das Rekurrieren auf die Spekulationen von Gerber (1951) und Hortschansky (1973) für *Achille in Sciro*: Das entsprechende Kapitel bei Brown (*Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, S. 341–357) hätte hier ausreichend Aufschluss gegeben. Die redaktionelle Hand der Herausgeber wäre hier angebracht gewesen.

Das zweite Kernstück des Bandes (S. 119–239) bildet der Katalog der Libretti der Wiener Sammlungen von Elisabeth Th. Hilscher. Dieser Katalog wird für alle diejenigen ein nützliches Instrument darstellen, die sich mit dem Themenfeld Gluck in Wien auseinandersetzen. Der alphabetisch nach Stücktiteln angeordnete Katalog gibt die einzelnen Textbücher in chronologischer Reihenfolge wieder. Die Titelseiten sowie die ersten Seiten der Textbücher erscheinen in diplomatischer Umschrift und offenbaren somit eine Fülle an Informationen (über Sänger, Regisseure usw.). Leider fällt das

Vorwort im Hinblick auf Hinweise für die Benutzung sehr knapp aus. So hätte der Leser gerne gewusst, warum bei den Drucken einmal Seitenzahlen, ein andermal aber Folierungen angegeben sind. Als echtes Manko erweist sich die fehlende Datierung für Libretti ohne überlieferte Jahreszahl (Titelblatt). Zumindest eine approximative Datierung wäre hier mehr als wünschenswert gewesen, denn so werden die Kriterien für die chronologische Reihung mitunter kaum transparent. Ein gravierenderes Problem stellt die Aufnahme von Gesamtausgaben (Calzabigi, Metastasio, Favart) im Katalog dar. Während sich für Calzabigi die Sache einfach verhält, so ist angesichts der zahlreichen Doppel- und Mehrfachvertonungen der metastasianischen Opernbücher eine Rubrizierung unter ‚Gluck-Libretti‘ fragwürdig. Bei Favart sind falsche Zuordnungen anzutreffen: Das Textbuch der *Cythère assiégée* (S. 184) hat mit Sicherheit nichts mit Gluck zu tun. Ähnliches gilt auch für andere Opéras comiques: Die Textbücher Paris 1771 und Frankfurt/Leipzig 1772 geben Monsignys Oper wieder und nicht diejenige Glucks. Wenn es die Intention war, auch die Vorlagen für Gluck zu erfassen, dann wäre das Vorwort der Ort gewesen, dies darzustellen. Die Nicht-Kommentierung von falschen Zuschreibungen führt schließlich zu Kuriositäten wie *La Vestale* (Wien 1768), die am Ende des Werkkatalogs rangiert (und keineswegs unter zweifelhafte Werke o. ä. eingereiht wurde). Doch ist die Lektüre des Katalogs durchaus lohnend und interessant: So wird man erstaunt feststellen, dass es in Wien kein einziges Uraufführungstextbuch von *Iphigénie en Aulide* oder *Iphigénie en Tauride* gibt. Ebenso instruktiv ist der Katalog der Parodien von Glucks Opern, die hier aufgenommen wurden; dasselbe gilt für die Regiebücher. Abgerundet wird der Katalog durch ein sehr benutzerfreundliches Register: Vor allem das Fundort-Register, das die Bestände der einzelnen Bibliotheken gleichsam auf einen Blick transparent werden lässt, unterstreicht einmal mehr die eminente Bedeutung Wiens für die Gluck-Quellen.

(April 2006)

Thomas Betzwieser

CONSTANZE NATOŠEVIĆ: „*Così fan tutte*“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 379 S., Abb., Nbsp.

Die Studie richtet den Blick auf die politischen Zusammenhänge, in die Mozarts Oper *Così fan tutte* – nach Ansicht der Autorin mehr als nur ein Spiel über die Unbeständigkeit menschlicher Gefühle – einzuordnen ist. Ausgangspunkt ist dabei die breite Aufklärungsdiskussion im Wien der 1780er-Jahre, sowie die große Unruhe innerhalb der Wiener Oberschicht, die durch die Schrecken der französischen Revolution ausgelöst wurde. Natošević nimmt an, dass da Ponte und Mozart bestens informiert waren und Anteile der damaligen Diskussion in ihr Werk eingingen. Ihrer Auffassung nach ist die Treueprobe „metamorphisches Ausdrucksmittel des Konflikts zwischen Adesherrschaft und Aufklärungsbewegung“ (S. 28). Die Beschädigung der Paarbeziehungen in der Oper setzt die Autorin gleich mit dem Suchen nach einer neuen Ordnung, wie sie auch 1789 in Frankreich gefunden werden musste. Don Alfonso stellt das Abbild eines Vertreters der Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts dar, musikalisch geprägt durch den deklamatorischen Gestus der Figur und die Tonartencharakteristik. Gottlosigkeit, Blasphemie und Materialismus sind zentrale Eigenschaften seiner Rolle und der Despinas, und obwohl er Recht behält, hat er durch sein Spiel die bestehende Ordnung zerstört. Die Parallelen zu Frankreich waren Natošević zufolge gewollt. Mozart und da Ponte setzten eher auf eine aufgeklärte Monarchie: „Nicht Aufklärung als grundsätzliche Idee wird kritisiert, sondern eine besondere Form, nämlich ihre radikale und extreme Ausprägung in Frankreich“ (S. 353). Die Praxis der Anspielungen und Zitate in Wort und Ton ist von sinngebender Bedeutung und wird von der Autorin akribisch entschlüsselt, wobei sie bei der Musik zwischen beschreibender, charakterisierender und symbolischer Funktion unterscheidet. Was zunächst Skepsis hervorrufen mag, entpuppt sich als durchaus stimmige Darstellung, die durch eine Fülle verschiedener Quellen unterfüttert wird und zahlreiche Parallelen zutage fördert. Zeitgenössische Bücher (u. a. von de Sade, de Laclos), Wochenschriften (Joseph von Sonnenfels), Bulletins (Friedrich Melchior Grimm), das Tagebuch des Grafen Zinzendorf, Bilder (Watteau), Franz Anton Mesmers Magnetismuslehre sowie de LaMettries geschlechtsspezifische Physiologie werden herangezogen; hinzu kommen Rück-

griffe auf die Commedia dell'arte, die Einflüsse zeitgenössischer Opern und anderes mehr. Auch die Freimaurersymbolik kommt nicht zu kurz – für eine Dissertation also bereits eine beachtliche Tiefendimension.

Die Frage ist nicht so sehr, ob Mozart/da Ponte tatsächlich die Ereignisse in Frankreich immer so präsent hatten, als sie das Werk schrieben. Entscheidend ist vielmehr, dass Natošević mit dem kulturalen Ansatz eine Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen heranzieht und damit einen Diskussionszusammenhang erreicht, der die Musikwissenschaft für andere Fachrichtungen öffnet und damit heuristisch gewinnbringend sein könnte.

Der Gefahr der Überinterpretation erliegt Natošević nur gelegentlich, etwa wenn sie die Schüttelbewegung eines Fächers in der Musik widergespiegelt sieht (S. 51) oder das Erklingen der *Suspiratio* als Darstellung eines Abschieds interpretiert (S. 208). Nach der erhellenden Lektüre erfüllt es mit Trauer, dass diese viel versprechende Autorin so früh verstorben ist.
(Mai 2006) Eva Rieger

MARION FÜRST: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 404 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 4).

„Eine Forschung, die sich wieder auf Basisquellen wie Tagebücher, Lebenserinnerungen, Reiseberichte, private und öffentliche Korrespondenzen besinnt und die zugegeben mühsame Auswertung von Regional- und Konzertberichterstattung der Musik- und Kulturzeitschriften vornimmt, hat gute Chancen, den Anteil der Frauen am musikalischen Leben vergangener Tage aufzuzeigen“ (S. 3). Eine umfangreiche Monographie über die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis fehlte bislang im deutschen Sprachraum, und Marion Fürst hat sich allein schon durch das Sammeln und Verwerten der verstreuten Quellen, die sie mit den Ergebnissen aus der Sekundärliteratur verbindet, Verdienste erworben. Es gelingt ihr, die musikalische Betätigung von Maria Theresia Paradis in den Entstehungs-, Lebens- und Sozialkontext einzubetten und dadurch verständlich zu machen.

Als 24-Jährige trat Paradis eine fast dreijährige Vortragsreise an, obwohl Zeitgenossen

schon Frauen ohne Behinderung vor dem Reisen warnten, da es ihnen als weibliche Wesen an „Selbständigkeit und Festigkeit des Charakters“ gebreche. Mit Hilfe des Stammbuchs der Künstlerin, in das sich viele Berühmtheiten eintrugen, sowie verstreuter zeitgenössischer Zeitungs- und Einzelberichte wird die Tournee nachvollzogen und mit Informationen über die kulturelle Situation in den jeweiligen Städten verbunden. In Wien entwickelte Paradis nach ihrer Rückkehr eine rastlose Konzerttätigkeit vor allem im eigenen Heim, und die Gründung einer Musikschule für junge Frauen war 1808 eine absolute Neuheit. Auf die phantasievolle Ausschmückung ihrer Person in Romanen und Filmen, über die Fürst in einem gesonderten Abschnitt referiert, könnte man verzichten, nicht dagegen auf die Besprechung ihrer Musikwerke, die behutsam und kenntnisreich vorgenommen wird. Die bevorzugte kleine Liedform, das Streben nach Natürlichkeit, die Bescheidenheit: Das klingt alles traditionell weiblich. Eine genderspezifische Einschätzung wäre aber angesichts des Sonderstatus der Blindheit und des nur bruchstückhaft erhaltenen Schaffens wohl eher spekulativ, und so hält sich die Autorin in dieser Hinsicht klug zurück. Es bleibt der Eindruck von einer hochbegabten Musikerin, die ihre Möglichkeiten bis zum Äußersten ausschöpfte und mit Liedern, Klavierfantasien und Singspielen Beachtliches schuf. Einige Autoren, die im Text erwähnt werden, fehlen im Literaturverzeichnis, insgesamt kann die hier vollzogene Verlagerung des Blicks von einer ausschließlichen Werkgeschichte auf eine Geschichte kulturellen Handelns als durchaus gewinnbringend bezeichnet werden.

(März 2006) Eva Rieger

Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Beatrix BORCHARD und Rainer CADENBACH. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2003. XI, 482 S., Abb., CD-ROM (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 18.)

Jüngere Musikforscher/-innen haben erkannt, dass moderne Gesellschaftstheorien in der Nachfolge der Aufklärung die Bedeutung

der Geschlechterrollen übersahen. Diese Tagung scheint ein Ergebnis dieses Befundes zu sein. Doch die Skepsis bleibt. „Die Spurensuche nach Männlichkeitssymbolen im musikalischen Material selbst erbringt kaum konkrete Ergebnisse“, schreibt Helmut Rösing (S. 18). Es geht aber um anderes: Das mehr als anderthalb Jahrhunderte währende, mit Männlichkeitsstereotypen besetzte Beethoven-Bild gehört – genauso wie die Einschreibung der Kategorie Geschlecht in die Musik und Musikästhetik – nicht nur der Vergangenheit an, wie manche Beiträge vermuten lassen, sondern hat spätere Komponisten beeinflusst und ist bis heute vielerorts, u. a. in der Filmmusik, wirksam.

Obwohl Carl Dahlhaus in den 1970er-Jahren nach der hermeneutisierenden Beethoven-Rezeption alle Zuschreibungen verurteilte, die sich bei der Musikanalyse nicht auf die innermusikalische Struktur bezogen, findet inzwischen eine gelegentliche Remetaphorisierung statt. Einige Beiträge befassen sich mit der kulturhistorischen Aufarbeitung dieser Entwicklung, angefangen mit Anton Reichas „idée mère“ (Annegret Huber) über A. B. Marx, Humboldt und Körner (Ingeborg Pffingsten) bis hin zur Gegenwart. Christian Thorau zeigt die Chancen der metaphorisierenden Analyse in einem erhellenden Durchgang am Beispiel von Opus 31/2 auf.

Nicht alle 25 Beiträge, zwischen 7 und 34 Seiten lang, können überzeugen. Der Vergleich zwischen Schubert und Beethoven (Elmar Budde) ist wenig ergiebig und die Aussage, wonach Beethovens Bezug zu Frauen gestört war (Dieter Schnebel), stützt sich auf überholte Quellen und lässt die auf Dokumentenfunde gründende Untersuchung Marie Elisabeth Tellenbachs (1983) über Beethoven und Josephine Brunswick außer Acht. Dass Beethoven eine „Borderline-Persönlichkeit“ besaß (Klaus Martin Kopitz), mag füglich angezweifelt werden. Ebenso anfechtbar sind psychoanalytische Deutungen (Dagmar Hoffmann-Axthelm), wonach der Komponist einer „unüberwindlich gegebenen Trennungs-Notwendigkeit“ erlag (S. 133). Einige Beiträge zur Grundlagenforschung sind jedoch bestechend. Albrecht Riethmüller hatte die Diskussion angestoßen („Wunschbild: Beethoven als Chauvinist“, in: *AfMw* 58, 2001, S. 91–109); nun wird sie weiter geführt: Annegret Huber beschäftigt sich mit der historischen

Voraussetzung der Geschlechtsmetapher. Sanna Pederson operiert mit dem linguistischen Begriff der Markiertheit und weist nach, dass Beethovens Musik zwar bei aufgeklärten Menschen als allgemeingültig verstanden wird, jedoch im Vergleich etwa mit Komponisten der Romantik „Männlichkeit“ offenbart. Die binäre Geschlechter-Opposition bildet eine Asymmetrie zu Lasten des Weiblichen. In aufschlussreichen Beiträgen zum Beethoven'schen Umfeld wird untersucht, welchen Problemen sich Komponistinnen wie Emilie Mayer (Martina Sichardt) und Fanny Hensel (Cornelia Bartsch) angesichts der männlichen „Markierung“ gegenüber sahen. Litt Hensel unter der Inkompatibilität der Sphären privat – öffentlich, leistete Mayer kompositorisch eine Überanpassung, strebte im etablierten Rahmen Vollkommenheit an statt Originalität und Fortschritt – und wurde von der Musikgeschichte vergessen. An diesem Beispiel zeigt sich, wie weit das Genderproblem die Musikkultur durchzog und wie wenig dies bewusst empfunden wurde. Ähnlich vielschichtig war der Zugang von Pianistinnen zu Beethovens Musik (Beate A. Kraus).

Die Herausgeber bündelten die auseinanderstrebenden Ansätze (nicht alle können hier Erwähnung finden), indem sie den Abschnitten einleitende Worte vorausschickten, die eine gute Übersicht bieten. Außerdem gelang es ihnen, Repräsentanten des Faches einzubinden, die normalerweise beim Thema „Gender“ als Analysekategorie Zurückhaltung üben. Das Ergebnis ist ein bereichernder Beitrag zur Männlichkeitsforschung innerhalb der musikbezogenen Genderforschung.

(Mai 2006)

Eva Rieger

SVEN FRIEDRICH: Richard Wagner. Deutung und Wirkung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. 198 S.

Der Autor ist Direktor des Richard-Wagner-Museums mit Nationalarchiv und Forschungsstätte in Bayreuth und damit in der Lage, sich jederzeit eine Übersicht über die überdimensionierte Wagner-Forschung verschaffen zu können, was sich in einer profunden Sachkenntnis niederschlägt. Die acht Beiträge zur Deutung und zur Wirkung des Wagner'schen Œuvres wurden ausdrücklich nicht zur „Instrumentalisierung seines Gegenstandes zum Objekt

eines Wissenschaftsdiskurses“ verfasst, sind aber dennoch der Ausfluss wissenschaftlichen Arbeitens. An keiner Stelle geschwätzig, regen sie zum Assoziieren und Weiterdenken an.

Der Band hat einen deutenden und einen rezeptionsgeschichtlichen Teil. Während mit der Leitlinie „Flucht“ ein bestimmendes Motiv des Wagner'schen Lebens angesprochen wird, steht mit dem Themenkomplex „Liebe“ ein weiteres zentrales Movens seines Schaffens im Mittelpunkt. „Das Verhältnis Wagners zur Erotik ist so zwiespältig wie sie selbst“ (S. 45). In einem weiteren Aufsatz wird geprüft, ob und wie die psychoanalytisch dechiffrierten Motive von Initiation und Identität sich als Schlüssel zu Wagners Werk eignen. In dem originellen Versuch einer medientheoretischen Beschreibung des *Tannhäuser* in Anlehnung an Baudrillard bezeichnet der Autor nicht den Venusberg als obszön, sondern die „Entkleidung ihres Geheimnisses, ihre pornographische Zurschaustellung“ (S. 87) – wobei zu fragen wäre, ob nicht die Pariser Version der Venusbergmusik in ihrer recht unverhüllten Beschreibung erotischer Abläufe als das eigentlich Skandalöse gelten kann.

Der rezeptionsgeschichtliche Teil befasst sich mit dem Verhältnis Liszts, Nietzsches, Thomas Manns und Hitlers zu Wagner. Nietzsche wie Mann fanden sich in Wagner repräsentiert und arbeiteten sich an den Widersprüchen ab. Ihre Reflexionen verraten ebenso viel über sie selbst wie über ihren Gegenstand. Die ideologische Polarisierung der Wagner-Rezeption nach 1933 ist auch das Thema des Beitrags zu Thomas Mann. Das minenbestückte Thema „Hitler und Wagner“ wird von Friedrich wohltuend nüchtern behandelt. Er lehnt es ab, Wagners Schriften als „eine frühe Antizipation des exterminatorischen Holocausts“ zu sehen (S. 165), ohne sich dabei auf die Seite derjenigen zu schlagen, die von vornherein jeden Verdacht auf antisemitische Inhalte in Wagners Werk apodiktisch abwehren. Es kann als Beweis für die Qualität der Aufsatzsammlung gewertet werden, dass beim Lesen immer mehr Fragen entstehen – fertige Antworten liefert Wagner bekanntlich sowieso nicht.

(April 2006)

Eva Rieger

BERTRAM MÜLLER: *Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Rezeption, Form-, Struktur- und Inhaltsanalyse.* München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2003. 265 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 39.)

Der österreichische Komponist Anton Bruckner zählt nicht nur zu den bedeutendsten Künstlern des 19. Jahrhunderts, sondern in seinem herausragenden symphonischen Werk zu den besten der gesamten Musikgeschichte. Vor allem ist dem 1978 gegründeten Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) die kontinuierliche Weiterentwicklung in der Forschung zu Werk und Person zu verdanken. Neben dieser zentralen Stelle für Bruckner-Forschung, die inzwischen auf nahezu 30 Jahre Grundlagenforschung zurückblicken kann und aufgrund der international einzigartigen Sammlung von Bruckneriana als unentbehrliche Anlaufstelle für alle, die sich in irgendeiner Weise mit Bruckner auseinandersetzen, gilt, was auch in diversen Publikationsreihen und der regelmäßigen Veranstaltung von Symposien, Tagungen und Ausstellungen dokumentiert ist, wagen sich immer wieder einzelne Forscher an noch nicht oder bislang nur unzulänglich bearbeitete Gebiete. Dazu zählen nach wie vor grundlegende Aspekte wie die Bruckner-Chronologie (Franz Scheder 1996 ff.), aber auch Spezialuntersuchungen wie die vorliegende von Bertram Müller zu Bruckners *Fünfter Symphonie*.

Es handelt sich dabei um die Druckfassung einer 2002 an der Universität Frankfurt am Main vorgelegten Dissertation. Die monographische Untersuchung widmet sich nicht nur einer bis in kleinste Details durchgeführten Form-, Struktur- und Inhaltsanalyse, sondern bezieht auch die Rezeption ein. Wobei der Autor insbesondere auf die in der Bruckner-Forschung schon vielfach diskutierte Problematik der unterschiedlichen Druckfassungen und ihre Auswirkungen auf die Bruckner-Literatur eingeht. Gerade bei der *Fünften Symphonie* haben Änderungen am Notentext zu ganz unterschiedlichen Analyseergebnissen geführt.

Die 1875/76 komponierte und 1877/78 überarbeitete Symphonie erlebte 1887 ihre Uraufführung in einer von Josef Schalk verfassten Klavierfassung zu 4 Händen. Die orchestrale Uraufführung erfolgte noch zu Lebzeiten Bruckners 1894 in Graz, allerdings auch in einer von Franz Schalk bearbeiteten Fassung

mit geänderter Instrumentation und Kürzungen, vor allem im Finale. 1896 kam diese stark gekürzte Fassung im Verlag Doblinger in Wien heraus. Selbst „Bruckner-Schüler“ wie Gustav Mahler sahen sich für Aufführungen des Werkes (1901) auf Basis der Erstausgabe zu weiteren Änderungen veranlasst, nicht zuletzt aufgrund der insbesondere im Finale unverständlichen, „zerstückelten“ Form. Erst als 1935 Robert Haas mit der alten kritischen *Bruckner-Gesamtausgabe* den originalen Notentext vorstellte, den wiederum der Dirigent Siegmund von Hausegger am 28. Oktober 1935 in München mit den Münchener Philharmonikern uraufführte, war die Basis für eine adäquate Rezeption des herausragenden symphonischen Werkes geschaffen. Sämtliche Analysen, die vor der Drucklegung der unverfälschten Partitur die Erstdruckbearbeitung verwendeten, gelangten somit notgedrungen zu Fehleinschätzungen. So wurde etwa das Finale-Konzept nicht als Sonatensatz mit integrierter Fuge verstanden, sondern als komplette Fuge gedeutet. Da mussten sogar so herausragende Bruckner-Analytiker wie Ernst Kurth, der als einer der ersten die komplexen übergeordneten zyklischen Zusammenhänge in Bruckner-Symphonien erkannte, scheitern.

Die Bruckner-Literatur ab den 1940er-Jahren bietet neben schwärmerisch, emphatisch durchdrungenen Publikationen wie die von Walter Abendroth (1942) auch schon nüchterne und schlüssig argumentierende wie die von Frank Wohlfahrt (1943), Werner Wolff (1948) oder Max Dehnert (1958). Die Untersuchungen der Neuzeit sind meist auf spezielle Probleme gerichtet: Harmonik (Klaus Unger 1969), Instrumentation (Dieter Michael Backes 1993), Weltbild (Winfried Kirsch 1996), Fuge (Rainer Boss 1997), Metrik und Form (Wolfgang Grandjean 2001) usw.

Der analytische Teil erörtert unter kontinuierlicher Einflechtung der vorhandenen Literatur die vier Sätze und die formal-strukturellen Zusammenhänge von Bruckners *Fünfter Symphonie*. Die herausragende Anwendung spezifischer Kompositionsmittel durch Bruckner haben seiner *Fünften* eine einzigartige Position nicht nur innerhalb seines symphonischen Werkkatalogs (11 Symphonien), sondern in der gesamten Gattung Symphonie gegeben. Eine unerreichte Dichte motivischer Durchdringung innerhalb des kompletten Zyklus, der einzig-

artige formale Aufbau, weit ab vom oft in der Bruckner-Literatur vorgeworfenen Schablonenhaften, oder die auf die komplette Entwicklung der Symphonie vorausschauende Motivsammlung der langsamen Einleitung weisen darauf hin. Weitere Bereiche von Müllers Untersuchungen konstatieren zunehmende Dialogbereitschaft der verschiedenen Themengruppen im Lauf der einzelnen Satzentwicklungen. Müller weist bestimmten Intervallstrukturen semantische Ausdrucksebenen zu, wie etwa Oktav- und Quintraumen als Idealmaß im Gegensatz zu spannungsgeladenen Sept-Verstrebungen z. B. im Adagio-Satz, die zudem aus Sicht des Autors deutlich auf Bruckners biographischen Hintergrund verweisen, der sich zur Zeit der Komposition in einer ebenso unentspannten Lebenssituation befand, wie diverse Briefe bezeugen. Die vielfältige motivisch-thematische Metamorphose innerhalb des formdynamischen Ablaufs in Form von Auflösungs- und Zusammenführungsprozessen wird aufgezeigt. Zentrale Bedeutung kommt dem Choral als Konsolidierung und harmonische Erfüllung vorangegangener Entwicklungen zu, was Bruckners von transzendenter Religiosität geprägtes Weltbild widerspiegelt.

Eine Fülle von Notenbeispielen erlauben eine vertiefende Lektüre nahezu ohne Hinzuziehung der Partitur. Tabellarische Übersichten zu Anfang jedes Satzkapitels geben einen schnellen Überblick zu Entstehungszeit, Besetzung, Form, Taktart, Tempi, Haupttonart, Gliederung und Tonarten. Ein Literaturanhang, ein Register und Verzeichnisse zur Chronologie der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie zu Einspielungen der *Fünften* ab 1936 unter Karl Böhm mit der Staatskapelle Dresden ergänzen die akribisch erarbeitete Untersuchung, welche die Bruckner-Forschung um eine neue und individuell geprägte Interpretation der *Fünften Symphonie* bereichert.

(Mai 2006)

Rainer Boss

Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER, Rainer RIEHN und Benjamin-Gunnar COHRS. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2003. 245 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Heft 120/121/122.)

Mit einem Dreifachband zu Bruckners *Neunter Symphonie* verabschiedeten sich Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn aus ihrer über 25 Jahre währenden Herausgeberstätigkeit an der Reihe der *Musik-Konzepte*. Vielleicht sollten mit der Idee, dieses bedeutende symphonische Fragment zum Thema des letzten betreuten Bandes zu machen, in gleichsam struktureller Parallele die Bemühungen der Herausgeber an jener periodischen Publikation sinnig sekundiert werden. Freilich ist es das Anliegen des für diesen Band gewonnenen Mitherausgebers Benjamin-Gunnar Cohrs, die Musikwelt davon zu überzeugen, dass der bisherige Umgang mit Bruckners *Neunter Symphonie* dem Werk nicht gerecht wird. Doch nicht nur das Konzertleben ist anzuklagen. Der Band gehört zu jener Literatur, die immer wieder „die Musikwissenschaft“ an ihre Versäumnisse erinnern möchte. Cohrs' zeitgemäßer Vorwurf, die „orthodoxe Musikologie“ werde „bis heute“ von der „Suche nach dem genuin ‚Authentischen‘“ dominiert (S. 15), mündet bei dessen Mitstreiter John Alan Phillips in ein ebenfalls durchaus aktuelles „canon bashing“ („Bruckners Finale als wunder Punkt der orthodoxen Musikwissenschaft in Bezug auf den Kanon“, S. 167–172). Aus diesen Positionen heraus versuchen Cohrs und Phillips, die Hauptautoren des Bandes, ihr Anliegen zu stützen: Das „kanonisierte“, „lieb-gewonnene“ Bild des dreisätzigen Fragments soll mit der Erweiterung um das Fragment des „kühnen Finalsatzes“ aufgebrochen werden (S. 9). Eigentlich bedeutet dies den Kampf zwischen zwei verschiedenen Vorstellungen einer heilen Welt auszurufen. Hier erübrigt sich jedes weitere Wort.

Doch was ist der materiale Hintergrund? Von Bruckners Finalsatz war vermutlich mehr fertig gestellt als heute noch erhalten ist; der Verlust geht möglicherweise auf das Konto einer ungenügenden Nachlasssicherung. Die aufgrund von Bruckners (freilich im Laufe der Arbeit immer wieder veränderter) Manuskriptbogen- und Takt Nummerierung erkennbaren Lücken können an vielen Stellen mit Entwürfen verschiedenen Charakters und verschiedener Ausarbeitungsstufen auf plausible Weise gefüllt werden. Einen dergestalt „gesicherten“, fast kontinuierlichen Satzverlauf von 558 Takten präsentieren Cohrs und Phillips im vorliegenden Band. Dieser Text bildet eine brauchbare Referenz zu

der von Phillips im Rahmen der *Bruckner-Gesamtausgabe* vorgelegten umfassenden Edition der Finale-Fragmente sowie zu der von Nicola Samale, Giuseppe Mazzuca, Cohrs und Phillips 1988–1996 erstellten „Vervollständigung“ oder „Aufführungs-Version“ des Finales. Ohne Zweifel wurde hier mit philologisch-musikalischem Scharfsinn (oder, wie bei Cohrs zu lesen, mit „musikforensischen Quellenforschungen“, S. 22) das Maximum dessen erreicht, was von diesem monumentalen Satz angesichts der überaus komplexen Quellenlage zu retten war. Eine kommentierte Aufzählung von 14 praktischen Einrichtungen und Vollendungsversuchen des Finales sowie eine Diskographie zu Bruckners *Neunter* erhöhen den Nutzwert des Bandes erheblich.

Gleichwohl bleibt ein ungueter Nachgeschmack. Wenn die Finale-Coda der mystische Ort des Bruckner'schen symphonischen Satzzyklus ist, so kann trotz spärlicher Skizzen und einiger mündlich tradierten Bemerkungen des Komponisten hier nur von einer Leerstelle gesprochen werden. Überdies wäre von Bruckners Arbeitsstil her die Annahme gerechtfertigt, dass die bereits „fertig“ instrumentierten Teile nach beendeter Gesamtniederschrift nochmals überarbeitet worden wären. (Dies gilt eigentlich auch für die ersten drei Sätze.) Ob die erschreckende Kahlheit des zweiten Themas dem Rigorismus eines alten Mannes zuzuschreiben, der nachlassenden Gestaltungskraft entflohen oder das Thema schlichtweg unfertig ist, lässt sich nicht entscheiden. Den Auskünften an verschiedenen Stellen dieses Bandes sowie dem erwähnten Satzverlauf ist zu entnehmen, dass in der *Neunten* Bruckners und besonders im Finale die letzten Dinge auf eine musikalisch höchst würdige Weise zur Sprache (hätten) kommen (sollen): ein ‚Pfundnoten‘-Choral, ein Choralzitat („Christ ist erstanden“), eine Fuge, Tedeum-Anklänge, ein Alleluja, schließlich ein überkronendes „Lob- und Preislied an den lieben Gott“ – dies alles im Dienst einer authentischen Darstellung von Tod und Erlösung. Das lässt sich bei gutem Willen durchaus nachvollziehen; Verständnishilfen hierzu bieten in bewährter Weise die Beiträge von Hartmut Krones („Semantische und formale Traditionen in Bruckners IX. Symphonie“) und Constantin Floros („Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie“). Doch die gängi-

ge Praxis einer fragmentarischen, dreisätzigen Aufführung der *Neunten* als „verhängnisvolle Form der Anmaßung, die der Erkenntnis seiner [Bruckners] schöpferischen Potenz [...] entscheidend im Weg steht“ (Cohrs, S. 106) zu geißeln, erklärt zwar den Titel des Bandes („[...] im Fegefeuer der Rezeption“), will aber den ebenfalls honorigen Aspekt, im dreisätzigen Fragment die adäquate Form der *Neunten Symphonie* aus einer biographisch-hermeneutischen Sicht heraus zu sehen, ebenso wenig würdigen wie ein Verständnis vom Adagio-Finale als tatsächlich letztem stimmig artikulierten Wort Bruckners. Dass jedoch nur in einem einzigen Beitrag die Vollendungsproblematik bis zu deren immanenter Aporie diskutiert wird (Manfred Wagner, „Das Finale aus der Sicht von Kritikern: Einige grundsätzliche Anmerkungen“), kann den Hauch von Propaganda, der diese Schrift durchweht, nicht stillen.

(Juni 2005)

Thomas Röder

AXEL BRUCH: „*Verborgene Harmonien*“. Satzstruktur und Gattungstradition in Griegs Duo-sonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 336 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band II.)

Der Titel des Buches, „*Verborgene Harmonien*“, geht auf eine eigene Formulierung von Edvard Grieg zurück. Im Jahre 1900 bat der amerikanische Autor Henry T. Finck Grieg um Auskünfte über dessen Lieder. Finck arbeitete an dem Buch *Songs and songwriters*. Grieg überschreibt den zweiten Abschnitt seiner ausführlichen Antwort „Die Verwendung der Kirchentöne und sonstige harmonische Neuerungen“. Im Hinblick auf seine Bearbeitung von *Neunzehn norwegischen Volksweisen für Klavier* op. 66 spricht er davon, er habe „es versucht, meine Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben“. Griegs spezifische und unverwechselbare Harmonik hat immer wieder die Forscher zu Untersuchungen herausgefordert. Axel Bruch stellt sein Buch in die Tradition der Werkanalysen, die sich – beginnend mit Kurt von Fischer wegweisender Schrift aus dem Jahre 1938 *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore* bis hin zu dem 2000 erschienenen Buch Ekkehard Krefts *Griegs Harmonik* – mit dieser Thematik befassen.

Es gibt nur sehr wenige ähnlich umfassende und sorgfältige analytische Untersuchungen von Werken Edvard Griegs. Bruch legte sein Buch 2001 als Dissertation an der Kieler Universität vor. Seine Forschungsarbeit reiht sich ein in eine seit den 90er-Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzende deutschsprachige Edvard-Grieg-Forschung, die mehrere Dissertationen und zahlreiche Aufsätze hervorbrachte. ZudiesemdeutschsprachigenForschungsumfeld gehören auch die von der seinerzeit an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angesiedelten Edvard-Grieg-Forschungsstelle veranstalteten deutschen Edvard-Grieg-Kongresse, die die Forschung der im norwegischen Bergen beheimateten Internationalen Edvard-Grieg-Gesellschaft und deren Kongresse ergänzten.

Bruch beginnt seine Ausführungen unter der Überschrift „Kulturelle Emanzipation“ mit einer sehr kenntnisreichen Darstellung der kulturhistorischen Verhältnisse und ihrer Voraussetzungen im Norwegen der Grieg-Zeit. Anhand der Violinsonaten von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade und Brahms entwickelt er dann im nächsten Kapitel den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund im Sinne einer „Gattungstradition der Violinsonaten“. Als zentraler Teil des Buches folgen die Werkanalysen der drei Violinsonaten und der Violoncellosonate von Grieg (op. 8 in F-Dur, komponiert 1865, op. 13 in G-Dur, komponiert 1867, op. 45 in c-Moll, komponiert 1886/87 und op. 36 in a-Moll, komponiert 1883).

Bruch vermeidet in seinen sehr genauen und einfühlsamen Analysen der vier Duo-Sonaten Griegs eine harmonische Analyse im Sinne einer musiktheoretischen Buchhaltung. Er betrachtet vielmehr Griegs harmonische Sprache als maßgeblich beeinflusst und geformt in der Tradition von Griegs Ausbildungsinstitution, des 1843 als erste deutsche Musikhochschule gegründeten Leipziger Konservatoriums. Grieg studierte hier vier Jahre von 1858 bis 1862. Der zentrale Lehrinhalt der musiktheoretischen Unterweisung war der so genannte „poetische Kontrapunkt“, eine künstlerisch-wissenschaftliche Vermittlung musiktheoretischer Sachverhalte, wie sie Grieg bei den beiden wichtigsten seiner Lehrer im Fach Musiktheorie, Ernst Friedrich Richter einerseits und Moritz Hauptmann andererseits, während seines Studiums erlebte. Hier wurde der Grund gelegt für die für

das Verständnis von Griegs Tonsprache so wichtige Wechselwirkung zwischen den horizontalen und vertikalen Kräften in Griegs Ton-satz, das Sich-gegenseitig-Durchdringen und Verschmelzen kontrapunktischer und harmonischer Satztechniken. Dieser der Leipziger Schule eigene poetische Kontrapunkt ist sicherlich eine der Ursachen die dazu führten, dass „als wesentliches Stilmittel Griegs [...] die Harmonik angesehen [wurde], und man [...] schon früh [erkannte], daß sie oft auf der Stimmführung beruht“ (Bruch, S. 313). Und etwas weiter resümiert Bruch: „Die Harmonik, die so durch die Stimmführung entstand, bezeichnete Grieg selbst als eine ‚Traumwelt‘, die ihm jedoch gleichzeitig ‚ein Mysterium‘ war.“ Die Begriffe „Traumwelt“ und „Mysterium“ stammen aus dem eingangs erwähnten Bericht an Henry T. Finck über seine Lieder. Im abschließenden Kapitel geht Bruch noch auf einige spezielle Aspekte in Griegs *Klavier-Ballade* op. 24, zwei der 66 Lyrischen Stücke (op. 54/2 und op. 65/1) und das unvollendete *Streichquartett in F-Dur* ein (EG 117 umfasst die 1891 komponierten ersten beiden Sätze des von Grieg geplanten 2. *Streichquartetts*).

Das Buch stellt eine große Bereicherung der Forschungsliteratur über die Musik von Edvard Grieg dar.

(April 2006)

Patrick Dinslage

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925. Hrsg. von Siegfried MAUSER und Matthias SCHMIDT. Unter Mitarbeit von Markus BÖGGEMANN, Nils GROSCH, Christopher HAILEY, Mathias HANSEN, Matthias HENKE, Theo HIRSBRUNNER, Ralf Alexander KOHLER, Andreas MEYER, Oswald PANAGL, Wolfgang RATHERT und Rudolf STEPHAN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 360 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1.)

Die Entwicklung der Musik der „Moderne“ ist ein ebenso komplexes wie vielfältiges Feld, so ist es sehr erfreulich, wenn sich derart viele Autoren zusammenfinden, dieses (gleichzeitig aber auch erfreulich ergiebige) Spektrum in großer Vielfalt auszuloten. Nach einer umfangreichen Einleitung zur Erläuterung und Vertiefung des Begriffs der musikalischen Moderne durch

Oswald Panagl ist der Band in fünf Hauptkapitel aufgeteilt: „Ausgangspunkte“, „Pluralisierung: Paris 1900“, „Traditionen: Wien 1910“, „Fortschritte“: Berlin 1920“ und „Peripherie und Zentrum“; diesen Kapiteln folgt ein kurzer Abschnitt mit „Schlussfolgerungen“.

Siegfried Mauser, Matthias Schmidt und Markus Böggemann eröffnen den Band in drei Stufen: Nach einer Art theoretischer Einleitung und der Einführung in die folgenden drei Hauptkapitel werden Beispiele zur „Emanzipation und Auflösung“ der tradierten Kompositionstechniken in Richtung der musikalischen Moderne geboten. Theo Hirsbrunner und Andreas Meyer präsentieren das vielfältige Musikleben in Paris vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu den avantgardistischen Tendenzen; eine ausführliche Betrachtung der Musik beschließt das Kapitel. Oswald Panagl, Christopher Hailey, Rudolf Stephan, Markus Böggemann und Ralf Alexander Kohler blättern die Musikgeschichte Wiens auf, mit reichen Informationen zu Zeit- und Kulturgeschichte; Schreker, Zemlinsky, Schönberg und Webern stehen im Zentrum der Betrachtung und erfahren ausführliche Würdigung. Nils Grosch, Matthias Henke und abermals Markus Böggemann präsentieren die Vielfalt der Entwicklung in Berlin unter besonderer Berücksichtigung auch der technischen Errungenschaften und der Entwicklung der Einflüsse populärer Musik; zentrale Namen sind hier u. a. Křenek, Goldschmidt, Jarnach, Schulhoff und Weill. Das Kapitel „Peripherie und Zentrum“ von Mathias Hansen, Wolfgang Rathert und Ralf Alexander Kohler soll erläutern, dass „die unterschiedlichen Tempi der Entwicklung [...] das kulturgeschichtliche Panorama in Zentren und Peripherien untergliedern. Besonders anschaulich wird an ihrem Verhältnis untereinander die Nähe oder Ferne zu den jeweiligen Hinterlassenschaften des 19. Jahrhunderts; dieses wird im Hinblick auf einzelne Komponisten und Kompositionstraditionen jenseits von Paris, Wien und Berlin in einem weiteren Kapitel behandelt, wodurch das Verhältnis zwischen kulturellen Mittelpunkten und ihren Randbereichen ausdrücklich thematisiert erscheint“ (Mauser und Schmidt im Vorwort, S. 8). Die Herausgeber selbst müssen eingestehen, dass manche Bereiche nicht genügend ausführlich gestaltet sind (etwa die russische Musikgeschichte), dafür wird „bisher

kaum beachtete [...] amerikanische [...] Avantgardekunst“ nachdrücklich betont (S. 8).

Eine „Musikgeschichte“ zu schreiben, ist fraglos stets nicht nur eine Herausforderung, sondern vielleicht eine der größten Herausforderungen für die Musikwissenschaft – das ist eine Binsenweisheit, die allerdings gleichzeitig die Grundproblematik anspricht. Auch wenn der Zusatz lautet „*Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*“, so ist dies eine zunächst nur vergleichsweise geringe Einschränkung. Sofern man den Titel ernst nimmt. Denn nicht nur die „europäische Kunstmusik“, um es vereinfachend zu beschreiben, müsste Berücksichtigung finden, sondern die ganze Vielfalt der Musik im 20. Jahrhundert, und nicht nur die europäisch geprägte. Dies ist jedenfalls die Ansicht des Rezensenten, der vor Erhalt des Besprechungsexemplars entsprechende Hoffnungen hegte und insbesondere die Frage der Befruchtung über verschiedene Kulturen hinaus (etwa die „neue Chinamode“ in Folge der Bethge'schen *Chinesischen Flöte*, aber auch das Verhältnis zwischen Komponist und etwa Volksliedsammler oder Musikhistoriker in Personalunion) im Sinn hatte. Schon das Inhaltsverzeichnis allerdings führte zur Ernüchterung. Statt einer umfassenden Darstellung geht es um eine Kulturgeschichte der Musik der „musikalischen Moderne“ im 20. Jahrhundert – fraglos eine lohnende Publikation, aber keine Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. Mehrere Dutzend Seiten Einleitung sollen in die Begrifflichkeit der Moderne einführen – allein selbst Begriffe von Musikrichtungen, die heute durchaus nicht selten benutzt werden, aber etwas abseits von dem von den Herausgebern und Autoren verfolgten „Mainstream“ liegen, etwa Symbolismus, Futurismus (insbesondere der italienische und russische) oder „historicist modernism“ finden kaum Vertiefung (leider nicht einmal bibliographische Verweise) oder (wie im letzteren Fall) keinerlei Erwähnung (obwohl es häufig um „historicist modernism“ geht); Adorno- und Dahlhaus-Argumentationen werden immer wieder als zentrale Anknüpfungspunkte genommen – während etwa der im angloamerikanischen Raum weit verbreitete „Schenkerism“ fast ganz unter den Tisch fällt. Sogar selbstverständliche Begriffe wie die *Ballets russes* sucht man vergebens – von den vor 1925 gegründeten wich-

tigen Festivals von Donaueschingen und Salzburg und entsprechend auch der IGNM ganz zu schweigen. Aber was weitaus schlimmer ist – das Konzept einer Geschichte der musikalischen Moderne lässt nicht nur das folgende Zitat unhinterfragt stehen: „Die eine [Linie der musikalischen Entwicklung] kann als Fortsetzung des impressionistischen Prinzips gesehen werden. Sie ist wesentlich destruktiv, auflösend, zersetzend“ (Hans Mersmann in *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1932, S. 8, zitiert S. 271). Statt gegenzusteuern, ignoriert der Band einen großen Teil dieser Richtung, die nicht in das Konzept des Buches gepasst hätte. Als Komponist kommt etwa Gustav Mahler nicht vor (!), ebenso wenig Edward Elgar, Karol Szymanowski, Nikolaj Medtner, Jean Sibelius oder Havergal Brian – um nur einige wenige zu erwähnen; von der weltweiten Musikentwicklung mag man gar nicht sprechen. Selbst der Einfluss solch einschneidender historischer Veränderungen wie des Ersten Weltkriegs oder der Russischen Revolution wird kaum berücksichtigt. Und was war mit der Internationalen Musikgesellschaft, die gerade in der Epoche zwischen 1899 und 1914 eine zentrale Funktion einnahm? Wo finden wir Orgel- oder Kirchenmusik?

Das Ergebnis kann nicht überraschen, da der Inhalt dem Titel nicht entspricht. Vielleicht kann man den Band in der zweiten Auflage mit verändertem Titel veröffentlichen? Und vielleicht kann man bei gleicher Gelegenheit die Zitate dritter Hand nochmals überprüfen und akkurater präsentieren.

(Mai 2006)

Jürgen Schaarwächter

FOSTER HIRSCH: *Kurt Weill on Stage. From Berlin to Broadway*. New York: Alfred A. Knopf 2002. VI, 403 S., Abb.

Kurt Weill on Stage (seit Oktober 2003 auch als Paperback bei Limelight Editions erhältlich) ist auf den ersten Blick ein widersprüchliches Buch. Während der Titel, insbesondere mit dem Zusatz „*From Berlin to Broadway*“ dem Leser nur allzu vertraut vorkommt, wirkt bereits die Gliederung leicht irritierend. Chronologisch nach der Biographie des Komponisten eingeteilt, beginnt sie mit einer „Overture“ und endet mit einer „Coda“, als ob es sich um eine groß angelegte Werkbesprechung nach einzel-

nen Sätzen oder Akten handele. Es stellt sich allerdings rasch heraus, dass es Weills Bühnenwerke sind, und zwar vornehmlich die in den USA entstandenen, die im Mittelpunkt stehen. Sie sind klug nicht nur in den jeweiligen biographischen, sondern auch kultur- und zeitgeschichtlichen Hintergrund eingebettet.

Der Leser merkt recht schnell: Hier schreibt ein Bewunderer Weills. Und er wendet sich an einen Kreis, der genau wie er selbst mit Weills biographischem und künstlerischem Werdegang vertraut ist, der all die wunderbaren Melodien Weills im Geiste hört, während die von Hirsch lebhaft geschilderten Szenen vor seinem Auge filmisch ablaufen. (Ob dies vom Autor, der einen Lehrstuhl für Film an der City University of New York innehat, gewollt ist?) Dies mag den kuriosen Umstand erklären, dass das Buch ohne ein einziges Notenbeispiel auskommt, obwohl der Autor meint, dass gerade die Musik immer – und zwar selbst dann, wenn ein Stück wie *The Firebrand of Florence* (UA 1945) insgesamt beim Publikum durchgefallen war – so gut ist, dass es sich lohnte, sie wieder zu entdecken. Hirschs Buch ist aber nicht nur für die Fangemeinde geschrieben, die jedes Werk Weills kennt und alle Daten auswendig aufsagen kann. Es ist vor allem für das große Publikum geschrieben, das den *September Song* liebt und einiges über den „Haifisch“ weiß, aber eben nur einen Bruchteil dessen, was Weill tatsächlich geschaffen hat. Vielleicht gibt es in dem Buch keine Notenbeispiele, weil es sich an das breite Publikum wendet, das – nicht anders zur Zeit Weills – vorwiegend aus „musikalischen Analphabeten“ besteht.

Hirsch geht davon aus, dass die Biographie Weills von seinen Werken nicht gänzlich gelöst werden kann. So zieht er häufig Parallelen zwischen den Ereignissen im Leben Weills und den Umständen der Entstehung oder der Aussage der Kompositionen – nie aufdringlich oder plump, sondern sehr subtil und durchaus plausibel. Gelegentlich leitet Hirsch sogar vom Charakter eines Songs denjenigen Weills ab, so z. B. wenn er schreibt: „„Speak Low‘, like ‚September Song‘, is prime evidence that the caustic Weimar bard had a generous soft streak and an aching heart. Is it foolhardy, in retrospect, to read into the song the composer's intuition that length of years would not be among his gifts?“ (S. 226) Stets jedoch ist der Autor um

Objektivität bemüht, indem er zahlreiche Fotos zeigt und viele Zeitzeugen zu Wort kommen lässt. Das Buch ist dabei so unterhaltsam geschrieben, dass es sogar Vergnügen macht, all die umfangreichen Informationen zu lesen, die mit der Leidenschaft und Gewissenhaftigkeit eines Wissenschaftlers zusammengetragen wurden.

Im Verlauf der Lektüre wird dem Leser nicht nur die Pionierleistung Weills auf dem Gebiet des amerikanischen Theaters deutlich, sondern auch die Kontinuität bzw. die konsequente ästhetische Haltung Weills, so dass er fraglos zu erkennen vermag, dass die Spaltung in zwei sich einander ausschließende „Weills“ auf der künstlerischen Ebene nicht tragbar ist. Auf der biographischen Ebene allerdings war sie eine reale, nicht nur aufgrund der erzwungenen Emigration. Hirsch bemerkt hierzu, dass Weill und seine Frau Lotte Lenya trotz ihrer scheinbar erfolgreichen Assimilation an ihre neue Heimat im Herzen zwei Flüchtlinge geblieben waren, die sich oft un- und missverstanden sowie angefeindet gefühlt haben, wie aus ihrem Briefwechsel hervorgeht (erschienen auch auf Deutsch 1998).

Die Vorurteile, die eine angemessene Rezeption Weills lange behindert hatten, scheinen heute weitestgehend überwunden. Aber es passiert immer wieder, dass die Interpretation seiner Werke mit ideologischen oder zeitgeschichtlichen Bezügen überladen wird. Bei einem Komponisten, dessen Biographie eng mit der Zeitgeschichte verbunden war, der stets aktuelle Themen der Zeit zum Inhalt seiner Kompositionen wählte, ist diese Verlockung groß. Doch man vergisst auch darüber oft die Musik, die bei Weill, einem Schüler Ferruccio Busonis, die absolute Priorität besaß. So lässt sich der Titel von Hirsch durchaus als eine Aufforderung verstehen, Weills Werke in erster Linie „on stage“ zu betrachten, zu hören und zu verstehen.

(Dezember 2005)

Hyesu Shin

Ronald Stevenson. The Man and His Music. A Symposium. Edited by Colin SCOTT-SUTHERLAND. London: Toccata Press 2005. 507 S., Abb., Nbsp.

Ronald Stevenson (*1928) kann möglicherweise nicht als der bekannteste Exponent der

schottischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, doch ist sein Schaffen fraglos von höchster musikalischer Qualität, und als Komponist und Mensch wurde er schon zu Lebzeiten zur Legende. Musikalisch doppelt hoch begabt (als Komponist wie als Pianist), studierte er am Royal Northern College of Music in Manchester Klavier bei Iso Elinson und war in den 1960er-Jahren Gastdozent der Universität von Cape Town, wo er 1963 die Uraufführung seiner rund achtzigminütigen Passacaglia über die Initialen Schostakowitschs gab. Ein abwechslungsreiches Leben resultierte in einem ebenso reichen Schaffen (das Werkverzeichnis in dem vorliegenden Band umfasst ganze 96 Seiten), vom dem heute außer dem bereits genannten kaum etwas bekannt ist. Grund mag der offen gelebte Sozialismus Stevensons sein, der in Großbritannien auch die Rezeption anderer Komponisten (etwa Stevensons Freund Alan Bush) beeinträchtigt hat. Harte Kost mag dieser Band vielen sein, die mit der Richtung der Kompositionen Stevensons nicht vertraut sind (Ferruccio Busoni und Kaikhosru Sorabji sind als wichtige Einflüsse zu nennen, dazu die engen Freunde Hugh McDiarmid, John Ogdon und Erik Chisholm), doch nur wenige kleinere Inkonsistenzen beeinträchtigen eine im Ganzen längst überfällige Würdigung eines Mannes, den Menuhin „one of the most original minds in the world of the composition of music“ (S. 9) nennt. In Colin Scott-Sutherland, jenem unermüdlichen Verfechter britischer Musik des 20. Jahrhunderts, wurde ein Herausgeber gefunden, der aus den teilweise recht disparaten Beiträgen ein geschlossenes Ganzes geformt hat; insbesondere Ate [D'Arcy] Orga und Malcolm MacDonald, beide renommierte Musikschriftsteller in Großbritannien, bieten erhellende Einführungen in die Klavier- bzw. Orchestermusik, James Reid Baxter befasst sich mit der Chormusik und dem Komplex *Stevenson and Scotland*. Der mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen sowie neun Anhängen generös ausgestattete Band würdigt einen sperrigen, aber wichtigen Komponisten und bietet viel Material und Anregung für die künftige Befassung mit einem Komponisten, der noch der Entdeckung harret.

(März 2006)

Jürgen Schaarwächter

Wolfgang Rihm. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2004. 163 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

In diesem Band werden die Ergebnisse des ersten internationalen Wolfgang Rihm-Symposiums, welches im August 2000 im Mozarteum Salzburg stattfand, präsentiert. Der bereits 2003 erschienene Symposiumsbericht der Alten Oper Frankfurt bezieht sich auf eine spätere Veranstaltung aus dem Jahre 2002.

Es scheint, als sei es eine Maßgabe für diese Publikation gewesen, dem Komponisten Wolfgang Rihm „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“, wie es Joachim Brügge, mit Siegfried Mauser Leiter des Symposiums, bereits in seiner Habilitationsschrift zu Wolfgang Rihms Streichquartetten formulierte (Saarbrücken 2004, S. 8). Die Beiträge halten fast durchgehend ein hohes analytisches Niveau, im musikalischen Detail wie auch in ästhetischen Fragen. Dabei ergeben sich Ansätze, welche die noch junge Rihm-Forschung weiterverfolgen sollte: Jürg Stenzls Untersuchung des Verhältnisses zu Luigi Nono zeigt, dass die Annäherung an den bewunderten Komponisten von Rihms Seite stellenweise bis zur Angleichung führte, was nicht nur musikalisch, sondern auch in schriftlichen Äußerungen mit überraschender Deutlichkeit nachzuvollziehen ist. Mit großer Sorgfalt widmet sich Ivanka Stoianova den Verbindungslinien zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. Die Beziehung zum Dichter ist schon aufgrund der zeitlichen Distanz freilich weniger persönlich. Dafür wird deutlich, wie stark Rihm während einer bestimmten Schaffensphase von der Ästhetik Artauds – bis zur akribischen musikalischen Umsetzung – beeinflusst war. Dieter Rexroth widmet sich Rihms Werktiteln, die in der Regel weder strukturell noch programmatisch abschließende Funktion haben, sondern eher aus dem Schaffensvorgang selbst heraus entstehen. Thomas Schäfer setzt sich, auf seiner Dissertation zum Thema basierend (München 1999), einmal mehr mit Rihms Verhältnis zu Gustav Mahler auseinander und erläutert dabei vor allem die Bedeutung der Allusion, die gegenüber dem meist distanzierenden Zitat tatsächlich als „Verschmelzung zweier Horizonte“ (S. 104) wirken kann. Unter den rein analytischen Beiträgen sind vor allem jene von Rudolf Frisius und Jo-

chim Brügge hervorzuheben. Ersterem gelingt es, die schwer zu fassende, gemeinhin als „spontanistisch“ bezeichnete Kompositionsweise Rihms in *Chiffre I* im Hinblick auf die für den Hörer wahrnehmbare Gesamtform zu erklären. Form ist bei Rihm kein zu erfüllender Plan, sondern entsteht aus dem Kompositionsvorgang heraus, ohne deshalb im Resultat weniger schlüssig zu sein. Brügge gibt mit detaillierten Tabellen – eine Methode, die bereits in seiner Habilitationsschrift Anwendung fand – einen ersten Überblick zum umfangreichen Kompositionsprojekt *Vers une symphonie fleuve*. Seine Hinweise auf die Idee der Symphonie nach Mahler und auf die ästhetische Verbindung der Werkfolge mit dem „Roman fleuve“ deuten an, welch reiche Gebiete es für zukünftige Arbeiten noch zu erschließen gilt. Auch Siegfried Mauser, Wilhelm Killmayer und Reinhold Brinkmann haben bereits früher wesentliche Beiträge zur Musik Rihms veröffentlicht. Letzterer bietet eine ebenso knappe wie genaue Analyse der *Hölderlin-Fragmente*, die er hinsichtlich Zusammenhang schaffender Tonkonstellationen, aber auch hinsichtlich des musikhistorischen Kontextes, vor dem sie sich abheben, betrachtet. Killmayer analysierte bereits 1996 Rihms *Klavierstück Nr. 6* als „tonale [...] Schwerfeldmusik“. Hier nimmt er Klangstrukturen in der Lyrik Hölderlins als Ausgangspunkt und zeigt, wie sich Ähnliches in Klaviermusik realisieren lässt. Als Fortführung seiner bereits 1985 veröffentlichten Untersuchungen konzentriert sich Mauser vor allem auf die *Klavierstücke Nr. 1* und *Nr. 7*. Ulrich Dibelius' Artikel zu den Streichquartetten oder Josef Häuslers Überlegungen zur Einteilung in Schaffensphasen bieten gute Überblicksdarstellungen, ohne dabei wesentlich neue Ansätze einzubringen.

Aus dem Rahmen der übrigen Beiträge fällt Nike Wagners Auseinandersetzung mit den Texten Wolfgang Rihms. Assoziativ, dabei durchaus einfühlsam, sinnt sie über auffällige Wortbildungen nach, verfolgt Linien und gibt damit ein individuelles Bild des schriftstellerisch tätigen Komponisten. Sie respektiert die Eigenheiten seines Schreibens, legt aber auch Probleme offen. Ohne jegliche Apologetik kommt sie dem Kunstschaffenden Wolfgang Rihm dabei nahe, wie es selten in einer Auseinandersetzung mit seinen Texten gelingt.

(April 2006)

Eike Feß

JOACHIM BRÜGGE: *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*. Saarbrücken: Pfau 2004. 393 S., Abb., Nbsp.

Zum Ziel seiner Arbeit erklärt Brügge, Rihms Musik „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“ (S. 8). An Stelle von Allgemeinplätzen und ästhetisierenden Betrachtungen strebt er die Auseinandersetzung mit dem Notentext auf der Basis einer tiefen gattungstheoretischen Untersuchung an. Dabei entwickelt Brügge seine Streichquartett-Typologie gleichsam aus dem Gattungsdiskurs heraus. In einer umfangreichen Literaturschau verfolgt er u. a. die Verwendung traditioneller Streichquartett-Topoi (hoher artifizierender Anspruch, Diskursivität u. ä.) innerhalb des Musikschritfttums zu Werken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Den Topos des „Quartett-Gesprächs“ im erweiterten Sinne als „Dialektik eines ‚reinen Denkens‘“ zu interpretieren (S. 28 f.), trägt allerdings eher zur Verwischung der Gattungskonturen bei. Das zeigt sich schon in der Annahme, die Solosonate sei dem Streichquartett in der „Durchdringung [ihrer] spekulativen Dichte“ (S. 29) unterlegen: Das ist sie lediglich – wie Joseph Kerman (Berkeley 1994) überzeugend nachweist – hinsichtlich eines Gesprächshabitus im engeren Sinne, nämlich der besonderen Eignung des Quartetts zur Verknüpfung unterschiedlicher Gedankenstränge. Auch lassen sich mit solcher Begrifflichkeit Ausgrenzungen, etwa die Ablehnung von Stockhausens Hubschrauber-Quartett, nicht überzeugend darlegen. Dennoch bleibt die Übersicht wertvoll. Die Beobachtung des Sprechens über die Gattung erlaubt eine Annäherung zumindest an das, was faktisch unter Streichquartett verstanden wird.

Aufschlussreich ist auch das Kapitel über Rihms Musikästhetik, wobei Brügge vor allem bezüglich der Schlagworte „Neue Einfachheit“ und „Postmoderne“ einige Schief lagen der bisherigen Rezeption zurechtrücken kann. Die Betrachtung von Rihms eigenem Schrifttum lässt leider eine apologetische, tendenziell unkritische Haltung erkennen. Die mehrfache Betonung, Rihm sei ein „profunde[r] Musiktheoretiker“ (S. 96), erst recht der Vergleich mit Schönberg und Schumann (S. 74) greift

inhaltlich wie auch qualitativ zu hoch. Sie widerspricht zudem Rihms eigener Einschätzung, er verstehe seine Äußerungen weniger „musiktheoretisch“ als „aus der Werkstatt heraus“ (vgl. das schriftliche Interview mit Wolfgang Rihm im selben Band, S. 372). Immerhin erhält der Leser eine Fülle Rihm'scher Zitate in geschickter Kombination, so dass nach und nach ein facettenreiches Bild von dessen charakteristischer Musikästhetik entsteht.

Unklar bleibt die Bedeutung des Kapitels über „Wolfgang Rihm und Horst Janssen?“ Ein Vergleich beider Kunstauffassungen mag interessant sein – es besteht aber keinerlei Notwendigkeit, diese Überlegungen in einem Buch über Streichquartette zu präsentieren (einmal abgesehen von der verbreiteten Analogiebildung Zeichnung – Streichquartett). Anders verhält es sich mit dem späteren Kapitel zum Themenfeld „Übermalung“ und „Überschreibung“ (v. a. auf Arnulf Rainer und Cy Twombly bezogen). Hier ergeben sich wichtige Ansätze zum Verständnis der eher hermetischen *Streichquartette* Nr. 5 bis Nr. 7.

Zweifelloos liegt die große Stärke des Buches in den umfangreichen Analysen der Streichquartette bis Nr. 10 und des *Streichtrios* als verwandtem Werk. Mit detaillierten Tabellen liefert Brügge zu den meisten Stücken eine Bestandsaufnahme, die in ihrer Sorgfalt und Ausführlichkeit innerhalb der bisherigen Rihm-Forschung einmalig dasteht. Es gibt formale Übersichten, Darstellungen zur Motivstruktur wie auch Untersuchungen zur Einbindung von Zitaten und Allusionen. Neuland betritt Brügge mit der Analyse von Skizzen Wolfgang Rihms: Aufgrund der zahlreichen Abbildungen verdient das Buch allein schon als Materialsammlung einige Beachtung. Brügge gelingt es jedoch – besonders überzeugend zum 4. *Streichquartett* – anhand der Skizzen Schaffensprozesse zu verfolgen und dabei gegen das Vorurteil eines rein spontaneistischen Komponierens zu argumentieren. Vollständig kann er etwaige Zweifel an den Werken jedoch nicht aus der Welt räumen. Die Feststellung gewisser struktureller Konstanten und deren Fortentwicklung reicht etwa beim 6. *Streichquartett* kaum, um das Werk als überzeugendes Ganzes greifbar zu machen.

Leider stören beim Lesen zahlreiche Fehler – vermutlich gibt es beim Pfau-Verlag kein

Lektorat. Auch hätte man sich in terminologischen Fragen mehr Sorgfalt gewünscht. Symptomatisch ist die Behauptung, bei Cages *Thirty Pieces for String Quartet* handele es sich im Gegensatz zu Rihms 2. *Streichquartett* um ein Beispiel „wirklicher improvisierter Musik“ (S. 151) – die Differenzen zwischen diesen Stücken zeigen sich in unterschiedlichen Qualitäten aleatorischer Freiheit, von Improvisation kann hier keine Rede sein! Ähnliche Unschärfen beeinträchtigen auch die prinzipiell gelungene Ästhetik- und Gattungsdiskussion. Anscheinend kam es Brügge in diesen Abschnitten mehr auf die Formulierung einiger kritischer Gedanken an, eine profunde Abhandlung der Thematik wäre auf ca. 100 Seiten auch kaum zu leisten gewesen (konzentriert auf die Metapher „Der Körper[s] des Komponisten“ leistete dies zuletzt Simone Mahrenholz, „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck – Zugriff – Differenz. Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2003, S. 23–40). In jedem Fall wird sich die künftige Rihm-Forschung an den Analysen, die immerhin fast drei Viertel des Buches einnehmen, messen lassen müssen.

(Februar 2006)

Eike Feß

New Musik of the Nordic Countries. Hrsg. von John D. WHITE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2002. IX, 605 S., Abb., Nbsp.

Bedenkt man, welche beachtliche internationale Reputation derweil zeitgenössische Musik aus Nordeuropa besitzt (und diese Reputation erstreckt sich nicht allein auf „komponierte“ Musik), so lag das Erscheinen einer diese Entwicklung zusammenfassenden Studie geradezu in der Luft (große Teile des Vorworts veröffentlichte John D. White bereits 1998 als Projektskizze in *STM-Online*, www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_1_1/White.html). Dass der Band nun derart umfassend ausgefallen ist, mag überraschen, doch spiegelt sich in jedem der fünf umfassenden Kapitel des Buches auch die eigene musikalische Geschichte und Vielfalt jeder der Nationen hinreichend wider. Nur dem aufmerksamen Leser wird dabei auffallen, dass eigenständige Kapitel über Åland, Grönland und die Färöer fehlen. Das ist insofern ärgerlich, als White selbst in seinem Vorwort auf NOMUS

verweist (Nordiska musikmittén), in dem diese Inseln selbstständig vertreten sind, und beispielsweise der Färinger Sunleif Rasmussen (geb. 1961) im Register gar nicht verzeichnet ist (er gewann im Jahre 2002 mit seiner *1. Sinfonie* den Nordischen Musikpreis).

Die strikte Gliederung nach einzelnen Ländern erweist sich freilich als vorteilhaft, wo ein besonderer Akzent auf den jeweiligen Traditionen, Bezugspunkten und Schulen liegt. Dennoch sollte der Band offenbar auch lexikalisch nutzbar sein, und so bietet etwa das Dänemark-Kapitel von Jean Christensen (120 Seiten) über weite Strecken nur knapp gehaltene Komponisten-Biographien mit groben Charakterisierungen der musikalischen Sprache und Techniken (meist verbunden mit einem Schlaglicht auf nur ein Werk). Der schnelle Zugriff auf Daten und Fakten wurde indes auf Kosten eines generellen Überblicks erkaufte; und wo historische Grundlagen vermittelt werden, fehlt mitunter die Genauigkeit: J. A. P. Schulz wird aus zweiter Hand zitiert (S. 10), und die Stadt Altona wird ohne Blick auf den viel komplexeren historischen Zusammenhang dem „southern-most part of Denmark“ zugeschlagen (S. 11). Auch White neigt in seinem Island-Kapitel (94 Seiten) zu einer ähnlichen Anlage, doch versteht er es, das Œuvre der einzelnen Komponisten weitaus stärker zu individualisieren (nur die Seitenangaben des Inhaltsverzeichnisses führen hier vollkommen in die Irre). Vergleichsweise knapp fällt gar das Norwegen-Kapitel von Harald Herresthal und Morton Eide Pedersen aus (61 Seiten); hier vermisst man auch schmerzhaft die in den anderen Abschnitten obligatorische Liste mit weiterführender Referenzliteratur. In jeder Weise ausführlich und grundlegend sind hingegen das Finnland-Kapitel von Kimmo Korhonen (166 Seiten) und das abschließende Schweden-Kapitel von Per Broman (144 Seiten). Während Korhonen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt voranschreitet und damit die allgemeine stilistische Entwicklung akzentuiert, orientiert sich Broman darüber hinaus an musikalischen Gattungen (Oper, Sinfonie/Konzert, elektroakustische Musik und Lied) und eröffnet damit einen ganz anderen Zugang, der auch den Blick auf das Detail im Sinne einer punktuellen Tiefenbohrung zulässt.

Auch wenn die mit dem Anspruch des Buches verbundenen hohen Erwartungen nicht in

jedem Kapitel gleichermaßen erfüllt werden, so ist doch ein Referenzwerk entstanden, das die aktuellen Enzyklopädien auf willkommene Weise ergänzt und vielfach wichtige Informationen erstmals in einer Lingua franca aufbereitet und zusammenfasst. Nicht anders war auch der Wunsch des Herausgebers gelagert: „to impart information about contemporary art music in the Nordic countries to a wider world readership“ (S. V).

(Mai 2006)

Michael Kube

WOLFGANG GRATZER: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2003. 383 S., Abb., Nbsp. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 22.)*

Weithin gelten Texte, in denen Komponisten ihre musikalischen Werke erläutern, als grundlegende Quellen musikwissenschaftlicher Arbeit, aus denen wertvolle Aufschlüsse über die künstlerischen Intentionen des Komponisten, über die Werkgenese sowie über die Art und Bedeutung der eingesetzten kompositorischen Verfahren zu erlangen sind. Obwohl aber der Rekurs auf Komponistenkommentare zur alltäglichen und scheinbar selbstverständlichen Praxis musikwissenschaftlicher Forschung gehört, sind Fragen nach den Geltungsansprüchen, Leistungen und Grenzen derartiger auktorialer Darlegungen bislang erstaunlicherweise bestenfalls im konkreten Kontext einzelner Werkbetrachtungen diskutiert worden. Nicht zuletzt im Vergleich mit den Literaturwissenschaften, die der Untersuchung von Para- und Epitexten zu literarischen Werken spätestens seit den grundlegenden Arbeiten Gérard Genettes eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet haben, besteht hier von musikwissenschaftlicher Seite ein deutlicher Nachholbedarf an theoretischer und methodischer Reflexion, und schon deshalb kommt der Habilitationsschrift von Wolfgang Gratzner eine grundlegende Bedeutung zu. Dass der Verfasser gleichwohl den Anspruch, eine umfassende Geschichte des Selbstkommentars schreiben zu wollen, von vornherein als illusorisches Unterfangen abwehrt, ist der Einsicht geschuldet, dass angesichts der Unübersichtlichkeit und Vielschichtigkeit des Untersuchungsfeldes zulässig einzig „Mikrogeschichten“ (S. 25) des Komponisten-

kommentars zu rekonstruieren seien. Bevor Gratzter im umfangreichen dritten Hauptkapitel des Bandes derartige Mikrogeschichten in Form von neun Fallstudien präsentiert, exponiert er in zwei gehaltvollen Kapiteln zunächst die Frageperspektive, aus der er sich seinem Gegenstand in theoretischer Hinsicht nähern möchte. Grundlegend für Gratzters Herangehensweise ist hierbei die Verortung der Komponistenkommentare im Kontext des Konzeptes der „Autorenintention“ (S. 39 ff.). Ausgehend von einigen ungewöhnlichen und hinsichtlich der Erschließung ihrer Bedeutung problematischen Vortragsangaben eines Klavierstücks von Erik Satie erfolgt hier eine subtile Prüfung der meist unreflektiert akzeptierten Vorstellung, in kompositorischen Texturen oder auktorialen Erläuterungen manifestiere sich „die“ Intention des Komponisten; dem setzt Gratzter unter anderem die Komplexität von autorintentionalen Prozessen, die Instabilität der ihnen zugrunde liegenden Gegenstände sowie die Abhängigkeit ihrer Verbalisierung vom kommunikativen Interesse und dem sprachlichen Potential des Autors entgegen. Werkkommentare müssten demzufolge als „perspektivische und höchst kontextabhängige Selbstinterpretationen“ (S. 65) begriffen werden. Der Kommentarbegriff, der Gratzters Überlegungen zugrunde liegt, ist dabei zunächst recht weit gefasst: Er umfasst neben Werkeinführungen, Programmtexten und Interviews unter anderem auch alle nicht allein aufführungspraktisch motivierten verbalen Zusätze zur Notation, also beispielsweise Werktitel, Satzüberschriften und vorangestellte Zitate – wobei freilich zu fragen wäre, ob nicht jegliche verbalen Vortragsanweisungen prinzipiell einen bedeutungsgebenden Mehrwert implizieren. Im zweiten Kapitel erfolgt dann neben einer genaueren systematischen Differenzierung zwischen texturinternen und -externen Kommentaren ein knapper historischer Überblick, bei dem deutlich wird, dass Komponistenkommentare im engeren Sinne – also texturexterne Erläuterungen – trotz vereinzelter Zeugnisse seit dem Mittelalter im Wesentlichen ein Phänomen der letzten zwei Jahrhunderte darstellen. Dementsprechend betreffen die neun Fallstudien des zentralen dritten Kapitels Komponisten aus dem Zeitraum von Georg Joseph Vogler bis Karlheinz Stockhausen. Dass Gratzter hierbei weniger die konkreten rhetorischen

und diskursiven Strategien oder das Verhältnis der Selbstkommentare zu analytisch greifbaren kompositorischen Sachverhalten als den jeweiligen Verstehensbegriff der Komponisten, ihr Verhältnis zur Rezeption musikalischer Werke und ihre Position in der Frage der Verbalisierung von Musik thematisiert, entspricht ganz dem in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten, insgesamt deutlich hermeneutisch ausgerichteten Erkenntnisinteresse. In diesem Zusammenhang wiegt der denkbare Einwand nicht allzu schwer, dass die Auswahl von Komponisten wie Robert Schumann, Richard Wagner, Arnold Schönberg oder John Cage als Studienobjekte zur Selbstkommentierung nicht unbedingt von allzu großer Originalität zeuge: Indem Gratzter nämlich über die Einzeldarstellungen hinaus immer wieder auch Anknüpfungen, Abgrenzungen und Negationen zwischen den Autoren des betrachteten Zeitraums thematisiert, gelingt ihm zugleich eine erste Skizze eines teils expliziten, teils latenten Traditionsgeflechts, die zukünftigen Detailstudien eine wertvolle Grundlage bieten kann. Denn gewiss ist, dass das Forschungsfeld, das Gratzter mit seiner anregenden Arbeit erstmals umfassend eröffnet hat, noch weiterer intensiver Bearbeitung harrt – zumal die Produktion von Komponistenkommentaren ja gerade im Bereich der zeitgenössischen Musik allen Vermeldungen des „Tods des Autors“ zum Trotz mit gesteigerter Intensität fortgesetzt wird. Auch darum ist Gratzters sprachlich sensibel verfasster Studie, der allerdings neben einem übersichtlicheren Literaturverzeichnis bisweilen ein sorgfältigeres Lektorat zu empfehlen gewesen wäre, ein großer Leserkreis zu wünschen.

(April 2006) Ralph Paland

Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe. Hrsg. von Elisabeth SCHMIERER unter Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth und mit einem Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Band 1: 855 S., Abb.; Band 2: 851 S., Abb.

Als „ein Compendium zur schnellen, fachkundigen Information, aber auch ein Lesebuch, das in die faszinierende Welt der Oper einführt“, so lobt Dieter Schnebel in seinem Geleitwort

dieses von Elisabeth Schmierer herausgegebene zweibändige *Lexikon der Oper*. Dazu beigetragen haben neben der Herausgeberin, die beeindruckend viele Artikel selbst verfasst hat, nicht nur Mitarbeiter des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth, sondern insgesamt 76 weitere Autoren, darunter zahlreiche renommierte Forscher. (Wünschenswert wäre allerdings eine Auflistung der Artikel unter dem jeweiligen Autornamen gewesen.) Und das Ergebnis gibt Dieter Schnebel durchaus Recht: Zu vielen – mitunter auch wenig bekannten – Werken und Komponisten finden sich ansprechende und informative Texte. So ergeben sich zahlreiche Querverweise, die durch Artikel über Interpretieren und Sachbegriffe wie beispielsweise „Licenza“, „Rondò“ oder „Leitmotiv“, aber auch Gattungen und Orte ergänzt werden. Zu bedauern ist allerdings, dass im Werkverzeichnis der Komponisten- oder Librettisten-Artikel nicht jeweils kenntlich gemacht ist, welche Werke nun zusätzlich einen eigenen Artikel erhalten. Die Bandbreite reicht von allen (etwa bei Richard Wagner) bis zu keinem (etwa bei Pietro Generali), und ein Hinweis würde deutlich machen, wo sich das weitere Nachschlagen lohnt und wo nicht. So findet man bei Händel zwar *Almira*, aber nicht *Agrippina*. Das Auswahlprinzip ist dabei nicht immer nachvollziehbar, denn während von Wagner selbst *Die Feen* und *Das Liebesverbot* mit informativen Artikeln einschließlich Inhaltsangaben gewürdigt sind, fehlen bei Verdi nicht nur die ersten Werke, sondern selbst noch die 1845 in Mailand uraufgeführte *Giovanna d'Arco*.

Vielleicht hätten auch einige weitere Artikel aufgenommen werden sollen, so beispielsweise über Nicola Conforto oder die Librettisten Filippo Livigni, Friedrich Christian Feustking und Barthold Feind. (Die Hamburger Oper ist insgesamt ein wenig stiefmütterlich behandelt.) Aber solche Einwände lassen sich aus der jeweils eigenen Perspektive des Rezensenten bei jedem Lexikon anbringen und sollen über die beachtliche Zahl von Artikeln auch zu weniger bekannten Namen und Werken nicht hinwegtäuschen. Beim Durchblättern bleibt wohl jeder irgendwo mal ‚hängen‘, ob nun bei Antonio Sartorios *Giulio Cesare in Egitto*, Camille Saint-Saëns' *Henry VIII*, Tom Johnsons *Riemannoper*, Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors* oder John Adams' *Nixon in*

China. Insofern führt auch das Prinzip der alphabetischen Einordnung der Werktitel (anders als etwa in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*) zu durchaus wünschenswerten ‚Entdeckungen‘.

Ärgerlich ist allerdings – nicht zuletzt für die Autoren der vielen hervorragenden Artikel –, dass einige Beiträge als misslungen bezeichnet werden müssen. Dazu gehört beispielsweise der Artikel über Johann Mattheson, der nicht nur arg kurz geraten ist und nicht einmal eine Auswahl der Werke verzeichnet, sondern dabei auch noch falsche Daten enthält. (Mattheson wurde nicht 1715, sondern 1718 Director musices am Dom und gab diese Stelle auch nicht 1725 – „1825“ ist ein offensichtlicher Druckfehler –, sondern erst 1728 auf. Sein Nachfolger wurde Reinhard Keiser, in dessen Artikel das Datum korrekt wiedergegeben ist.) Der Artikel „Madrid“ wäre nach einer aufmerksamen Lektüre des gleichnamigen Artikels in *The New Grove Dictionary of Opera* (London 1992) sicherlich vollkommen anders ausgefallen, würde jedenfalls eine Reihe verblüffender Behauptungen weniger enthalten. Und schließlich muss auch noch der Artikel *Così fan tutte* hier erwähnt werden, dessen Verfasser offensichtlich nicht mit der Gattungstradition des *Dramma giocoso* seit spätestens Carlo Goldonis und Niccolò Piccinnis *La buona figliola* vertraut sind. („Elemente der Seria-Oper“ bildeten darin jedenfalls keinen Gegensatz.) Immerhin lernen wir, dass Mozart „mit der Partitur zu *Così fan tutte* eine der gattungsästhetisch anspruchsvollsten und interessantesten Lösungen für eine *Opera buffa*“ vorlegte.

Trotz solcher Schwachpunkte verdient das von Elisabeth Schmierer konzipierte und redigierte Lexikon Respekt. Musik- und Theaterwissenschaftler werden wohl auch in Zukunft sicher eher in *The New Grove Dictionary of Opera* und *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* nachschlagen. Doch lohnt sich auch für sie in manchen Fällen der zusätzliche Blick in das *Lexikon der Oper*. Allen denen jedoch, die die genannten Nachschlagewerke nicht zur Hand haben, kann Elisabeth Schmierers *Lexikon der Oper* nur wärmstens empfohlen werden, gerade auch als Ergänzung zu allgemeinen Musikencyklopädiën wie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oder *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

(Mai 2006)

Rainer Kleinertz

Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik. Hrsg. von Pierre BÉHAR und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. IX, 336 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 26.)

Der sehr österreichischen Fragestellung, ob es eine „österreichische Oper“ oder lediglich „Oper in Österreich“ gegeben habe, ist ein Symposium in Saarbrücken nachgegangen, zu dem nunmehr auch der Bericht vorliegt.

Das Tagungsthema erscheint schon auf den ersten Blick problematisch, da es zumindest unterschwellig den „Nationalstaat“ oder die „Nation“ als Referenzgrößen impliziert und damit mögliche andere Zusammenhänge wie etwa einen „süddeutschen Kulturraum“ (als nur ein Beispiel) außer Acht lässt. Erwartungsgemäß, so möchte man fast meinen, erweist sich deshalb dieser Rahmen für den Großteil der in den Beiträgen untersuchten Werke und musiktheatralischen Phänomene als unbrauchbar. Dies zeigt sich u. a. daran, dass es offenbar mehr oder minder allen Referenten schwer gefallen ist, für ihren Untersuchungsgegenstand den Nachweis spezifisch „österreichischer“ Züge zu erbringen: Sie weichen entweder einer Antwort auf diese Frage aus oder verengen sie auf Wien, was wiederum auch nur bedingt dem Leitthema der Tagung entgegenkommt. Dieser Vorgehensweise möchte man z. B. entgegenhalten, dass ausgerechnet einer der einflussreichsten „Wiener“ Librettisten des 18. Jahrhunderts, der Hofpoet Metastasio, in seinem Schaffen abgesehen von konventionellen panegyrischen Bezügen nichts aufweist, was man in engerem Sinne mit Wien in Verbindung, geschweige denn als „Wienerisch“ bezeichnen könnte. Lokalistische „Wiener“ Ausprägungen sind hier offenbar am ehesten im Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts ausfindig zu machen.

Vierzehn Beiträge umspannen einen Zeitraum vom 17. bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, weshalb die behandelten Themen durch ungewöhnliche Vielfalt auffallen. Sie reichen von Martin Opitz' *Dafne* (Elisabeth Rothmund) über „Italienische Libretti im barocken Österreich“ (Herbert Seifert), das Melodrama bei J. J. Fux (Erika Kanduth), Da Pontes *Ape Musicale* in Wien, Triest und New York (Albert Gier), das *Dramma eroico-comico* in den österreichischen Ländern (Arnold Jacobshagen),

die *Zauberflöte* auf der Weimarer Hofbühne (Manuela Jahrmärker), deutsche Übersetzungen von *Così fan tutte* (Claudia Maurer Zenck), Überlegungen zu Hofmannsthals Opernlibretti (Bernard Banoun) bis zu Beiträgen der beiden Bandherausgeber zur deutschen Oper im habsburgischen Schlesien (Pierre Béhar) und F. I. Castelli als Librettist (Herbert Schneider). Hinzu kommen ein Aufsatz zu Arnold Schönbergs *Erwartung* (Wolf Frobenius) sowie eine Edition des handschriftlichen Regiebooks Franz Werfels zu *Der Weg der Verheißung* durch Jürgen Maehder. Letztere nimmt sich jedoch mehr wie eine willkommene Zugabe aus, da es sich bei dem einleitenden kurzen Kommentar nicht um einen Aufsatz im engeren Sinne handelt. Ungeachtet des angesprochenen gesamtthematischen Problems dieses vom österreichischen Außenministerium geförderten Bandes sind die Beiträge für sich genommen jedoch lesenswert und aufschlussreich. Ein Sach- und Personenregister gibt die Möglichkeit, die Publikation auch punktuell zu konsultieren.

(April 2006)

Daniel Brandenburg

STEPHANIE SCHROEDTER: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. VIII, 444 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. *Derra de Moroda Dance Archives. Tanzforschungen.* Band 5.)

In ihrer preisgekrönten Dissertation (Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen) stellt Stephanie Schroedter (derzeit Habilitandin am FIMT Bayreuth) 18 französische, deutsche und englische Tanztraktate in den Mittelpunkt einer systematischen Erschließung und Analyse. Es handelt sich dabei um die wichtigsten theoretischen Quellen ihrer Zeit zu dieser Materie, die einen Blick auf die Vielfalt der Tanzkunst dieser Epoche bieten. Schroedter nimmt sich damit einer bisher wenig oder nur punktuell herangezogenen Quellengattung an, die auch bei ‚Nachbardisziplinen‘ wie Theater und Musik grundlegende Einblicke in Theorie und Praxis erlaubt. Neben dem bühnenorientierten theoretischen Traktat von Ménestrier 1682 als Vertreter des ausgehenden 17. Jahrhunderts

wird nahezu der gesamte gedruckte deutsche Tanzdiskurs zwischen 1703 und 1717 in acht Einzelpublikationen aufgenommen, darunter das enzyklopädische Werk von Taubert mit über 1.200 Seiten, und der Bogen über tanzpraktische Lehrbücher wie Rameau 1725 und Tomlinson 1735 bis zu Verfechtern einer neuen Ästhetik wie Weaver (1712, 1721 und 1728) und Cahusac 1754 gespannt.

Nach einem Umriss des Untersuchungsgegenstandes, einer kurzen Forschungs- und Rekonstruktionsgeschichte sowie einer kritischen Würdigung der Terminologie und einer Einführung in die beiliegende Datenbank (auf CD-ROM) werden Umfeld, Leben und Werk der Tanzautoren geschildert. Schroedter trägt hier den gegenwärtigen Wissensstand zusammen, nicht ohne ihn zu ergänzen. Wie in allen Abschnitten wird hier der jeweilige nationale Diskurs herausgearbeitet und mit der Entwicklung in anderen Ländern in Beziehung gesetzt, so dass Gemeinsamkeiten und Unterschiede klar erkennbar werden. Die klare Strukturierung aller Kapitel erlaubt auch einen punktuellen Zugriff, ohne dass dies dem Fluss der Arbeit abträglich wäre – was das Fehlen von Registern, die durch die beigegebenen Datenbanken ersetzt werden, nicht zum Hindernis in der Benutzung werden lässt.

Die folgenden Kapitel widmen sich den jeweiligen Vorstellungen von Tanzgeschichte sowie den verschiedenen Definitionen von „Ballet“ und dem Verhältnis des (relativ wenig theoretisch entwickelten) Tanzes zu den ‚etablierten‘ Künsten Musik, Dichtung und Malerei. Die Untergliederung „theatralisch inszenierten Tanzes“ wird ebenso besprochen wie die Konzeption von Tanzinszenierungen. Es folgen Kapitel zu „einzelnen Tanzformen, Grundlagen der Tanztechnik und Choreographie“, „dem Verhältnis von Tanz und Musik, Anmerkungen zur Tanzmusik“ sowie ein „Resümee“, das den „Begriff der ‚Pantomime‘ als Schlüssel zum Wandel der Tanzpoetik vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action“ diskutiert und so die ‚Imitation der Natur‘ in ihrer jeweiligen Ausdeutung als tanzgeschichtliches Movens erläutert. Im Kapitel zu den Tanzformen werden insbesondere anhand deutscher Quellen die „Fundamentaltänze“ Courante, Menuet und Bourée ausführlich besprochen, doch auch Passepied, Rigaudon, Gavotte, Sa-

rabande, Chaconne, Gigue und andere Tanzformen werden erläutert. Die „Tanznotationen deutscher Provenienz“ werden vorgestellt, darunter die hier quasi analytisch edierten Traktate von I. H. P. 1705 und das vielzitierte Buch von Lambranzi 1716. Im Musikkapitel werden u. a. die Instrumentierungsvorgaben tabellarisch nutzbar gemacht.

Eine Besonderheit dieser Arbeit stellt die beigegebene CD-ROM dar. Wie viele Autoren erstellen fundierte Datenbanken, die dann zwar in ihre eigenen Studien einfließen, aber nicht darüber hinaus nutzbar gemacht werden! Schroedter öffnet in sechs Datenbanken gewissermaßen ihre Schatzkiste, aus der noch mehrere größere Arbeiten zu heben wären: In über 14.500 Stichworteinträgen wird die Primärliteratur inhaltlich erschlossen und die Stichworte mit 21 „inhaltlich-thematischen Suchkriterien“ indexiert (z. B. Tanztechnik, dramaturgische Aspekte, Musikpraxis, Kostüme, Antikenrezeption, Volkstänze, Tanz und Religion, Tanz und Politik). Über 6.900 Hinweise auf Personen (zitierte Autoren, Künstler, aber auch Rollen) sowie über 3.900 Titel (davon 1.350 in den Quellen genannte Literaturtitel sowie 2.500 Repertoireitel) finden sich hier ebenso wie die Erfassung der 101 Abbildungen und 67 Tanzmelodien von Lambranzi 1716. Eine „Übersicht der aufgeschlüsselten Traktate“ mit vollen Titelangaben, eventuellen Reprints oder Übersetzungen sowie den vollständigen Inhaltsverzeichnissen (allein bei Taubert im Original 16 Seiten) und den genauen Angaben zu den mit Stichworten erschlossenen Abschnitten umschreibt den Kernbestand der Quellen. Eine umfassende „Bibliographie zum Tanz um 1700“ mit über 2.000 Titeln erlaubt nicht nur die Eingrenzung nach Erscheinungsdatum oder dem untersuchten Kulturraum, sondern auch – getrennt nach zeitgenössischen Quellen und Forschungsliteratur – mit elf bzw. vierzehn Auswahlkriterien eine gezielte Suche für alle berührten Themen (z. B. Lehrbücher zur Tanznotation, Lexika, Musikalien, Libretti; Literatur zu einzelnen Tanzformen oder Künstlern). Diese Literaturdatenbank ersetzt also ein gedrucktes Literaturverzeichnis der Arbeit.

Wer also die technischen Hürden überwinden kann, kann hier für weitergehende Forschung aus dem Vollen schöpfen (für Recherchebeispiele genügt Acrobat Reader ab Version 4.0, für die

vollständigen Datenbanken ist allerdings Filemaker 5.0 oder höher erforderlich, auf Windows scheint die Handhabung etwas unbequemer zu sein als auf dem ‚Ursprungssystem‘ der Datenbanken, Macintosh). Diese hervorragende, fundierte und reich wie in hoher Qualität bebilderte Arbeit sei allen Tanzwissenschaftlern und Praktikern, aber auch Musikwissenschaftlern, Theaterwissenschaftlern und Kulturhistorikern wärmstens anempfohlen. Weitergehende Forschungen in diesem Bereich sollten an ihr schon wegen der systematischen Quellenerschließung nicht vorbeigehen. Eine Übersetzung ins Englische wäre zur schnelleren Verbreitung daher wünschenswert. (März 2006) Giles Bennett

KERSTIN NEUBARTH: *Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Verständnis, kompositorische Rezeption.* Köln: Verlag Dohr 2005. IX, 451 S., Abb., Tab., Nbsp.

Eine Arbeit zur Verwendung historischer Instrumente heute – d. h. Instrumente, die nicht im Symphonieorchester Eingang gefunden haben und deren Traditionen unterbrochen und erst seit dem späten 19. Jahrhundert im Zug einer Rückbesinnung wieder aufgenommen wurden – war schon lange fällig und wird hiermit von Kerstin Neubarth vorgelegt. Der Titel sollte nicht missverstanden werden: Es handelt sich nicht um alte Musik auf alten Instrumenten in neuer Zeit, sondern um die Aufnahme vergessener Instrumente in das heutige kompositorische Schaffen.

Die Autorin geht äußerst systematisch vor in ihren Begriffserklärungen über Entwicklung und Rezeption alter Instrumente einst und heute, und belegt die Verwendung anhand leider etwas langatmig gehaltener Analysen von vier Beispielen: Bohuslav Martinůs *Concert pour clavecin et petit orchestre* von 1935, Hugo Distlers *Cembalokonzert* von 1935 mit den Schlussvariationen über „Ei du feiner Reiter“, Mauricio Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente* von 1965/66 und Georg Krölls *Odhecaton für Renaissanceinstrumente* von 1979. Diese Gegenüberstellungen sind wohl gewählt in ihrem gegensätzlichen Verständnis: Martinůs Konzert als verkapptes Klavierkonzert gegen Distlers Variationen, cembalistisch, wenngleich nicht im historischen Sinne, sondern in dem der

„nostalgischen Musikmaschinen“ (Martin Elste) des 19. Jahrhunderts gedacht; Krölls Komposition, entstanden aus der persönlichen Beziehung zu einem Alte Musik-Ensemble, und Kagel, der sich über das Renaissance-Instrumentarium im Grunde nur lustig macht, was wiederum kritiklos von Adepten alter Musik geschluckt und gutgeheißen wird (S. 90). So reicht diese Palette vom Nicht-Verstehen über das Bemühen zum Verstehen bis hin zum Kaputtmachen. ‚Zerbrechen‘ von Klängen kann seine Reize haben, aber erst, nachdem man den Normalzustand erkannt hat. Man kann sich auch eine Hose über den Kopf ziehen, aber diese Verfremdung wird bekanntlich erst begriffen, nachdem man die Hose als Beinkleid erlebt hat. Als Resümee lässt sich nur das deprimierende Faktum feststellen, dass es von Anfang an um Eroberung ging, als Vehikel für eigene Größe. Die Lust am Erkennen bleibt auf der Strecke. Das macht Neubarth's Arbeit bedrückend klar.

Das Buch nähert sich gewissermaßen der leidigen Authentizitätsdebatte von der anderen Seite und kommt folgerichtig dort an, wo man die ratlose Frage stellt, was denn diese ganze Beschäftigung mit alten Instrumenten überhaupt bezweckt, wenn ein Wissenschaftler feststellen kann: „Old instruments and old performance practice are in themselves of no aesthetic value [...]. It is a kind of *Entfremdungseffekt*“ (S. 371). Richard Taruskin schrieb diese Sätze im Jahr 1987, als das Spiel auf alten Instrumenten – wie originalgetreu auch immer – längst nichts Fremdes mehr war; die Szene hatte sich längst in unterschiedliche Lager gespalten und war auch ohne musikwissenschaftliche Reflexion ihre eigenen Wege gegangen. Das Komponieren für alte Instrumente heute erscheint als Sackgasse, solange man nicht instrumentengerecht verfährt.

Kerstin Neubarth hat eine phänomenale Rechercheleistung erbracht und geht mit den Zitate souverän um. Nebenbei sei angemerkt, dass ihre offensichtliche Freude an eleganter Rechtschreibung ein Genuss für die Sinne ist. Umso auffällender erscheint ihr völliger Verzicht auf eigene Stellungnahmen, sogar einschließlich des Verzichtes auf eine Schlussfolgerung. Fast wirkt es, als sei sie selber von einer Verwendung alter Instrumente in neuer Musik nicht überzeugt, denn sie bietet keinerlei Perspekti-

ven an, mit denen sich weiterhandeln ließe.

Dabei hätte das Buch abschließen können mit einem Kapitel über die Rezeption zeitgenössischer Kompositionen auf alten Instrumenten über die oft erstaunlich selbstgefälligen Reflexionen der Betroffenen und ihrer Kommentatoren hinaus. Kommen wir einmal zurück auf den Teppich: Der Erfolg „historisierender Musikpraxis“ ist darauf zurückzuführen, dass diese etwas enthält, was Normalverbraucher offensichtlich anderswo vermissen. Es ist jämmerlich, dass die Musikwissenschaft das immer noch nicht beachtet. Die gesamte Diskussion in Neubarths Buch ist eine Beschreibung musikwissenschaftlicher Entropie ohne einen Gedanken an Sinn und Zweck einer Kunst, und von daher erscheint es nicht verwunderlich, dass die Chronistin keine Perspektiven anbieten kann. Vielleicht hilft hier ganz plattfüßig das Zitat eines Kochs: „Expectation is a powerfull great Lady, and must be satisfied.“ Poet: „But, what if they expect more than they understand?“ Cooke: „That’s all one, Mr. Poet, you are bound to satisfie them. For, there is a palate of the Understanding, as well as of the Senses“ (Ben Jonson, *Neptunes Triumph*, 1624).

(Mai 2006)

Annette Otterstedt

GIOVANNI CROCE: *Musica Sacra* (1608). Übertragen und hrsg. von John MOREHEN. London: Stainer & Bell 2003. XVI, 90 S., Abb. (*The English Madrigalists*. Volume 41.)

Auf den ersten Blick erscheint es merkwürdig, dass in einer Reihe unter dem Titel *The English Madrigalists* mit Giovanni Croces *Musica Sacra* das geistliche Werk eines Italieners erscheint, der zeitlebens seine Heimat nicht verlassen hat. Doch die Wahl hat einen guten Grund: 1597 veröffentlichte der damalige Vizekapellmeister des Markusdoms in Venedig seine Sammlung *Li sette sonetti penitentiali*. Als textliche Grundlage für seine Vertonungen dienten Croce italienische Nachdichtungen der Bußsalmen in Sonettform, die Francesco Bembo kurz zuvor angefertigt hatte. Die sechsstimmigen Werke erfreuten sich offenbar einer großen Beliebtheit, so erschien 1599 in Nürnberg eine Neuauflage mit lateinischem Text und 1603 eine zweite Auflage des Originals. Nur wenige Jahre später schließlich erreichte

die Sammlung Croces, der inzwischen zum Kapellmeister an S. Marco aufgestiegen war, den englischen Musikmarkt und wurde 1608 von Thomas East in London nun mit dem Titel *Musica Sacra* publiziert. Um den Ansprüchen der einheimischen Musiker gerecht zu werden, unterlegte man eine englische Übersetzung, wobei die Sonettform beibehalten wurde. Ganz sicher waren die Kompositionen in keiner der drei Versionen für den liturgischen Gebrauch vorgesehen, sondern dienten als „Madrigali spirituali“ der häuslichen Andacht und privaten Erbauung. In diesem Sinne ist ihre Publikation im Rahmen der *English Madrigalists* durchaus gerechtfertigt.

Croces Sammlung spiegelt den Stil eines treuen Zarlino-Schülers auf dem Höhepunkt (und Abschluss) der vokalpolyphonen Epoche wider. Alle sieben Sonett-Vertonungen kommen im sechsstimmigen Satz ohne Basso continuo aus. Allerorts finden sich zwar kontrapunktische Ansätze und Entwicklungen, doch ist die Tendenz zum homophonen Schönklang an dramaturgisch exponierten Stellen deutlich zu spüren.

Die kritische Neuedition dieses wahrhaft europäischen Werkes durch John Morehen ist in allen Belangen vorbildlich erstellt worden und sollte vielen Vokalensembles die Möglichkeit geben, ihr Repertoire um ein originelles und überzeugendes Werk zu erweitern.

(Mai 2006)

Bernhard Schrammek

MAURICE GREENE: *Phoebe: A Pastoral Opera* (1747). Libretto von John Hoadly. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer & Bell 2004. XLI, 147 S., Faks. (*Musica Britannica*. Volume LXXXII.)

JOHN WARD: *Consort Music of Four Parts*. Übertragen und hrsg. von Ian PAYNE. London: Stainer & Bell 2005. XXXVIII, 106 S., Faks. (*Musica Britannica*. Volume LXXXIII.)

Maurice Greene (1696–1755) ist, wenn überhaupt, der Allgemeinheit höchstens als Komponist von geistlicher Chormusik und Werken für Tasteninstrumente bekannt – insbesondere das Anthem *Lord, let me know mine end* erfreut sich in England immer noch großer Beliebtheit. Und in der Tat bilden diese Bereiche das Hauptschaffen des Händel-Zeitgenossen. Doch auch allerhand weltliche Vokalmusik, darunter

35 höfische Oden und zahlreiche Solokompositionen entstammen seiner Feder sowie zwei „Pastoral Operas“ und eine verlorene Masque. Wie schon die erste Pastoral Opera *Florimel, or Love's Revenge* wurde auch *Phoebe*, entstanden 1747, angesichts der vorherrschenden Stellung Händels in London für Privataufführungen geschrieben. Der Textdichter John Hoadly, der jüngste Sohn des Bischofs von Winchester, verfasste auch die Libretti zu vier weiteren Werken Greenes. Angesichts der bislang geringen Menge britischer Bühnenkompositionen der Händel-Zeit, die in jüngerer Zeit Wiederveröffentlichungen erfahren haben, handelt es sich bei dieser Ausgabe von *Phoebe* fraglos um eine sehr erfreuliche Veröffentlichung, deren praktischer Wert allerdings größer ist als ihr wissenschaftlicher.

Auch John Ward (ca. 1589–1638) ist nicht gerade für seine hier vorgelegte Instrumentalmusik bekannt – von ihm kennt man vielmehr die Chorwerke, insbesondere die Madrigale. Nachdem Ian Payne bereits die fünf- und sechsstimmige Consort Music vorgelegt hat (*Musica Britannica*, Bd. LXVII; Payne ist auch Herausgeber der weiteren jüngeren Ausgaben der Werke Wards), folgt nun die vierstimmige Instrumentalmusik. Hierbei handelt es sich um eine disparate (und auch disparat überlieferte) Werkgruppe, zwanzig Stücke, die nur in einer heute in Paris erhaltenen Handschrift aus der Zeit nach der Restauration überliefert sind, und sechs Fantasien (hier nach einigen Quellen mit obligater Orgel ediert), deren Quellen sich hauptsächlich in Oxford befinden. So das Vorwort – doch finden sich in dem Band auch sechs Ayres (für zwei Bassviolen und Orgel), die eine Erläuterung (doch keine historische) erst am Ende der umfangreichen Einleitung (S. XXI–XXIX) finden. Überdies ist die Methode, pauschal die Zweifel an diversen Zuschreibungen vom Tisch zu wischen (S. XXI), gelinde gesagt wenig stichhaltig – selbst stilistische Unterschiede zwischen den beiden im Vorwort genannten Werkgruppen werden als „a simply by-product of chronology“ (S. XXXI) „wegerklärt“.

Während für Greenes *Florimel* mit sechs Manuskripten mehr Quellen als zu jeder anderen englischen Oper der Periode erhalten geblieben sind, sind es im Falle von *Phoebe* nur zwei, darunter ein bis auf die Ouvertüre

(die ursprünglich für die Neujahrsode 1747 komponiert worden war) vollständig erhaltenes Autograph (das zweite Manuskript ist eine Abschrift ohne besondere Qualitäten, die allerdings möglicherweise für eine Benefizaufführung im Januar 1755 genutzt worden sein mag). Diese beiden Quellen werden in der Einleitung präsentiert, drei weitere finden sich am Ende des Bandes kurz vor dem Kritischen Apparat. In dieser Hinsicht überzeugt der Ward-Band eindeutig mehr – alle Quellen werden erst an letzterer Stelle vorgestellt und so bietet der Band eine größere Geschlossenheit. Wie in der Reihe *Musica Britannica* üblich, versuchen die Editoren den Notentext behutsam modernen Konventionen anzugleichen. Leider klärt, wie ebenfalls in *Musica Britannica* üblich, der „Textual Commentary“ nicht darüber auf, welche Eingriffe im Detail vorgenommen wurden – der Wunsch, den Kommentar auf möglichst wenigen Seiten unterzubringen, scheint wirklich wissenschaftlicher Akkuratessse übergeordnet zu sein; eine Quellenbeschreibung im Falle Ward unterbleibt etwa komplett, gerade einmal die Bibliothekssignaturen werden genannt. Auch wird nicht mitgeteilt, wie etwa die Orgelstimmen der „Oxford“-Fantasien zu verstehen sind, wie authentisch sie sind und in welchen Quellen sie überhaupt vorkommen – Fragen über Fragen, die dieser Band nicht beantwortet.

(März 2006)

Jürgen Schaarwächter

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: *Rosenkranz-Sonaten*. Veröffentlicht von Dagmar GLÜXAM. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2003. XIII, 97, 39 S. (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Band 153.)

Gerade rechtzeitig vor dem Jubiläumsjahr 2004 hat die traditionsreiche Reihe DTÖ durch die Neuausgabe der *Rosenkranz-Sonaten* von H. I. F. Biber (1644–1704) einem der größten Violinisten des 17. Jahrhunderts ihre Reverenz erwiesen. Die erste Ausgabe dieses Zyklus von Violinsonaten war bereits im Jahr 1905 von Erwin Alexander August Luntz (1877–1949) in gleicher Reihe (DTÖ, Band 25) unternommen worden. Obwohl die Luntz'sche Ausgabe gravierende Druck- und Übertragungsfehler enthielt, war sie 1959 als unveränderter Nach-

druck wiederaufgelegt worden; ja sogar noch 1997 wurde sie für eine CD-Einspielung des Zyklus verwendet. Das von Ernst Kubitschek 1990 herausgegebene Faksimile (Comes, Bad Reichenhall) und die von ihm im Jahr 2000 besorgte Neuedition (Doblinger, Wien) ermöglichte dann einem größeren Benutzerkreis die Beschäftigung mit der in der Bayerischen Staatsbibliothek München verwahrten, einzig erhaltenen Quelle.

Um es gleich vorwegzunehmen: Die nun vorliegende neue Edition schließt mit der Revision des DTÖ-Bandes von 1905/1959 in der Denkmäler-Reihe eine Lücke, an deren Bearbeitung sich andere Editoren (v. a. wegen der sehr speziellen Notationstechnik der Skordatur) nicht heranwagten. Bei einer der wichtigsten hochbarocken Violinkompositionen, dem bedeutendsten Violinzyklus vor J. S. Bach, hat sowohl die Wissenschaft wie auch die Praxis ein Anrecht darauf, den bestmöglichen Notentext zu erhalten. Angesichts der Schwierigkeit der Aufgabe einer Edition des ganzen Skordatur-Zyklus der *Rosenkranz-Sonaten*, ist die vorliegende Neuausgabe durchaus brauchbar gelungen.

Nun im Einzelnen: Die Generalbassaussetzung von Ingomar Rainer bietet einerseits gute Möglichkeiten zur Orientierung, andererseits findet der erfahrene Continuo-Spieler meist die komplette Bezifferung und eine klangliche Übertragung der im Original in Skordatur notierten Violinstimme direkt über seinem System. Insgesamt ist die Generalbassaussetzung dünner und damit transparenter gehalten als in der alten DTÖ-Ausgabe.

Für eine tiefer gehende Auseinandersetzung ist ein Kritischer Bericht unerlässlich. Er dient dazu, über alle Lesarten bzw. Abweichungen der Edition von der Quelle (Mbs Mus. Ms. 4123) Aufschluss zu geben. Stillschweigende Ergänzungen, Veränderungen oder Korrekturen sind bei heutigen wissenschaftlichen Editionen nicht mehr zeitgemäß. Hier jedoch wurden wesentliche Änderungen am Notentext nicht im Kritischen Bericht dokumentiert. Auch muss es betrüblich erscheinen, dass dieser so ausgesprochen kurz ausgefallen ist: Für 15 Sonaten und eine Passacaglia insgesamt weniger als eine Seite.

Der Vergleich des Notentextes der vorliegenden Neuausgabe mit dem (sehr gut lesbaren) Faksimile zeigt die grundsätzliche Zuverlässigkeit

der notierten Skordatur-Violinstimme und ihrer beigegebenen klanglichen Übertragung, auch wenn keine einheitliche Akzidentienpraxis erkennbar ist. Das Weglassen von Warnakzidentien in einem so komplexen Notationssystem wie der Skordatur, bei der Notenbild und Klang ja nicht übereinstimmen, ist jedoch fraglich. Editorisch ergänzte Vorzeichen sollen – den angezeigten Editionsrichtlinien (S. 97) gemäß – durch Kleindruck gekennzeichnet werden. Dies ist jedoch nicht immer der Fall; es wurden sowohl Vorzeichen im Großstich ergänzt, ohne im Kritischen Bericht Erwähnung zu finden, als auch in der Handschrift (Hs.) vorzufindende, unerlässliche Vorzeichen fälschlich weggelassen (z. B. Nr. 6, Violine (VI.) T. 86, dritte Note # in Großstich; Nr. 16, T. 75 fälschlich *e''* statt *es''*). Sehr gut geglättet hingegen ist das Partiturbild, das Skordatur und klingende Übertragung übersichtlich direkt untereinander stellt. Dass sich zur Edition der *Rosenkranz-Sonaten* auch weiterhin Berichtigungen des edierten Notentextes ergeben, muss nicht eigens betont werden; sie sollen den Wert der verdienstvollen Publikation in keiner Weise schmälern. Damit diese Fehler zukünftig nicht kolportiert werden, seien sie hier aufgelistet:

Nr. 2, Sonata, T. 4, notierte (not.) VI., Unterst., zweites Achtel, statt *d'*: *e'*, fehlt im KB; T. 24, VI., richtig ergänztes *cis''*, fehlt im KB; Allamanda, T. 18 unlogische rhythmische Auflösung, vgl. Nr. 3, Sonata, T. 18 (dort richtig aufgelöst); T. 29, not. VI., statt *g'*: *fis'*; T. 39, klingende (kling.) VI., die letzten beiden Sechzehntel statt *a'*: *h'*. **Nr. 3**, Sonata, T. 17, not. VI. und kling. Übertragung stimmen nicht überein; T. 19, kling. VI. statt *g'*: *gis'*; Double der Courante, T. 67, VI.-St., 5. und 6. Achtel statt zwei Achteln: punktiertes Achtel und Sechzehntel; Adagio, T. 7, VI.-St., der zweite tr steht ein Sechzehntel zu früh. **Nr. 4**, Ciacona, T. 45, kling. VI., 3. Achtel, statt *c''*: *d''*. **Nr. 5**, Guigue, T. 6, not. VI., analog zu kling. VI. fehlt vor erstem *cis'* das #. **Nr. 6**, Lamento, T. 21, VI., tr gehört zur Oberst.; T. 24, Generalbass (Gb), Bezifferung, statt *b*: Auflöser bzw. (wie in Hs.) #; T. 43, Gb, erstes Viertel, Bezifferung 7 fehlt. **Nr. 7**, Allemanda, T. 24, not. VI., statt *g''*: *h''*; Sarabanda, T. 17, not. VI., Unterst., statt *fis''*: *f''* (Auflöser fehlt auch in Hs., wurde aber in kling. VI. richtig eingetragen). **Nr. 8**, Sonata, T. 24, not. VI., statt *ces'''*: *c'''*; Guigue, T. 23, Stimm-

heft Vl. Solo, Haltebogen fehlt; Double 2, T. 61, not. Vl., statt *e''*: *cis''* (wegen Skordatur kein Tonhöhenunterschied). **Nr. 9**, Courente, T. 31, not. Vl., statt *g'*: *f'*, ebenso in T. 34; T. 59/60, not. Vl., Haltebogen gehört zur Oberst.; T. 68, not. und kling. Vl., 10. Achtel, statt *a'*: *c''*. **Nr. 10**, Prælude, T. 15, not. Vl., *gis''*, tr fehlt (auch bei kling. Vl.); Aria, T. 49, not. Vl., 5. Sechzehntel, bleibt *c''* (falsche Hinzufügung eines #). **Nr. 11**, Sonata, T. 8 und 9, Dynamikwechsel jeweils ein Sechzehntel später; T. 16 not. Vl., 4. und 8. Note, statt *a*: *g*; T. 27, kling. Vl., 4. Note, tr fehlt; T. 30, not. und kling. Vl., letzter Ton, tr fehlt; Surrexit, T. 49, not. Vl., statt *g'*: *a'*; T. 106, not. Vl., statt *d'''*: *e'''* (kling. Vl., statt *c'''*: *d'''*); T. 109, not. Vl., statt *a'*: *cis''*; T. 151, not. Vl., 1. Viertel, # verrutscht, statt *g'* und *dis''*: *gis'* und *d''*. **Nr. 12**, Courante, T. 11, kling. Vl., tr fehlt. **Nr. 13**, Sonata, T. 4, kling. Vl. statt *fis'*: *f'*; T. 14, not. und kling. Vl., tr in Unterst. fehlt; T. 37, kling. Vl., statt *h'*: *a'*; T. 47, Vl.-St., rhythmische Auflösung fraglich, in Hs. bei *c'*, *es'*, *g* ein Balken zuviel, Lösungsvorschlag: 2 Sechzehntel, 1 Achtel, fehlt im KB; T. 51, Vl.-St., tr in Unterst. fehlt; T. 54, Vl.-St., 4. Viertel, Stacc-Punkte fehlen; Gavott, T. 4, kling. Vl., tr zu viel; Sarabanda, T. 6 kling. Vl., Bindebögen fehlen. **Nr. 14**, T. 10, Gb, Unterst., Punktierung falsch; T. 12, Gb, Bezifferung bei *e*: 8 fehlt; Aria, T. 54, not. Vl., Lösungsvorschlag statt *cis'''*: *a''* (vgl. Parallelstelle T. 70); T. 182, not. Vl., 7. Viertel, statt *d''*: *e''* (wegen Skordatur kein Tonhöhenunterschied). **Nr. 15**, Sonata, T. 10, Stimmheft Vl. Solo, Achtelpause in Unterst. unter Viertel *g''*; Aria, T. 23, kling. Vl., Auflöseseichen falsch, wenn in not. Vl. *gis''* bleibt; T. 37, not. Vl., Spitzenton von *fis'''* zu *d'''* verändert, fehlt im KB. **Nr. 16**, Taktzählung falsch, hier berichtigt; T. [9], rhythmischer Fehler in Hs., fehlt im KB; T. [9], Oberst., 3. Achtel, in Hs. und Neuedition fehlt \downarrow -Vorzeichen vor *e''* (vgl. T. [7]); T. [22], Oberst., vorletzte Note, Auflöseseichen bei *e''* sinnvoll ergänzt, fehlt im KB; T. [23], 4. Achtel, Oberst., statt *e''*: *f''*; T. [68] und [70], unklare Vorzeichen, *e''* oder *es''* und damit übermäßiger Sekundschritt?; T. [78], statt *e''*: *es''*; T. [82], statt *a'*: *c''* Änderung nach *a'* möglich, fehlt im KB; T. [86] statt *c'*: *b*, Änderung nach *c'* möglich, fehlt im KB; T. [89], 4. und 5. Achtel, fehlt Viertelnote *d''* in Mittelst.; T. [106], 19. Note Auflöseseichen zu *e'* fehlt (in Hs. irrtümlich gesetzter Takt-

strich, deshalb \downarrow -Vorzeichen dort nicht mehr gültig).

Gerade wegen dieser Fehlerliste muss aber positiv erwähnt werden, dass mehrere Schreibfehler in der Handschrift von der Editorin mustergültig korrigiert wurden. Ungeachtet obiger Einschränkungen ist die Neuedition mit dem kenntnisreichen Vorwort (S. VII–XIII), das das Phänomen „Violin-Skordatur“ gut zusammenfasst, ohne Zweifel eine Leistung, die jedem, der sich mit H. I. F. Biber, seinen *Rosenkranz-Sonaten* oder auch allgemein mit Skordatur befasst, neue Perspektiven erschließt. In Kombination mit dem Faksimile stellt die Neuausgabe eine gute Grundlage für zukünftige Forschungen und Aufführungen dar.

(April 2006)

Dieter Haberl

ADOLF FREDRIK LINDBLAD: *Symfoni D-dur*. Hrsg. von Owe ANDER. Stockholm: Edition Reimers 2004. XIX, 272 S., Faks. (*Monumenta Musicae Svecicae* 21).

Hinsichtlich der Denkmäler-Ausgaben der nordeuropäischen Nationen spielt Schweden eine besondere Rolle. Denn während es in Norwegen bis heute nie ein derartiges Unternehmen gab, in Finnland eine kleine Reihe von 20 Heften schon vor vielen Jahren abgeschlossen wurde und in Dänemark in Ermangelung einer koordinierenden Redaktion nur sehr unregelmäßig Bände von *Dania Sonans* vorgelegt werden, erscheinen die von der Königlichen Musikakademie herausgegebenen *Monumenta Musicae Svecicae* seit 1958 mit beeindruckender Kontinuität (hinzu kommt seit 1968 die als Sonderreihe konzipierte Gesamtausgabe der Werke Franz Berwalds). Darüber hinaus hat eine solche Reihe in Schweden eine kleine Tradition, denn bereits 1935 wurde mit *Äldre Svensk Musik* eine erste Denkmäler-Reihe etabliert, die es innerhalb von zehn Jahren auf insgesamt acht Bände brachte, bei der jedoch (zeittypisch) dem künstlerischen Gesichtspunkt gelegentlich mehr Raum gegeben wurde als dem quellenkritischen Befund. Dass man sich später bei der Diskussion und Einführung des Begriffes „Urtext“ freilich auf der Höhe der Zeit befand, zeigen gleich mehrere, 1973 in einschlägigen Publikumszeitschriften erschienene Artikel – einige davon bezeichnen-

derweise unter dem Motto „Västtyskt Musikliv“ („Westdeutsches Musikleben“).

Wie notwendig derartige Reihen sind, um nicht nur entlegenes historisches Repertoire, sondern auch gewichtige, gleichwohl ins Abseits geratene Werke bekannterer Meister in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe vorzulegen, das belegt auch die Edition der 2. *Sinfonie* von Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878). Wegen seiner zahlreichen Lieder vielfach apostrophiert als „schwedischer Schubert“, rückten zu Lebzeiten und (wie bei jenem) auch darüber hinaus Werke anderer Gattungen nahezu vollständig in den Hintergrund. So heißt es 1879 in einer Rezension aus Stockholm: „Lindblad dürfte durch seine vortrefflichen Lieder und Liederzyklen repräsentiert werden, aber nicht durch seine Sinfonien, wenigstens nicht durch eine ganze – während hingegen einzelne Sätze, wie das Andante aus der fraglichen Sinfonie [D-Dur], es gerne verdienen, aus der Vergessenheit gerettet zu werden.“

Wie die bei Breitkopf um 1838 gedruckte 1. *Sinfonie*, so wirkt auch die am 6. Mai 1855 uraufgeführte 2. *Sinfonie* eher klassisch als klassizistisch geprägt – ein Umstand, der auch zu Überlegungen führte, ob das Werk nicht bedeutend früher entstanden sei, zumal Lindblad die Komposition zu einem späteren Zeitpunkt einer vollständigen Revision unterzog. Doch sowohl beide Autographe wie auch beide handschriftlichen Stimmensätze lassen keine genauere Datierung zu. Gleichwohl ist auffällig, dass Lindblad die zweite Fassung zwar straffer fasste, jedoch auf manch originelle Wendung, wie etwa den bezaubernden Adagio-Einschub in der Coda des Finales, verzichtete.

Owe Ander (durch seine Dissertation über die Sinfonien von Berwald, Lindblad und Norman in besonderer Weise mit dem Repertoire vertraut) konnte das Werk des beträchtlichen Umfangs wegen nur in der Fassung letzter Hand vorlegen. Herausgeber und Redaktion waren sich gleichwohl der damit verbundenen Einschränkungen bewusst und haben versucht, dies durch die Beigabe von Faksimile-Seiten aus dem Autograph der ersten Fassung zu kompensieren. (Es lohnt sich auch der hörende Vergleich mit den beiden aktuellen CD-Einspielungen, denen merkwürdigerweise die frühe Version des Werkes zugrunde liegt.) Besondere Aufmerksamkeit verdient die philologisch ge-

lungene und auch im Stichbild saubere Edition aber vor allem wegen der Entscheidung, das von Lindblad verwendete Zeichen eines langen Akzents (einer Kombination aus Akzent und Decrescendo) so auch in den Notensatz zu übernehmen (in Form einer weit geöffneten Decrescendo-Gabel). Es handelt sich dabei keineswegs nur um eine auf Lindblad bezogene singuläre Schreibeigentümlichkeit, sondern um ein Phänomen, das in der editorischen Praxis vielfach zugunsten eines standardisierten, oftmals die musikalische Intention verändernden Zeichens geopfert wird. Trotz mancher Vorteile im Detail lohnt aber eine generelle Diskussion um diese Besonderheit kaum – zumal nicht jeder Komponist an einer derartigen Differenzierung interessiert war (wohingegen Rossini gleich ein eigenes instruktives Zeichensystem entwarf).

Eingegangene Schriften

Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 359 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 8.)

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

The Best of No Depression. Writing about American Music. Hrsg. von Grant ALDEN und Peter BLACKSTOCK. Austin: University of Texas Press 2005. IX, 288 S. (Brad and Michele Moore Roots Music Series.)

LAURA BOSCOLO CUCCO: Catalogo dei fondi musicali di Chioggia. Oratorio dei Padri Filippini, Seminario Vescovile, Biblioteca Comunale Cristoforo Sabbadino. Venedig: Edizioni Fondazione Levi 2005. LXXXII, 476 S., Nbsp. (Giunta regionale del Veneto. Fondazione Levi. Serie III: Studi musicologici. C: Cataloghi e Bibliografia 15.)

MARTHA BRECH: „Können eiserne Brücken nicht schön sein?“ Über das Zusammenwachsen von Technik und Musik im 20. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 238 S., Abb., Nbsp.