

BESPRECHUNGEN

Johannes Ciconia, musicien de la transition. Hrsg. von Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepolis 2003. 326 S., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Der vorliegende Band versammelt die Referate einer Tagung, die 1998 in Liège als dem potentiellen Geburtsort von Johannes Ciconia stattfand. Er ist derzeit als Summe des Forschungsstandes zu diesem Komponisten zu betrachten, der vom Herausgeber, wie seit Heinrich Bessler üblich, als Vertreter einer Zeit des Übergangs angesehen wird. Die elf Beiträge umfassen nahezu alle Aspekte von Ciconias Schaffen, sie sind jedoch von unterschiedlichem Gewicht.

Philippe Vendrix fasst einleitend den Forschungsstand zu Leben und Werk zusammen. Auch David Fallows geht auf die Probleme der Biographie ein, die er nach wie vor nicht für gesichert hält, und weist in seinem Beitrag zu den späten Liedern und ihrem Umfeld mit *Mercé o morte*, *Chi vole amare*, *Poy che morir* und *Gli atti col dançar* nicht nur eine Reihe von Kompositionen, die im Lucca Codex jeweils auf der unteren Hälfte der Seiten notiert sind, aus kodikologischen Gründen Ciconia zu, sondern zieht ihn aus stilistischen Gründen zudem als Autor von *Fugir non posso* sowie von drei Lauden (*Ave vergene*, *Sancta Maria regina celorum* und *O Francisce pater pie*) in Erwägung.

Jane Alden geht in ihrem Beitrag zu Ciconias zeremoniellen Motetten dem Verhältnis von Text und Musik nach und kann dabei mit der auf Proportionalität gegründeten Form einerseits und mit Details wie dem von ihr als ‚Vokal-Hoquetus‘ bezeichneten Verfahren, das sie ebenso wie Imitationen im Dienste eines auf den Kategorien ‚Ahnung‘ und ‚Erinnerung‘ basierenden Zusammenhangs von Text und Musik sieht, andererseits eine Reihe von Stilmerkmalen namhaft machen. Margaret Bent bezieht die beiden Motetten *O felix templum* und *O Padua* sowie den Kontrapunkt-Traktat von Prodocimus de Beldemandis im Dienste einer wechselseitigen Erhellung der Quellen aufeinander, und sie exemplifiziert damit ihr Konzept einer internalisierten musikalischen Gramma-

tik als Grundlage eines musikalischen Satzes, in dem *Musica ficta* nicht als akzidentielle Zutat, sondern als ein essentieller Bestandteil grammatikalischen und rhetorischen Kalküls begriffen wird. Jan Herlinger weist hingegen in seinem Beitrag darauf hin, dass die Kritik, die Prodocimus an Marchetto da Padua und seinen Nachfolgern übt, insofern auch als eine Kritik an Ciconia verstanden werden kann, als dieser in der *Nova musica* Passagen aus dem *Lucidarium* übernimmt. Der Stellung von Ciconia innerhalb der Tradition der Musiktheorie widmet sich auch Stefano Mengozzi, der hervorhebt, dass Ciconia den Terminus „vox“ an keiner Stelle auf das Hexachord bezieht und sich von der Solmisationspraxis, wie sie sich im Gefolge von Guido von Arezzo ausgebildet hat, absetzt (wohl aber Guido selbst zu den Auctores zählt).

Pedro Memelsdorffs Beitrag zu den Contratenores von Matteo da Perugia, der bereits an anderer Stelle erschienen war („*Lizadra donna*: Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval *Ars contratenoris*“, in: *Studi musicali* 31, 2002, S. 271–306), ist Teil seiner umfassenden Auseinandersetzung mit der „*Ars contratenoris*“, die er hier am Beispiel von *Lizadra donna* (dessen Überlieferung komplett faksimiliert ist und von einer Edition der beiden Fassungen begleitet wird) thematisiert.

Galliano Ciliberti geht in einem assoziativen, aber in Bezug auf die Musik wenig konkreten Beitrag zum Motiv der Quelle im Lied des Trecento dem Sujet von *Sus un' fontayne* nach, die Beiträge von Anne Stone und Yolanda Plumley hingegen exemplifizieren an dieser Komposition den zentralen Forschungsansatz der Intertextualität, den beide Autorinnen in einer ganzen Reihe von Beiträgen in den letzten Jahren immer wieder akzentuiert haben. Während Plumley betont, dass es sich gleichsam um eine Metaintertextualität handle, da Ciconia Filippotto da Caserta nicht nur zitiere, sondern dabei auch dessen Zitatechnik überbiete (wobei das Argument, in der Zitathaftigkeit sei ein „nördliches“ Verfahren zu erkennen, die keineswegs schlüssig bewiesene Hypothese voraussetzt, Filippottos Kompositionen seien

in Frankreich entstanden), stellt Stone das *Virrelai* in eine Reihe mit *Or voit* (Guido), *Je me merveil* (Jacob de Senleches) und *Sumite karissimi* (Antonio Zacara da Teramo). In allen vier Stücken, so ihre These, sei die Notation kein Selbstzweck, sondern ein Medium, in dem sich das Verhältnis zwischen dem Autor-Subjekt und der Musik, die im Text angesprochen bzw. bei Ciconia durch das Mittel der Zitathaftigkeit thematisiert wird, entfalte.

Die poetologische Dimension hebt auch Annette Kreuziger-Herr hervor, die in ihrem Beitrag anhand der Ballata *Con lagreme bagnandome el viso* die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen dem biographischen und dem ästhetischen Subjekt bei Ciconia nachdrücklich betont. Diese Akzentuierung der ästhetischen gegenüber der historischen Bedeutung des Komponisten könnte einen Ausgangspunkt für die weitere Forschung bilden.

(August 2006)

Oliver Huck

Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposion vom 4. bis 7. April 2001, Venedig. Hrsg. von Helen GEYER und Wolfgang OSTHOFF. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 2004. XIII, 438 S., Abb., Nbsp. (Deutsches Studienzentrum in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Ricerche 1.)

Mehr als zwei Jahrhunderte lang wurde die Musikkultur der Stadt Venedig ganz maßgeblich durch die vier Ospedali bestimmt. Die musikalische Ausbildung in diesen ausschließlich von Mädchen und jungen Frauen bewohnten Institutionen vollzog sich auf einem außerordentlich hohen Niveau, die regelmäßig veranstalteten Konzerte erfreuten sich im 17. und 18. Jahrhundert unter den Venezianern und ihren zahlreichen Gästen einer enormen Popularität. – Sätze wie diese kann man in vielen musikgeschichtlichen Abhandlungen finden, tiefer gehende Forschungen jedoch waren bislang Mangelware.

Umso erfreulicher, dass das Deutsche Studienzentrum Venedig im Jahre 2001 dem einzigartigen Phänomen der venezianischen Ospedali eine große musikwissenschaftliche Tagung widmete, deren Referate und Diskussionen nun in einer ausführlichen Publikation vorliegen. Das inhaltliche Spektrum der Beiträge ist dabei

weit gespannt: So werden u. a. bemerkenswerte Quellen vorgestellt sowie unmittelbar mit den Ospedali verbundene Gattungen und konkrete Kompositionen analysiert.

Zum „Phänomen“ der Ospedali gehört es, dass die Tätigkeiten der prominenten Lehrer Vivaldi, Galuppi, Traetta und vieler anderer relativ gut erschlossen sind, die Bewohnerinnen der Einrichtungen jedoch weitgehend anonym bleiben. Nur wenige Biographien der oftmals hoch talentierten Musikerinnen können über die Konservatoriumszeit hinaus rekonstruiert werden. Gleich mehrere Texte im vorliegenden Tagungsbericht vermögen es, ein wenig Licht in diesen faszinierenden, unerschlossenen Forschungsbereich zu bringen. Michael Talbot wendet sich in einem zentralen Aufsatz dem Notenbüchlein der Anna Maria zu, jener bedeutenden Schülerin und „Muse“ Vivaldis. Genauestens werden diese Quelle und die darin aufgezeichneten Fassungen von Violinkonzerten Vivaldis beschrieben, illustriert durch entsprechende Notenbeispiele. Der Beitrag von Micky White ergänzt dazu biographische Daten der Anna Maria und vermittelt auf diese Weise konkrete Informationen über das alltägliche Leben im Ospedale della Pietà. Schließlich schreibt Elsie Arnold über Maddalena Lombardini Sirmen, eine der wenigen Ospedale-Absolventinnen, die als Komponistin und Interpretin in Erscheinung getreten ist und deren in den 1760er-Jahren entstandene Streichquartette höchst bemerkenswerte Kompositionen darstellen.

Weitere Aufsätze des Tagungsberichts widmen sich dem musikalischen Repertoire der Ospedali. So vergleicht Helen Geyer Vertonungen des Psalms 112 *Laudate Pueri* von Andrea Bernasconi, Gaetano Pampani, Gioacchino Cocchi, Baldassare Galuppi, Pasquale Anfossi und Ferdinando Bertoni, die zwischen 1750 und 1774 für Vesperaufführungen in den Ospedali Venedigs entstanden. Dabei kann eine erstaunliche Stilmischung aus klassisch-kontrapunktischen Techniken und modernen musikedramatischen Elementen konstatiert werden, welche Rückschlüsse auf den ambivalenten Charakter der Vespere zwischen Liturgie und Konzert erlaubt. Wolfgang Hochstein dagegen stellt in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen die Motetten für Solostimme, Streichorchester und Generalbass von Niccolò Jommelli,

der einige Zeit als Kapellmeister am Ospedale degli Incurabili wirkte. Dabei fällt auf, dass Jommelli – stärker als seine Zeitgenossen – auf eine Gleichberechtigung zwischen Vokalistin und begleitendem Orchester Wert legte. Im Beitrag von Bernhard Janz wird Baldassare Galuppi Oratorium *Jahel* näher beschrieben, das 1747/48 im Ospedale dei Mendicanti aufgeführt wurde und noch Hermann Kretzschmar 1887 als Indiz dafür diente, dass „die Zeit den Maßstab für oratorische Leistungen völlig verloren hatte.“ Janz konnte anhand seiner Analyse zeigen, dass es sich um eine originelle und einfallsreiche Komposition handelt und stieß damit eine allgemeinere Diskussion über die Vergleichsmaßstäbe musikalischer Werke an.

Auch die weiteren Beiträge, u. a. über Carlo Tessarini, Antonio Sacchini und Johann Simon Mayr, bieten reichhaltiges thematisches Material, das den künstlerischen Rang der Ospedali und die Experimentierfreude der dort beschäftigten Lehrer unter Beweis stellt. Gleichwohl ergeben sich viele neue Fragen und der Wunsch nach weitergehender Forschung über das „Phänomen“ der venezianischen Ospedali.

(August 2006) Bernhard Schrammek

CHRISTOF STADELMANN: Fortunatissime Cantilene! Padre Martini und die Tradition des gregorianischen Chorals. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2001. 364 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 16.)

„*Fortunatissime Cantilene*“ betitelt Christof Stadelmann seine Arbeit über Padre Martini und die Tradition des Gregorianischen Chorals, Worte, die sich programmatisch ausgeweitet in Padre Martinis Abhandlung *Dei Canto, e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio*, mit der dieser den ersten Band seiner *Storia della musica* abschließt, finden. Ein wegen seines konzentrierten Inhalts und seiner besonderen Form ungewöhnlicher Abschnitt kann als Grundaussage zu Martinis Stellung gegenüber dem Gregorianischen Choral und zu dessen Gesamtwerk gewertet werden (Stadelmann, S. 327). Dabei wird die Tradition des Psalmensings von David bis hin zu den Aposteln beschrieben. Mit der Geburtsstunde des Christentums wendet sich Martini den von ihm als besonders ausdrucksstark bezeichneten Melodien selbst zu. Er spricht damit

den Canto fermo an, dem er wegen seiner Symbolkraft und seiner ununterbrochenen Überlieferung eine besondere Funktion für die *Musica sacra* zuweist. Stadelmann befasst sich auch mit den Implikationen des zeitgenössischen Martini-Kritikers Antonio Eximeno, der die Vorbildfunktion des Canto fermo für jegliche kirchliche Komposition bezweifelte (S. 329) und nach dessen Auffassung die Verwendung eines gregorianischen Cantus firmus zum Erlernen des Kontrapunkts nicht erforderlich sei. Martinis Sammelleidenschaft, die sich auf Quellen, und vor allem solchen zum Gregorianischen Choral bezog, hat die Grundlagen für unsere heutige musikhistorische Forschung gelegt. Seine gegen die Kirche und Gesellschaft gerichtete wissenschaftliche Einstellung, wie sie sich in der italienisch geschriebenen *Storia della musica* und dem *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* widerspiegelt, hat zu einer enormen Verbreitung seines Gedankengutes weit über Klerikerkreise auch außerhalb Italiens hinaus beigetragen. Martinis Werke übertreffen die zeitgenössischen Lehrbücher zum Choral bei weitem. Stadelmann stellt fest: „Indem er seine Forschungen und Aussagen zum Gregorianischen Choral in einen weiten Kontext einbettet, den Bezug zur Antike herzustellen versucht und gleichzeitig das kirchlich-liturgische Wesen des Canto fermo betont, vermittelt er einem breit gefächerten Publikum, Dichtern, Theologen, Komponisten und Sprachgelehrten, Bischöfen wie Ordensleuten, die herausragende Bedeutung der ‚heiligen Melodien‘ für die Musik des Abendlandes“ (S. 332).

Die thematisch erschöpfende Arbeit Stadelmanns untersucht die Schriften Padre Martinis unter der Schwerpunktlegung „Canto fermo“ zunächst in dessen *Storia della musica* hinsichtlich von Charakteristika, wie sie im Laufe der geschichtlichen Entwicklung definiert und in Bezug auf die damals zeitgenössische Musikpraxis übertragen wurden. Der *Esemplare* befasst sich mit der Situation der „Musica moderna“, mit der Notwendigkeit des Gregorianischen Chorals und seines Vorbildcharakters. In weiteren Schriften des Padre Martini werden diese Aussagen ergänzt bzw. bekräftigt. Der Wiederhall von Martinis Thesen wird an den Äußerungen des ersten Biographen Guglielmo della Valle, des Historikers Charles Burney und des Altphilologen Saverio Mattei untersucht. Weite-

re Kapitel sind Martinis Zeitgenossen wie dem Dichter Pietro Metastasio, dem Bischof Giuseppe Ippoliti, dem Theoretiker Jean-Philippe Rameau, dem Zyniker Ange Goudar und dem Anwalt der „Musica moderna“ Vincenzo Manfredini gewidmet. Der polemischen Auseinandersetzung mit Antonio Eximeno y Pujades, der eine Stellungnahme unter dem Titel *Dubbio [...] sopra il Saggio fondamentale pratico di contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini* abgegeben hatte, ist ein gesondertes Kapitel mit ausführlichen Zitaten aus dem Originaltext gewidmet. Da die Schriften Martinis, die kaum zugängliches Material zur frühen Musikgeschichte lieferten, als Quellsammlung in ganz Europa geschätzt wurden, hat sich Stadelmann auch die Frage nach deren Übernahmen durch englische und deutsche Autoren gestellt und dazu das Wirken Martin Gerberts, des Fürststabs von St. Blasien, des Göttinger Bachforschers Johann Nikolaus Forkel und John Hawkins' mit seiner *General History of The Science and Practice of Music* zur Beurteilung herangezogen. Auch die zeitgenössischen italienischen Chorschulen werden hinsichtlich der Fragestellung, ob sich Martinis Äußerungen in der kirchenmusikalischen Praxis ausgewirkt haben, untersucht. Auf die Lehrtätigkeit Martinis, vor allem jene in Zusammenhang mit seinen Aufgaben als Mitglied der *Accademia Filarmonica di Bologna* – zu seinen Schülern gehören, um nur einige stellvertretend zu nennen, Mozart, Johann Christian Bach, Naumann –, wird gesondert eingegangen.

Padre Martinis Bedeutung für die Aufführungspraxis und die Geschichte des Gregorianischen Chorals wurde in der Forschung trotz zahlreicher Untersuchungen über diesen bedeutenden Musiker des 18. Jahrhunderts bisher vernachlässigt. Dankbarerweise nimmt Stadelmann in seiner Arbeit Bezug auf die umfangreiche Sammeltätigkeit Martinis mit *Theoretica* und *Paedagogica* und zur Interpretation des Wesens des Chorals durch Martini selbst. Somit gelingt es dem Verfasser, eine Lücke in zweifacher Hinsicht zu schließen: Überraschende Ergebnisse zur Traditionsgeschichte des Gregorianischen Chorals im Italien des 18. Jahrhunderts stehen einem neuartigen Zugang zu Padre Martini als Musiker, Komponist, Historiker und Theoretiker gegenüber.
(August 2006) Siegfried Gmeinwieser

Die Oper im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Reinhard WIESEND. Unter Mitarbeit von Daniel BRANDENBURG, Michele CALELLA, Arnold JACOBSSHAGEN, Francesca MENCHELLI-BUTTINI, Herbert SCHNEIDER, Reinhard STROHM und Reinhard WIESEND. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 349 S., Abb., Nbsp. (*Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 12.*)

Es ist seit dem Erscheinen des fünften Bandes des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* fast schon ‚Tradition‘, dass die musikhistorische Darstellung des 18. Jahrhunderts nicht mehr in einer Hand liegt, sondern von mehreren Autoren bestritten wird. So auch bei dem vorliegenden Band aus dem *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Zu disparat und umfangreich erscheint das Material im Hinblick auf das musikalische Theater des 18. Jahrhunderts, als dass sich diesem noch ein einziger Autor annehmen könnte. Ferner zeichnet sich die Oper dieser Epoche durch die Existenz zweier gänzlich unterschiedlicher Welten aus, welche eine Kompetenztrennung in französische und italienische Oper nahe legt. Dies spiegelt sich in der Existenz zweier Herausgeber nebst fünf weiteren Autoren. Die Einleitung der Herausgeber formuliert das „besondere Wagnis“ einer solchen Unternehmung, sie verrät indes wenig über die Konzeption und die damit verbundenen historiographischen Probleme. Unausgesprochen steht im Raum, dass hier die gleichsam ‚stabilen‘ Gattungen des musikalischen Theaters verhandelt werden, d. h. *Opera seria* und *buffa*, *Tragédie lyrique* und *Opéra comique*, nebst dem deutschen Singspiel. Am Singspiel-Genre hätte sich zumindest die Frage entzünden können, warum die deutschen musiktheatralen Erscheinungsformen des frühen 18. Jahrhunderts hier gänzlich ausgeklammert bleiben. Der lapidare Verweis darauf, dass dies „voraussichtlich in dem Band über die Oper des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommen“ wird (S. 12) – was Silke Leopold dann auch tatsächlich geleistet hat (*Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 [*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 11]) –, nimmt sich wie eine Flucht vor dem methodischen Problem aus. Dass auch die späteren Formen der deutschen Oper jenseits des Singspiels nicht behandelt werden („aus Platzgründen“, wie man auf S. 302 beläufig erfährt), ist angesichts der Forschungs-

ergebnisse und der theoretischen Schärfe, die gerade auf diesem Feld durch die Studie von Jörg Krämer (*Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998) hervorgebracht wurden, mehr als bedauerlich. Eine genuine Auseinandersetzung mit der Gattungsproblematik hätte letztlich die terminologische Gretchenfrage Oper versus Musiktheater aufgeworfen. Kann man das Melodram mit guten Gründen unter Letzteres subsumieren, so wären Zarzuela und Ballad opera wohl doch Ersterer zuzuordnen; beide blieben ebenfalls unberücksichtigt. Hier muss die kritische Zwischenfrage erlaubt sein: Wenn ein Handbuch keinen Überblick über die vielfältigen Erscheinungsformen einer Gattung mehr leistet, welches ‚Format‘ dann? Angesichts mitunter sehr detaillierter Einzelanalysen oder dem Abdruck von allzu Bekanntem (Sarastro-Arie) sind Platzgründe hierfür kein stichhaltiges Argument. Das Buch zerfällt somit (relativ paritätisch) in zwei große Blöcke, die den beiden zentralen Opernkulturen gewidmet sind. Dem gesellen sich am Ende zwei kürzere Abschnitte über *Das Singspiel vor Mozart* (S. 301–322) sowie *Mozart und die Operngattungen* (S. 323–333) hinzu.

In seiner historischen Verdichtung und gleichzeitigen problemorientierten Ausrichtung ist das kurze Händel-Kapitel von Reinhard Strohm exemplarisch. Die Skepsis, die Strohm der Konstruktion eines „Händelschen Operntyps“ entgegenbringt, ist ebenso einleuchtend wie die Denkfigur, dass dramatische Identifikation aufseiten des Rezipienten „nicht einfach aus Affektdarstellung“ resultiert, sondern sich über das Spielerische, d. h. Theater auf dem Theater, herstellt, womit Händel das „mimetische Theater des Barock in einem wichtigen Punkt“ überschreitet (S. 40). Erhellend sind auch die Einlassungen Michele Callelas zur Opera seria im späten 18. Jahrhundert, ein Terrain, das bis vor kurzem kaum erkundet worden ist, in dem aber sich die „Expansion des Musikalischen“ endgültig Bahn bricht. – Im Gegensatz zu den Abschnitten über die Opera seria versucht das Kapitel über die Opera buffa (Daniel Brandenburg) die Gattung in ihrer historischen Kontinuität nachzuzeichnen. Neben den stoffgeschichtlichen Entwicklungslinien steht hier vor allem die musikalische Idiomatik der

Opera buffa im Vordergrund, die überzeugend sowohl an die librettistische Disposition wie die szenische Darstellung rückgekoppelt wird. Der Wandel der Opera buffa, der mit der Transformation von gesprochenen Komödien (Goldoni) einhergeht, verdient dabei besondere Beachtung. Der Beitrag Mozarts zur Gattung bleibt bedauerlicherweise ausgeklammert, ebenso wie die damit verbundenen neueren Forschungsansätze (z. B. von Mary Hunter). Stärker gattungstheoretisch orientiert ist das Kapitel „Reformen und Alternativen“, in dem die eminent wichtige Bedeutung der gleichsam instabilen Gattungen diskutiert wird. Dem Reform-Komplex sowie dessen sujetgeschichtlichen und librettistischen Resultaten widmet sich Arnold Jacobshagen, dessen ausbalancierter Anmerkungsapparat auch beispielhaft die damit zusammenhängende Forschungsgeschichte transparent werden lässt.

Es liegt in der Natur der Sache, dass es im italienischen Teil ‚blinde Flecken‘ geben muss, wie zum Beispiel das Musiktheater Haydns, dessen vis comica sicher einen Seitenblick wert gewesen wäre. Schwerer wiegt vielleicht die Abwesenheit dessen, was zur Systemlichkeit der Opera seria (jenseits der librettistischen Disposition) gerechnet werden darf, zum Beispiel das Sängergewesen. Die in Wiesends Einleitungskapitel exponierte „performative Dimension“ (S. 18) der italienischen Oper und deren Spannungsverhältnis zum traditionellen Werkbegriff bleibt letztlich doch weitgehend unfokussiert, insofern als sich die Betrachtungen – mit wenigen Ausnahmen – primär an den Kategorien Text und Musik festmachen.

Es ist ein Gewinn für das Handbuch, dass der französische Teil die einheitliche Handschrift eines Autors trägt. Herbert Schneider zeichnet minutiös die Entwicklungslinien der französischen Tragédie lyrique und der Opéra comique nach, wobei die Parameter der Betrachtung ständig wechseln: Sind es für die Zeit nach Lully vornehmlich dramentheoretische Überlegungen, bei Rameau stärker dramaturgische Aspekte, so stehen bei Gluck schließlich Deklamation und Interpretation im Vordergrund. Daneben durchzieht die poetologische Ebene Schneiders Diskurs wie ein roter Faden und verortet die Analyse der französischen Oper stärker als bisher auf der Ebene von Versmetrik und Prosodie. Auf diese Weise wird auch

deutlich, dass die Gluck'sche ‚Reform‘ in Paris vergleichbare librettistische Wurzeln hat wie in Wien, allerdings eher auf der Mikro- als auf der Makroebene. Zu Recht unterstreicht Schneider in diesem Zusammenhang auch die Asymmetrie der Gluck'schen Reformgedanken zwischen Wien und Paris. – Verstörend ist bei Schneider indes die Auszeichnung der Gattungstermini mit einfachen Anführungszeichen, wobei nicht klar ist, ob dies die originale Gattung evozieren soll oder uneigentlichen Wortgebrauch. Dass Letzterer im Kontext von terminologischen Diskussionen mitunter hilfreich ist, versteht sich. Weshalb aber die Begriffe *Tragédie lyrique* und *Tragédie en musique* durchweg in Anführungszeichen stehen (in den Überschriften indes nicht), demgegenüber aber der Begriff *Tragédie* – als bloßes Substitut für *Tragédie lyrique* und *Tragédie en musique* – ohne alle Auszeichnung figuriert (allerdings auch nicht konsequent, vgl. S. 156), ist nur schwer nachzuvollziehen, vor allem nicht der durch Kapitelüberschriften („Die *Tragédie en musique* nach Lully“ bzw. „Rameaus *Tragédies*“) suggerierte terminologische Bedeutungswandel.

Einen Paradigmenwechsel im Kontext eines Handbuchs stellt zweifellos die stärkere Berücksichtigung der französischen *Opéra comique* vor 1750 dar, betrachteten doch nicht wenige Historiographen die Gattung erst nach deren Institutionalisierung 1762 als „vollgültig“. Demgegenüber wird die „Querelle des bouffons“ (wohltuend) nicht zur ‚Zeitewende‘ der französischen Musik(geschichte) stilisiert. – Die Gattung Singspiel beleuchtet Schneider vornehmlich aus der Perspektive der *Opéra comique* bzw. dessen deutscher Rezeption. Dies ist in jeder Hinsicht erhellend und reicht über den bisherigen Forschungsstand deutlich hinaus, zumal Schneider es nicht bei stoffgeschichtlichen Adaptionen bewenden lässt, sondern deren Anverwandlungen bis auf die Ebene der Vergestaltung verfolgt. Ferner machen Übersichtstabellen (für Hillers *Die Jagd* und *Die Liebe auf dem Lande*) die Formenvielfalt innerhalb der einfachen Struktur der Gesänge deutlich. Die Tatsache, dass Schneiders Beitrag dezidiert das Singspiel vor Mozart fokussiert, nährt die Hoffnung, dass in dem anschließenden Kapitel („Mozart und die Operngattungen“) eine Auseinandersetzung mit Mozarts einzigem genuinen Beitrag

zur musikdramatischen Gattungsgeschichte stattfindet, nämlich mit der *Entführung aus dem Serail*. Reinhard Wiesend verfolgt diesen Strang jedoch nicht weiter, vielmehr steht über seinen Betrachtungen die insbesondere von Stefan Kunze exponierte Denkfigur, dass bei Mozarts Opern Gattung und Werk zusammenfallen, womit Mozart nur bedingt mit Gattungsgeschichte kommensurabel, wenn nicht sogar obsolet ist. Eben dieses trifft für die *Entführung* nicht zu. Dass es eine Geschichte des deutschen Singspiels vor und nach Mozarts Werk von 1782 gibt, hat weniger mit Heroengeschichtsschreibung zu tun, sondern vielmehr mit dem neuen „Theater-System“ (Freiherr von Dalberg), welches die Rezeption dieses Werks in Deutschland nach sich zog. Wenn es eine Oper Mozarts gibt, welche nachhaltig auf die Gattungsgeschichte gewirkt hat, dann die *Entführung*. Nicht zuletzt konnte das Singspiel durch Mozart auch zum Medium für Gattungstransfer werden. Obwohl Wiesends emphatischer Einschätzung, dass der „alles überragende Kunstcharakter [...] Mozarts Opern auch über die Zeitgebundenheit ihrer Stoffe“ (S. 328) hinwegtrette, kaum widersprochen werden kann, so wäre gleichwohl anzufügen, dass die *Da-Ponte*-Opern auf den deutschen Bühnen einzig durch die theaternahe Gattung des Singspiels lebendig gehalten werden konnten, bevor deren originale Gestalt gegen Ende des 19. Jahrhunderts restituiert wurde.

Die formalen Monita fallen nicht gering aus, sie dürften auf eine nur unzureichende Schlussredaktion zurückzuführen sein. Zunächst fallen überdurchschnittlich viele Druckfehler auf, die auch einige Daten betreffen (z. B. die Uraufführung der *Iphigénie en Aulide*). Ferner ist die unsystematische Groß- und Kleinschreibung bei französischen Werktiteln (sowie englischen Literaturangaben) ebenso störend, wie das Aufeinandertreffen von alter und neuer Rechtschreibung in zwei aufeinander folgenden Absätzen ärgerlich ist (S. 325 f.). Auch wurden Gattungsbezeichnungen teilweise nicht einheitlich verwendet (*Opéra-ballet* erscheint sowohl in maskuliner und als auch in femininer Form, S. 222 bzw. S. 11 u. 162). Der Index erweist sich als besonders fehlerträchtig: Hier sind mehrere Werke falsch zugeordnet, z. B. *L'Europe galante* zu Desmarests (S. 338), bei anderen Titeln fehlen die Verweise gänzlich,

z. B. *Tarare* unter Beaumarchais, der sich dann bei Monsigny wiederfindet. Dafür wurde unter Mozart ein interessantes Werk aus dem Jahr 1802 rubriziert, d. i. *I fuorusciti* (von Ferdinando Paër). Viele Vornamen blieben im Index unrecherchiert, manche sind merkwürdig (wie bei Meyerbeer), andere schlichtweg falsch wie bei Lessing. Schließlich ist noch die Wiederholung zweier fast identischer Absätze auf den Seiten 181 bis 183 (unter jeweils verschiedenen Überschriften) zu konstatieren. Selbstredend bemisst sich die Qualität eines Handbuches weder am Index noch an Vereinheitlichungen oder mutmaßlichen Satzfehlern. Gleichwohl stehen solche Schludrigkeiten in einem deutlichen Missverhältnis zu der üppigen Ausstattung solcher Unternehmungen. Die Prioritäten zu setzen, ist letztlich die Entscheidung der Verlage. Die Investition in einen habilen Korrekturleser hätte sich im vorliegenden Fall (für den Leser) gelohnt. – Dennoch: Mit diesem Band liegt trotz einiger methodologischer Einwände ein Handbuch von hoher Expertise vor, das gleichermaßen den aktuellen Forschungsstand repräsentiert wie gänzlich neue Terrains erkundet. Das Wechselspiel von ästhetischer, musikanalytischer und poetologischer Perspektive macht letztlich die Qualität des Buches aus. (August 2006) Thomas Betzwieser

DANIEL HEARTZ: Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XXIV, 1078 S., Abb., Nbsp.

Daniel Hertz legt hier den zweiten Band seiner monumentalen Darstellung des 18. Jahrhunderts vor. Der erste, *Haydn, Mozart and the Viennese School* erschien 1995; der dritte wird hoffentlich bald folgen. Hertz schreibt im Vorwort (S. XXI), dass die Arbeit am vorliegenden Band 1975 begonnen, dann der Haydn/Mozart-Band eingeschoben wurde. Umso bemerkenswerter ist es, dass der vorliegende ganz und gar „up to date“ ist. Das fertige Triptychon wird die Summe eines bewundernswerten Lebenswerkes sein. Der vorliegende Band setzt, wie der erste, historiographische Maßstäbe.

Die Darstellung orientiert sich an zwei Leitmotiven: einerseits den „European Capitals“, das heißt den Städten, welche zwischen 1720 und 1780 die musikgeschichtlich wichtigs-

ten waren, und andererseits Charles Burneys Berichten über seine „Grand Tour“. Die Städte sind Neapel, Venedig, Dresden und Berlin, Stuttgart und Mannheim sowie Paris; dabei ist der Paris-Abschnitt unterteilt in ein allgemeines Kapitel und zwei Kapitel „Opéra-Comique“ und „Gluck at the Opéra“.

Den Rahmen bilden ein Prolog „Three Rocco Idylls“ und ein Schlusskapitel, in dem „Three Apostles of the Galant Style“ zugleich mit drei bis dahin nicht thematisierten Städten dargestellt werden: Johann Christian Bach und London, Paisiello und St. Petersburg sowie Boccherini und Madrid.

Die Aufzählung macht schon deutlich, wie überlegt hier die Akzente nicht nur gesetzt, sondern auch und gerade gegeneinander abgewogen werden, und das setzt sich fort in der Organisation des Details: höfische und nicht-höfische Zentren; die Rolle der Institutionen und diejenige der Komponisten; Epochenstil, Gattungsstile, Gruppen- oder „Schul“-Stile und Personalstil samt – in teilweise ausführlichen Analysen – Werkstil; politische, ökonomische und kulturelle Bedingungen. Der Prolog begründet die Wahl des Begriffs „Galant Style“, parallelisiert „A New Art of Visual Enchantment“ (Watteau) mit „A New Art of Poetic Enchantment“ (Farinelli und Metastasio) und lenkt den Blick auf die Reiseberichte der Epoche (nicht nur Burneys) als eine zentrale, noch längst nicht voll erschlossene musikgeschichtliche Quelle; dabei zeigt Watteau als Ausgangspunkt sehr schön die seit langem bewährte kunsthistorische Kompetenz des Autors, die das ganze Buch prägt, nicht zuletzt in der Auswahl und Interpretation der Abbildungen. Die Städte-Kapitel gehen aus von den politischen und ökonomischen Bedingungen und leiten über das kulturgeschichtliche Ambiente und die Musik-Institutionen zu den Komponisten und ihren Werken. Die Schicksale der Letzteren (vulgo Rezeptionsgeschichte) über den jeweiligen Ort hinaus werden, wenn möglich und lohnend, präzise dargestellt (z. B. im Fall Locatelli im Venedig-Kapitel), womit dem engmaschigen System der historiographischen Modi eine weitere Nuance hinzugefügt wird. Dieser Wirkungsgeschichte konvergierend natürlich die bei einer so strukturierten Darstellung unvermeidliche Tatsache, dass die Biographie mancher Komponisten nicht in einem einzi-

gen Durchgang abgehandelt werden kann, sondern nur aufgeteilt nach ihren Wirkungsorten – was auf den ersten Blick als Nachteil wirken könnte, in Wirklichkeit aber, als Horizonterweiterung, vorzüglich funktioniert. Dass andererseits der quasi-Wirkungsradius der Städte gelegentlich sehr großzügig abgesteckt wird (im Venedig-Kapitel zu studieren an den Kapiteln Tartini und Sammartini) zeigt, dass Hertz das System nicht nur souverän, sondern, zum Nutzen des Lesers, auch ohne Pedanterie handhabt. Der Zuverlässigkeitsgrad ist durchweg sehr hoch; gravierende Fehlurteile habe ich nicht entdeckt, und Detailfehler sind, für ein so riesiges Werk, erstaunlich selten. (Niedersachsen werden ungern lesen, dass Quantz „in a village near Merseburg“ geboren wurde, S. 46; korrekt aber die Angabe „in the Electorate of Hanover“. – Oberscheden liegt auf halbem Weg zwischen Hann. Münden und Göttingen; mit einem Nachfahren bin ich in Münden zur Schule gegangen.)

Dass der Inhalt von über 1.000 Seiten in einer Rezension nicht ausführlich dargestellt werden kann, versteht sich von selbst. Nicht selbstverständlich ist dagegen, dass die überaus komplexe Darstellung dem hohen Komplexionsgrad des Gegenstands in einem Maße gerecht wird, das in der heutigen Musikgeschichtsschreibung selten geworden ist. Und überhaupt nicht selbstverständlich ist, dass das Buch ein großes Lesevergnügen ist: Hertz ist, wie man hier nicht zum ersten Mal erleben kann, ein ‚geborener‘ Historiker und ein brillanter Erzähler, der den Leser nicht nur durch seine Wissensfülle und souveräne Strukturierung eines überaus reichen Materials gefangen nimmt, sondern schon durch seine durchgehend spürbare Begeisterung für den Gegenstand und durch seinen ganz unangestregten, urbanen und anschaulichen Stil (Musterbeispiele bieten nicht zuletzt die souverän auf den Punkt gebrachten Werkinterpretationen). Und auch als Buch ist die Darstellung rühmend wert, solide, großzügig und elegant, wie man es sich hierzulande nur noch erträumen kann. Der Satzspiegel ist leserfreundlich, die Fußnoten stehen auf der zugehörigen Seite, die zahlreichen Notenbeispiele sind neu gesetzt und die geradezu verschwenderisch vielen Abbildungen (mit vorzüglichen Farbtafeln) sind pointiert ausgewählt und qualitativ sehr gut. Hervorzuheben ist

schließlich die große Menge von Zitaten, auch aus entlegeneren Quellen (die fremdsprachigen leider nur in englischer Übersetzung, die auch vor der Unart der Übersetzung von Ortsnamen nicht halt macht: „Rhinesberg“ für Rheinsberg, S. 373). Alles in allem: Dies ist ein so gutes Buch, dass man sich nicht einmal mehr zu wünschen traut, man hätte es selbst geschrieben.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

BERNHARD WARITSCHLAGER: Die Opera seria bei Joseph Haydn. Studien zu Form und Struktur musikalischer Affektdramaturgie und Figurentypologisierung in „Armida“ und „L'Anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice“. Tutzing: Hans Schneider 2005. 226 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 2.)

Nach wie vor stehen Joseph Haydns Opern im Schatten seiner Instrumentalmusik, auch wenn sich ihr Bild in den letzten Jahren konkretisiert hat. Bernhard Waritschlager hat die Arien der Hauptfiguren in Haydns Opere serie *Armida* und *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* in seiner Dissertation detaillierten musikalischen Analysen unterzogen. Er zeigt, dass die Arien einer Figur durch melodische und strukturelle Beziehungen miteinander verknüpft sind – auch rollenübergreifend weisen die Arien von *Armida* und *Euridice* auf der einen und *Rinaldo* und *Orfeo* auf der anderen Seite musikalische Beziehungen auf. Für die Arien aller vier Protagonisten kann Waritschlager die produktive Auseinandersetzung Haydns mit Prinzipien der Sonatenform nachweisen.

Nur ausnahmsweise bezieht Waritschlager die Textgrundlage der Arien in seine Analysen ein, obwohl er einräumt, dass Haydns „rein musikalisch-logische Strukturen mit textlicher Semantik in Einklang zu bringen sind“ (S. 207). Tatsächlich bildet der Text den Ausgangspunkt für Haydns Opernkomposition, und zahlreiche musikalische Gestaltungsmomente haben hier ihren Ursprung. So dürfte die Themenbildung in „*Odio, furor, dispetto*“ entscheidend von der Aufzählung im Text beeinflusst sein – dass dem Versmaß entsprechend „*odio*“ auftaktig vertont werden müsste (S. 98), trifft nicht zu. Auch die von Waritschlager herausgearbei-

ten motivischen Entsprechungen zwischen Rinaldos Arien „Cara, è vero“ und „Dei pietosi“ wären ohne die vom Libretto vorgegebene Übereinstimmung im Versmaß nur sehr viel schwerer denkbar.

Es ist Waritschlagers Ziel zu klären, „durch welche Besonderheiten sich die musikalische Struktur sowie die kompositorische Form in Joseph Haydns Opera seria auszeichnen“ (S. 15). Doch konzentriert er seine Untersuchung weitgehend auf Haydn; das Quellenverzeichnis nennt außer dessen Werken nur Ludwig van Beethovens Klaviersonaten und Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro* und *La clemenza di Tito*. Besonderheiten lassen sich aber ohne hinreichende Vergleichsgrundlage kaum sinnvoll herausarbeiten. Im Fall Haydns wiegt die Tatsache, dass er als Kapellmeister des Fürsten Esterházy zahlreiche Opern anderer Komponisten auf die Bühne des Hoftheaters brachte, besonders schwer. So hätte es sich zumindest angeboten, eine Oper zum Vergleich heranzuziehen, die 1783 während der Komposition der *Armida* unter Haydns Leitung als erste Opera seria zur Aufführung kam: Giuseppe Sartis Erfolgsstück *Giulio Sabino*, das in einer Faksimile-Ausgabe bequem zugänglich ist. Waritschlager berücksichtigt jedoch nicht einmal John Rices zentralen Aufsatz „Sarti's Giulio Sabino, Haydn's Armida, and the arrival of opera seria at Eszterháza“ (in: *Haydn Yearbook* 15, 1984, S. 181–198). Ebenso wenig geht er auf Texte ein, in denen Haydn nicht der Seria zugehörige Opern mit denen anderer Komponisten verglichen werden, beispielsweise Friedrich Lippmanns Aufsatz zu *La fedeltà premiata* (in: *Haydn-Studien* V/1, 1982, S. 1–15). Die grundlegende Literatur zur Beziehung von Arien- und Instrumentalformen, die in jüngerer Zeit vor allem zu Mozart entstanden ist, bezieht Waritschlager nur am Rande ein.

Wenn der Autor dem Kontext mehr Raum eingeräumt hätte, hätte sich gezeigt, dass sich sonatenähnliche Arien in den Opern der 1770er- und 1780er-Jahre allenthalben finden. Haydn bearbeitete entsprechende Arien bereits 1780 und 1781 für Pasquale Anfossis *La finta giardiniera* und Vincenzo Righinis *Il convitato di pietra*. Glücklicher ist Waritschlagers Zugriff bezogen auf die Satztechnik, auf motivische Entsprechungen und Entwicklungen. Ob und in welcher Weise dies für Haydn singulär ist,

wäre in einer vergleichenden Arbeit zu klären. Lässt man jedoch diese Frage außer Acht, ergeben sich durch Waritschlagers Studie zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen, die in ihrer Gesamtheit ein neues Licht auf Haydns Seria-Schaffen werfen.

(Juli 2006)

Christine Siegert

STEFANO BARANDONI: *Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana*. Pisa: Edizioni Ets 2001. 420 S., Nbsp. (*Studi musicali toscani* 6.)

Während zu Giuseppe Gherardeschi, dem Neffen des bedeutenderen Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808) bereits wissenschaftliche Arbeiten vorlagen, fand Letzterer erst jetzt die ihm zustehende Würdigung. Stefano Barandoni hat das Verdienst, eine eingehende Studie über den Komponisten mit einem Werkkatalog vorzulegen. Zunächst schildert der Verfasser die einzelnen Stationen seines Lebens: Seine Abstammung aus einer Musikerfamilie, die in Pistoia im Kirchendienst tätig war. Filippo wurde zunächst von seinem Bruder Domenico unterrichtet (der Vater war früh verstorben), ehe er 1756 zur weiteren Ausbildung nach Bologna zu Padre Martini übersiedelte, von dem er fünf Jahre lang unterrichtet wurde. 1761 bis 1763 hielt er sich in Livorno auf, wo er sich um eine Anstellung als Kapellmeister am dortigen Dom vergeblich bemühte. Diese Situation bewirkte im Jahre 1763 seinen Wechsel nach Volterra, wo er für kurze Zeit an einer geringer dotierten Stelle als Domkapellmeister agierte. Von 1763 bis 1770 schließlich war er Organist am Dom von Pisa, von 1770 bis 1771 Domkapellmeister in Pisa. Dann folgte nochmals eine Aktivität als Domorganist in Pisa (1771–1784), woran sich 1785 bis 1799 die Stelle eines Organisten und Kapellmeisters der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano di Pisa anschloss. 1799 bis 1801 musste Gherardini seine Ämter aufgeben, da er angeblich wie andere Musiker dieser Kirche Mitglied der Jakobiner-Partei gewesen sein soll, weshalb ihm der Prozess gemacht wurde. 1801 wurde er rehabilitiert und in seine alten Ämter wieder eingesetzt, wo er bis zu seinem Tode als Kapellmeister und Organist blieb. Filippo Maria Gherardeschis Lebensweg mag als typisch für einen Musiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten, der sich

gleichzeitig als Kirchenmusiker, als Opernkomponist, als Meister des Cembalos und als Privatmusiklehrer (Großherzog Ferdinand III. war einer seiner Schüler) hervortat.

Der Band, dessen biographischer Teil reich bebildert und durch Verweise auf die archivalischen Originalquellen ebenso eingehend dokumentiert ist, stellt zum ersten Mal Werk und Leben des Musikers aus Pistoia dar, wobei verwundert, dass diese Aufgabe erst jetzt in Angriff genommen wurde. Das Buch ist das Ergebnis einer gründlichen Forschung, die von Stefano Barandoni in langjähriger Arbeit in den Bibliotheken von Pisa, Pistoia und Bologna erbracht wurde. Detailliert werden die Beziehungen Gherardeschis zu Padre Martini, der sein Lehrer, Betreuer und später sein Briefpartner war, geschildert. In Einzelheiten betrachtet werden auch Gherardeschis Beziehungen zu den musikalischen Institutionen in Pisa, besonders zum Orden der Cavalieri di Santo Stefano. Interessant, auch in Hinsicht auf die europäische Kulturgeschichte, ist die Schilderung der Verwicklungen des Komponisten in die franzosenfreundliche Propaganda zu Ende des Jahrhunderts und der nachfolgenden Gerichtsverfahren, denen der Komponist von Seiten der reaktionären Regierungen ausgesetzt war.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich nach einer Einleitung zur geistlichen Musik in der Toskana einer kurzen Analyse seiner Werke, die sich ausgewählter Beispiele aus Messen, Proprium, Requiem-Vertonungen, Hymnen und Psalmen sowie Instrumentalkompositionen annimmt. Es folgt ein thematischer Werkkatalog, der alle Ansprüche eines modernen Werkverzeichnisses mit je einem ausführlichen Incipit erfüllt. Er ist gegliedert nach Messen (Ordinarium und Proprium), nach der Totenliturgie, dem Stundengebet, dem Offizium der Karwoche, Motetten, Theatermusik, Instrumentalkompositionen, Kontrapunktstudien (auch unter Anleitung von Padre Martini) und einem didaktischen Werk mit dem Titel *Elementi per sonare il cembalo*. Unter den verschollenen Werken befinden sich solche für das Theater wie sechs Drammi giocosi und zwei Commedie. Für die wissenschaftliche Forschung hinsichtlich der Aufführungspraxis besonders ergiebig erweisen sich die Anhänge, unter denen sich die Übertragungen der Briefe Gherardeschis an Padre Martini, die Wiederga-

be der autographen Dokumente Gherardeschis im Staatlichen Archiv Pisa, die Besetzungslisten der Musikkapelle des Doms von Pisa sowie die musikalischen Ensembles der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano und die vollständige Wiedergabe von Gherardis *Elementi per sonare il cembalo* befinden.

(August 2006)

Siegfried Gmeinwieser

SANDRA DREISE-BECKMANN: *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin. Anhang: Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. 294 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 9.)*

Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach ist als Mäzenin Wielands, Goethes und Herders immer wieder eingehend gewürdigt worden, ihr Engagement für die Musik stand hingegen bisher weitgehend im Schatten ihrer literarischen Interessen. Sandra Dreise-Beckmann weist in ihrer Arbeit, die erstmals eine umfassende Darstellung dieser Facette der Persönlichkeit der Herzogin unternimmt, darauf hin, dass beim Brand des Weimarer Schlosses 1774 „nicht nur zahlreiche Dokumente [...], sondern auch eine Vielzahl an [...] Musikalien“ (S. 125 f.) zerstört worden sind, und benennt die daraus resultierenden philologischen und historiographischen Probleme; dennoch bemüht sie sich aus dem seither Erhaltenen die Sammlung zu rekonstruieren. Inzwischen hat sich die Quellenlage erneut dramatisch verschlechtert. Genau 230 Jahre später brannte die nach der Herzogin benannte Bibliothek, in der sich auch ihre Musikaliensammlung befand. Der Umfang der Verluste ist bislang nicht genau zu ermessen, da die Bibliotheksleitung nicht nur bei der Lagerung und der Bergung der Bestände, sondern auch bei der Verzeichnung der Verluste den Handschriften eine geringere Bedeutung beizumessen scheint als den Drucken. Mit Sicherheit verbrannt sind (vgl. www.anna-amalia-bibliothek.de/de/buchverlust.html, Zugriff am 21.8.2006) in jedem Fall die im Katalog von Dreise-Beckmann unter Nr. 11 und Nr. 501 verzeichneten Partituren von Pasquale Anfossi *La maga circe* mit der deutschen Übersetzung von Goethes Hand und Karl Siegmund

Freiherr von Seckendorffs Vertonung von Goethes *Lila*. Zu befürchten ist jedoch, dass nahezu die komplette Musikaliensammlung unwiederbringlich verloren ist. Die Bedeutung des Buches liegt damit nicht zuletzt darin, dass sie eine verlorene Sammlung zumindest in einem Katalog erfasst und damit virtuell bewahrt hat. Denn die von ihr wahrgenommene Möglichkeit, über die historischen Kataloge hinaus durch den Abgleich mit dem Bestand die Musiksammlung und die musikalischen Werke der Bibliothek der Herzogin zu erfassen, wird kein weiterer Wissenschaftler in gleicher Weise haben (vgl. etwa zum zweiten Band von Johann Nicolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik*, S. 129).

Auch wenn der Erschließung der Quellen (neben einem Katalog der Musiksammlung enthält der Anhang u. a. auch Editionen ihrer beiden Schriften zur Musik auf der Grundlage der bisher nicht bekannten Fassungen letzter Hand) rückblickend eine besondere Bedeutung zukommt, ist dies keineswegs das einzige Anliegen der Autorin. Vielmehr zeichnet sie auf breiter Quellenbasis ein detailliertes Portrait der musikalischen Interessen und Aktivitäten von Anna Amalia. Nach zwei einleitenden Kapiteln, die den Forschungsstand zum Musikleben am Braunschweiger und am Weimarer Hof zusammenfassen, werden fünf Aspekte eingehend untersucht: Die anhand von Anna Amalias *Briefen aus Italien* und zahlreichen Dokumenten aus ihrem Umkreis rekonstruierten musikbezogenen Aktivitäten während ihrer Italienreise 1788–1790, die Bedeutung der Musik für die in den Portraits greifbare Inszenierung der Herzogin, ihre Schriften über Musik (die *Musikalischen Aufzeichnungen*, die auf dem 1788 erschienenen *Musikalischen Unterricht* des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf basieren, als kurzgefasste Einführung in die Musiktheorie sowie der von Wolfs Nachfolger Johann Friedrich Kranz durchgesehene musikästhetische Essay *Gedanken über die Musick*), ihre Musikaliensammlung und ihre Kompositionen. Deren Korpus unterzieht die Autorin einer kritischen Revision und scheidet dabei vor allem solche Werke aus, die Amalie Friederike von Sachsen (die Cavatina „Se perdesti la Germania“ aus der Oper *Elisa ed Ernesto* und das „Duetto di Rosalba e Ubaldo“ aus der Oper *Il prigioniere*, die Oper

La forza del fraterno amore und vier geistliche Werke in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) bzw. Anna Amalia von Preußen (*Allegro für Klavier*) zuzuweisen sind. Zu ergänzen ist hier, dass das „Duetto di Azima e Diamantina“ ebenfalls eine Komposition von Amalie Friederike (aus der Oper *Le tre cinture*) ist und das Lied „Schön Sired begrüßte das achtzehnte Jahr“ eine Komposition von Johann Abraham Peter Schulz. Damit verbleiben lediglich fünf Werke als gesichert, das gedruckte *Divertimento für Klarinette und Klavier*, eine *Sinfonie in G*, eine *Sonatine in G* sowie die Vertonungen von Goethes Singspielen *Erwin und Elmire* und *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen*. Für stilkritische Untersuchungen stehen davon künftig nur noch das gedruckte *Divertimento* sowie das von Max Friedländer edierte Singspiel *Erwin und Elmire* zur Verfügung. Die anderen drei Werke sind mit ziemlicher Sicherheit 2004 verbrannt, lediglich für die Bühnenwerke bleibt abzuwarten, was die derzeit laufende Katalogisierung der Bestände des ehemaligen Weimarer Hoftheaters, die als Depositum im Landesmusikarchiv Thüringen lagern, zu Tage fördern wird.

Insgesamt kommt die Autorin zu einer wohltuend unspektakulären und abgewogenen Einschätzung der Weimarer Musikverhältnisse und der musikalischen Talente der Herzogin, die sie abschließend als eine „Kennerin und Liebhaberin“ (S. 172) der Musik qualifiziert. (August 2006) Oliver Huck

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. *Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. BAUER und Otto Erich DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Erweiterte Ausgabe. Mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich KONRAD. Band VIII: Einführung und Ergänzungen.* Hrsg. von Ulrich KONRAD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 157 S.

Wolfgang A. Mozart. *Leben und Werk*. Hrsg. von Rudolph ANGERMÜLLER. Berlin: Directmedia Publishing GmbH 2005. CD-ROM. (Digitale Bibliothek 130.)

Words About Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie. Hrsg. von Dorothea LINK mit Ju-

dith NAGLEY. Woodbridge: The Boydell Press 2005. XVI, 252 S., Abb., Nbsp.

ULRICH KONRAD: *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 251 S.

ULRICH KONRAD: *Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 486 S., Abb., Nbsp.

Mozart Handbuch. Hrsg. von Silke LEOPOLD unter Mitarbeit von Jutta SCHMOLL-BARTHEL und Sara JEFFE. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XV, 719 S.

Fast gehört es momentan zum „guten Ton“, sich über die publizistischen (Hyper-)Aktivitäten des Mozart-Jahres zu mokieren. Und sicherlich sind etliche Titel mit dem Etikett „Mozart“ in diesem Jahr den Vorstellungswelten der Vertriebsabteilungen von Verlagen zu verdanken. Andererseits bietet das Jahr auch die Gelegenheit des Innehaltens und der eigenen Verortung: das Mozart-Bild der letzten Jahr(zehnt)e neu zu überdenken und sich der Musik erneut anzunähern. Womöglich bedürfen wir dieser (im Grunde lapidaren) äußerlichen Anlässe, um über grundsätzliche Dinge nachzudenken und uns im Prozess des (musik-)historischen Denkens zu positionieren – auch Otto Jahns Standard-Werk war zu einem Jubiläumjahr, dem 100. Geburtstag Mozarts, erschienen. Und um nur für einen Moment im Jahr 1856 zu verweilen: Der Blick auf dieses erste, in größerem Umfang gefeierte „Mozart-Jahr“ zeigt uns nicht zuletzt auch die Möglichkeiten des aktuellen. Denn während 1856 die Musealisierung Mozarts in ebenso umfassendem wie hermetischem Sinne zelebriert wurde, erweist sich das Jahr 2006 als Plattform der Möglichkeiten: Mit der exzeptionellen, ebenso klugen wie anregenden Ausstellung *Mozart. Experiment Aufklärung* (Albertina, Wien), mit dem der Vielfalt der Musik Mozarts in allen Nuancen nachspürenden *Mozart-Handbuch* (hrsg. von Silke Leopold) und dem Mozart-Buch von Martin Geck, das in der Tradition von Georg Kneplers *Annäherungen* uns immer wieder auf die Distanz zum betrachteten Gegenstand stößt und dabei ihm auf andere Weise verblüffend nahe kommt – mit diesen drei, aus der Fülle ausgewählten Beispielen wird die Bandbreite erkennbar, die das Jahr 2006 denjenigen bietet, die an neuen Zugängen zu Mozart und am Wandel des Denkens interessiert sind.

Die folgenden sieben vorgestellten Titel sind Teil dieser Vielfalt, Diskussionsbeiträge zum Mozart-Jahr 2006 (wenn auch alle bereits 2005 erschienen). Ihre Auswahl ist eher zufällig zustande gekommen, als dass sie Anspruch darauf hätte, ein repräsentatives Bild oder eine Bestenliste abzugeben.

Die verdienstvolle Brief-Gesamtausgabe von Bauer/Deutsch und Eibl, zu Recht als noch immer gültige „Referenzausgabe“ titulierte (Bd. 8, S. 7), erschien zum Mozart-Jahr erfreulicherweise als (erschwingliche) Taschenbuchausgabe und erhielt dabei einen von Ulrich Konrad herausgegebenen 8. Ergänzungsband. Der Blick dieses Bändchens richtet sich vor allem auf das bereits edierte Material, bringt Aktualisierungen nach inzwischen wieder zugänglichen Originalen, informiert über neue Besitzverhältnisse und über Briefgesamt- bzw. -auswahlausgaben sowie über Kommentarliteratur. Die Nachträge von Joseph Heinz Eibl zu den Kommentarbänden V und VI von 1976 und 1980 beschließen den Band. Warum neu aufgedeckte Quellen nur in Auswahl aufgenommen wurden, wird leider nicht erläutert, es fehlt etwa der Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 1. Mai 1799, der bei Bauer/Deutsch noch als verschollen galt, seit 1991 aber publiziert vorliegt. Dass der Supplement-Band das Benutzen der Gesamtausgabe nur bedingt erleichtern wird, liegt freilich nicht nur an diesen Fehlstellen: Noch immer muss man Corrigenda, Nachträge und neuere Forschungsergebnisse vielerorts zusammensuchen, und so stellt Konrad im Vorwort zu Recht klar: „Keineswegs wird mit diesem Band die Absicht verfolgt, die Gesamtausgabe auf den aktuellen Stand der Materialkenntnis und der Forschung zu bringen“ (S. 7). Bleibt zu hoffen, dass die im Vorwort angekündigte grundlegende Revision der Brief-Gesamtausgabe bald auf den Weg gebracht, und dass diese Neuausgabe dann nicht auf die Einleitung zum Supplement-Band verzichten wird – den ungemein anregenden Text von Ulrich Konrad zum Thema „Mozart, der Briefschreiber“.

Nachzudenken wäre bei der Konzeption einer Neuausgabe der Briefe freilich auch über das Medium, denn neben dem Genuss des Lesens – unwidersprochen ein Privileg des Buches – geht es um wissenschaftliche Benutzerfreundlichkeit und zeitnahe Möglichkeiten von Aktu-

alisierung und Revidierung. Die von Rudolph Angermüller in der Reihe *Digitale Bibliothek* herausgegebene CD-ROM *Wolfgang A. Mozart. Leben und Werk* könnte ein Modell sein, wie sachlich und benutzerfreundlich Quellenmaterial auf digitalem Weg aufbereitet werden kann. Mit dieser CD-ROM liegt eine „umfassende Mozart-Enzyklopädie“ vor, die „einen Einblick in die Mozart-Literatur der vergangenen 250 Jahre“ (Einführung, S. 5) gibt. Sie gliedert sich in sechs Hauptabteilungen: „Werkverzeichnisse“, „Autobiographisches“, „Biographisches“, „Briefe“, „Zu den Werken“ und „Zeitdokumente“. Dabei fasst jede Abteilung mehrere ausgewählte Quellen zusammen. Nicht die neueste Mozart-Forschung ist hier versammelt (die Abteilung „Briefe“ beispielsweise endet mit Müller von Asows Ausgabe von 1942), sondern eine Auswahl an grundlegender Mozart-Literatur seit 1793. Die CD-ROM bietet damit eine Fülle von (zum Teil heute schwer zugänglichen) Quellentexten und damit auch die Möglichkeit einer historischen Zeitreise in Sachen Mozart-Rezeption. Einen Überblick bietet auch die von Karl F. Stock u. a. herausgegebene, 2006 in zweiter, erweiterter Auflage erschienene Bibliographie der *Mozart-Bibliographien*. Und obwohl sich diese „Betrachtung aus einer Vogelperspektive“ (S. V) als „Beitrag zum Mozart-Jahr“ versteht, ist sie doch vielmehr eine Bibliographie „ante quem“, da sie, um zum Mozart-Jahr erscheinen zu können, auf die Fülle der Publikationen von 2005/2006 verzichtet. Auch in diesem Fall mag sich über kurz oder lang die Frage aufdrängen, ob eine digitale Version nicht nur anwendungsorientierter, sondern auch aktueller zu gestalten wäre.

Wer in diesen Tagen über die eine oder andere Mozart-PR-Absurdität stolpert, mag sich damit trösten, dass eine stillblütentreibende „Mozartisierung“ nicht nur eine Sache des 21. Jahrhunderts ist. Dies zeigt exemplarisch der Beitrag von Christina Bashford in *Words about Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie*. Bashford spürt dabei einer ganz eigenen Form der Mozart-Rezeption nach, der Modellfunktion, die die Figur des „Wunderkindes Mozart“ innerhalb der viktorianischen Gesellschaft einnahm – ein interessanter Beitrag innerhalb eines insgesamt anregenden Buches mit einer (festschrifttypischen) Fülle von Themen rund um Mozart.

Von Ulrich Konrad rücken gleich mehrere Beiträge zum Mozart-Jahr ins Blickfeld. Die Edition des Supplement-Bandes wurde bereits erwähnt, darüber hinaus erschien das *Mozart-Werkverzeichnis* sowie *Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand*. Die beiden letztgenannten Titel hängen unmittelbar zusammen: *Mozart. Leben, Musik, Werkbestand* enthält als dritten Teil (und dabei fast die Hälfte des ganzen Buches ausmachend) den identischen Abdruck des *Mozart-Werkverzeichnisses*. Der gemeinsame Ursprung beider Publikationen ist übrigens Konrads Mozart-Artikel für die zweite Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ein Ursprung, der dem *Werkverzeichnis* sicherlich zugute kommt. Auch hier stellt Konrad in seiner Vorbemerkung fest, dass dieses Verzeichnis eine „künftige grundlegende Revision“ des Köchelverzeichnisses keineswegs ersetze (S. 9), gleichwohl bietet es ein mögliches Modell – und damit eine Grundlage – für ein derartiges Unterfangen. Übersichtlich und von hohem informativem Wert gibt das Werkverzeichnis grundlegende Auskünfte (KV-Nummer[n], Besetzung, Datierung, Drucke etc.) sowie Anmerkungen zu Uraufführungen, Widmungen, Bearbeitungen u. a. Ein umfangreiches Register nach Personen, Orten und Werken rundet das benutzerfreundliche Taschenbuch ab.

Auch Konrads *Mozart. Leben, Musik, Werkbestand* ist die lexikalische Herkunft sowohl vom Aufbau her als auch stilistisch deutlich anzumerken. Aufschlussreich, dass der Autor im ersten Kapitel („Biographie“ und „Mozart-Bilder“) auf die Fragen des Schreiben von (Musik-)Geschichte eingeht und dabei zwischen einer „mehr erzählten“ und einer „gewußten Geschichte“ (S. 25) unterscheidet. Ein Reflex auf die kontroverse Debatte um Subjektivität und Objektivität von Geschichtsschreibung ist an dieser Stelle deutlich wahrnehmbar, wobei Konrad – obwohl sich auf der Seite der „gewußten Geschichte“ positionierend – die Konstruktivität der „Mozart-Bilder“ und deren Zeitbezüglichkeit hervorhebt. Ein Widerspruch? Zumindest ein Spannungsverhältnis, das auszuhalten und konstruktiv auszugestalten eines der zentralen Grundkonstanten der Mozart-Literatur 2006 überhaupt zu sein scheint. Konrad schlägt dabei den Weg der Lexikalität ein, die aufgrund ihres hochkonzent-

rierten Informationsgehalts zuweilen die vom Autor selbst im einleitenden Kapitel formulierten Gedanken über den Begriff der „Annäherung“, dem „Verstehen als fortdauernder intellektueller und forschender Bewegung“ (S. 27), vergessen lässt. Hierin mag das Problem bei der Übertragung eines lexikalischen Textes in Buchform bestehen. Gelingt es beim Lesen jedoch, die Prämisse der „Selbstkontrolle“ (ebd.) stets mitzudenken, reiht sich das vorliegende Buch in die „Geschichte der ‚Mozart-Bilder‘“ (S. 26) als aktuelle und detailreiche Studie prominent ein.

Auch das von Silke Leopold herausgegebene *Mozart-Handbuch* wird von Gedanken über „Mozart-Bilder“ eingeleitet, realen Bildnissen ebenso wie historiographischen Bildern – und wieder sind wir bei der oben angesprochenen Grundkonstante des Mozart-Jahrs 2006: Die Vielfalt der „Bilder“ fasziniert und regt zum Denken über historisches Verstehen an – etwa auch im Entree der Wiener Mozart-Ausstellung, das sich ebenso diesem Thema widmet wie Clemens Prokops *Mozart. Der Spieler. Geschichte eines schnellen Lebens* (2005, ebenfalls bei Bärenreiter erschienen) und an vielen anderen Orten mehr. Die Konsequenz, die das *Mozart-Handbuch* aus den Fragen nach einer möglich-unmöglichen Annäherung zieht, ist der Rückzug auf die Musik: „Eines jedenfalls haben die meisten Mozart-Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts gemein: Sie versuchen, im Leben Mozarts Erklärungen für die Eigenart der Musik zu finden, die Musik aus dem Blickwinkel ihres Schöpfers zu verstehen. Dies ist jedoch nicht minder zum Scheitern verurteilt als der umgekehrte Weg, die Musik zur Deutung des Lebens heranzuziehen“ (Leopold in der Einleitung, S. 16). In elf großen Abschnitten fächert das Handbuch, an Gattungen orientiert, das Œuvre Mozarts auf: die frühen Opern (Silke Leopold), die Opern der Wiener Zeit (Ulrich Schreiber), geistliche Musik (Hartmut Schick), Sinfonien (Volker Scherliess), Konzerte (Peter Gülke), Kammermusik (Nicole Schwindt), Klaviermusik (Marie-Agnes Dittrich), Serenaden und Divertimenti (Thomas Schipperges), Tanzmusiken (Monika Weiters), Lieder und andere Gesänge (Joachim Steinheuer) sowie ein abschließendes Kapitel über philologische Fragen (Dietrich Berke). Ohne dieses Panorama in der hier gebotenen Kürze auch nur an-

nähernd würdigen zu können: Jedes Kapitel für sich ist ein Juwel, man möchte sich lesend in der Vielfalt des dargestellten Wissens und des Neu- und Wiederentdeckens verlieren. Dass dies alles von einer ausführlichen Zeittafel und einem ebensolchen Werk- und Personenregister eingerahmt wird, versteht sich bei der verlässlichen Reihe der Bärenreiter-Metzler'schen Handbücher von selbst.

(Juli 2006)

Melanie Unsel

GUIDO BRINK: Die Finalsätze in Mozarts Konzerten. Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzerts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 457 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 208.)

„Schon wieder ein Buch über Mozart“, so das Selbstbekenntnis des Autors im Vorwort. Das sei ein oft zu hörender Kritikpunkt während der Arbeit an seiner Dissertation gewesen. Nun gibt es immerhin eine ganze Wissenschaft, nämlich die Theologie, die sich seit vielen Jahrhunderten ausschließlich einem einzigen Buch verschrieben hat. Warum also nicht auch immer wieder Mozart. Auch und gerade in einer Dissertation. Überhaupt ist es an der Zeit, einmal ein grundsätzliches „*encomium dissertationis*“ anzubringen. Wann sonst, wenn nicht speziell in dieser literarischen Gattung, widmet sich ein meist unbezahlt, also aus purer Hingabe an die Sache arbeitender Autor mit aller ihm zur Verfügung stehenden Zeit und Intensität einem Gegenstand, versucht nur ja noch das geringste Detail zu diesem aufzuspüren und auf alle denkbaren Querverweise aufmerksam zu machen? Mag auch die Lektüre zuweilen mühsam sein. Sachbücher, die sich leicht und flüchtig herunterlesen lassen, gibt es auf dem Markt mehr als genug. Leselust ist gewiss nicht gering zu veranschlagen. Der Erkenntnissertrag freilich einer gut erarbeiteten Dissertation kann jedenfalls auch der Lesemühen wert sein.

Eine solche gut erarbeitete Dissertation ist vorliegendes Buch. Schon die arithmetische Kleingliederung der Kapitel und Abschnitte wirkt wohlthuend sachlich-nüchtern. Sie weist auf ein Buch für den Wissenschaftler, ein dickleibiges Opus, das sich auf das Detail einzulassen gewillt ist, voller Fußnoten und voll gründlicher Form- und Satzanalysen mit Tabel-

len und begründet ausgewählten Notenbeispielen, ein Buch voller klarer Formulierungen und prägnant-aufschlussreicher Sätze, ein Buch, das eigene Anschauungen zulässt, kritische Blicke wagt und neue Beleuchtungen eröffnet. Solche Bücher gibt es heute immer weniger. Gewiss ist bereits reichlich Literatur zu Mozarts Konzerten vorgelegt worden, auch, wenn auch deutlich weniger, speziell zu den Finalsätzen. Nie zuvor aber ist das Thema so gründlich und systematisch behandelt worden.

Ausgangspunkt ist die Frage nach der Funktion und Relevanz des Finalsatzes in der Musik des späten 18. Jahrhunderts. Kaum mehr, so der Autor, lassen sich hier Maßstäbe der Unbeschwertheit, wenn nicht Harmlosigkeit zugrunde legen, wie sie in der kompositorischen Praxis vor und um 1760 beobachtet wurden. Die Darstellung des Autors leitet die Annahme, „daß gerade bei Mozart die Bedeutung aller drei Sätze gleich groß ist“ und „daß es Probleme und Entwicklungen auch im dritten Satz geben muß“ (S. 3). Hierfür untersucht er die Schlusssätze sämtlicher Konzerte, einschließlich der Doppelkonzerte und Einzelsätze (im Ansatz sogar verdienstvollerweise der konzertanten Sätze aus den großen Serenaden) sowie der Entwürfe und Fragmente. Es handelt sich fast stets um Rondoformen in freilich sehr unterschiedlicher Ausgestaltung.

Bewusst geht Brink aus von dem formanalytisch typisierenden Ansatz, den Konrad Küster (Kassel 1991) für die Kopfsätze der Konzerte Mozarts erarbeitet hat. Mit dieser „Querschnittsmethode“ (S. 385), so der Autor, lassen sich die einzelnen Formteile aller infrage kommenden Sätze in einem einheitlichen Bezugssystem zur vergleichenden Darstellung bringen. In systematischen Querschnitten werden dann die einzelnen Formteile analytisch durchgespielt: Erster Refrain und Ritornell (3.2), Erstes Couplet (3.3) mit Eröffnung und erstem thematischen Bereich (3.3.1), Modulationsbereich (3.3.2), Seitensatzbereich (3.3.3), Schlussgruppe (3.3.4) und Rückmodulation (3.3.5), dann Zweiter Refrain (3.4), Zweites Couplet (3.5) usw. Vorangestellt sind Erörterungen zum Zusammenhang von Form und Charakter, ein musikhistorischer Streifzug durch das theoretische Schrifttum des 18. Jahrhunderts (für diese Ebene der Überprüfung detailanalytischer Beobachtungen über das zeitgenössische Schrifttum hat

schon vor Jahrzehnten Friedhelm Krummacher die Maßstäbe gesetzt) und Überlegungen zur Terminologie. Die strenge Methode des Verfassers ermöglicht ihm auch systematisch und statistisch begründete Erörterungen von Authentizitätsfragen, so etwa in Bezug auf die *Sinfonia concertante* KV 297b (Anh. C 14.0, S. 324 ff.) oder das *D-Dur-Violinkonzert* KV 271a (271i).

Das vierte Kapitel, „Andere Formen der Finalsätze“, behandelt die Werke der Frühzeit (darunter die Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41) sowie die Variationenfinali KV 382, 453 und 491. An die Betrachtung der Entwürfe und Fragmente schließt sich ein terminologisch und ästhetisch motiviertes Kapitel an, in dem der Autor Fragen nach dem Begriff „Finale“ bei Mozart und im 18. Jahrhundert sowie nach dem „Finalcharakter“ zwischen Scherzhaftigkeit („Kehraus“) und Finalfunktion („krönender Abschluß“) behandelt, das Problem des Komischen in der Musik anschnidet und auf den Zusammenhang der Rahmensätze verweist. Der letzte Abschnitt eröffnet einen „Forschungsmethodischen Ausblick“ (endlich einmal nicht der an solcher Stelle so modisch gewordene Begriff „Methodologie“ – das ist die Methodenlehre!). Ein ausführlicher Anhang mit Noten und Quellentexten des 18. und 19. Jahrhunderts rundet die Studie ab.

Es ist ein gutes Buch geworden, mehr noch: eine gute Dissertation!
(August 2006) Thomas Schipperges

ULRIKE ARINGER-GRAU: *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen. Tutzing: Hans Schneider 2002. 277 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 60.)*

Das Thema der Kirchenmusik Mozarts ist im Mozart-Jahr natürlich dutzendfach mitbehandelt worden, in all den neuen Handbüchern und aktuellen Gesamtdarstellungen. Große Erwartungen wird in solchem Rahmen niemand angesetzt haben. In dieser preisgekrönten Münchner Dissertation des Jahres 1999 ist es etwas anderes. Auch hier wird Mozarts Kirchenmusik mitbehandelt, dies freilich umgekehrt im äußerst konzentrierten Fokus der drei Vertonungen des *Regina coeli* der Jahre 1771 (KV 74d/108), 1772

(KV 127) und (vermutlich) 1779 (KV 321b/276). Im Fokus stehen daneben fünf der insgesamt 37 Marianischen Antiphonen von Michael Haydn (*Salve regina* MH 32, *Regina coeli* MH 80, *Regina coeli* MH 93, *Alma redemptoris mater* MH 270 und *Alma redemptoris mater* MH 673). Und den Rahmen bilden insgesamt hundert weitere Werke von Komponisten aus drei Generationen bis hin zu Mozart und Haydn: Matthias Siegmund Biechteler, Karl Heinrich Biber, Giuseppe Lolli, Johann Ernst Eberlin, Franz Ignaz Lipp, Anton Cajetan Adlgasser, Luigi Gatti, Anton Ferdinand Paris und Sigismund von Neukomm. Hier geht Aringer-Grau zeitlich also hinaus über die Beschäftigung mit der Mozart direkt benachbarten Generation, die erstmals und umfassend Manfred Hermann Schmid in seinem Standardwerk *Mozart und die Salzburger Tradition* (Tutzing 1976) ins Licht rückte.

Der Forschungsbericht (Kapitel 1.2) zu den drei zu behandelnden Themenkreisen (Mozarts *Regina coeli*-Kompositionen, Johann Michael Haydn und Salzburger Kirchenmusik im 18. Jahrhundert) macht deutlich, dass zu einzelnen lokal und zeitlich begrenzten Bereichen liturgischer Gebrauchsmusik zwar Arbeiten vorgelegt wurden (Wien, Venedig, Dresden), ein größerer Rahmen aber – als eine Art Gattungsgeschichte – angesichts des schwer zu überblickenden und unzureichend erschlossenen Quellenbestandes nach wie vor kaum möglich ist. Auch diese Studie strebt keine Gesamtschau an. Und deutlich bleibt im Salzburger Lokalbezug Mozart ein Leitmotiv. Noch vor der eigentlichen Einleitung bildet ein Abschnitt zur Entstehung der drei Mozart-Antiphonen quasi das Buchportal. Und entsprechend bleibt der Blick konstant gesetzt auf Mozart und seine „Salzburger Vorgänger [...], Zeitgenossen [...] und Nachfolger“ (S. 15). Das Zeitkolorit beleben nicht zuletzt Mozarts Briefe. Zwar bedarf es durchaus nicht des Namens Mozart (und schon gar nicht einer vorblickenden Beeinflussung der Wiener Zeit und des *Requiem*s durch die Salzburger Kirchenmusik, vgl. S. 15 ff.), um das gewählte Untersuchungsthema zu rechtfertigen. Doch rechtfertigen Mozarts Werke immer jede Aufmerksamkeit für jedes Thema.

Natürlich aber behält die Autorin ihr Thema auch als Ganzes im Blick. Eingehend beleuchtet (Kapitel 2) werden zunächst die liturgie-

text- und lokalgeschichtlichen Hintergründe dieser vier heute noch gebräuchlichen psalmlosen Marianischen Antiphonen. Die einstimmigen Melodien werden analysiert, Besetzungs- und Aufführungsfragen zur mehrstimmigen liturgischen und außerliturgischen Tradition angesprochen. Den Hauptteil ihrer Arbeit erreicht die Autorin mit Kapitel 3: „Marianische Antiphonen des 18. Jahrhunderts in Salzburg“. Hier behandelt sie mit stetem Blick auf die unmittelbaren Entstehungszusammenhänge wie Verwendungszweck, Aufführungsort oder lokale Besetzungspraxis drei übergeordnete Aspekte: Textdisposition und musikalische Form, Musikalische Konzeption und Besetzung sowie das Verhältnis zu anderen Gattungen. Aringer-Grau orientiert sich in ihrer Klassifikation der äußeren Formen an den traditionellen Messkategorien „brevis“ versus „longa“ und „solemnis“ versus „non solemnis“. Das ist pragmatisch, vernachlässigt aber in der Konzentration auf die beiden einzigen Merkmale „Länge der Komposition“ und „Instrumentale Besetzung“ die wechselnde Nähe zu übergeordneten kontrapunktischen Traditionen und ihrer Anpassung an die örtlichen Gegebenheiten. Aufschlüsse zu individuellen Besonderheiten der Kompositionen jenseits der Lokalbindungen gewähren die Ausführungen über die variable Einbindung von Einflüssen aus anderen Gattungen wie Sinfonie, Konzert und Arie in die Komposition von Marianischen Antiphonen (Kapitel 3.3). Vor allem hier werden immer wieder Einblicke gegeben in personalstilistische Besonderheiten auch der randständigen Komponisten, während den Antiphonen Haydns und Mozarts noch ausführliche selbständige Werkanalysen gewidmet sind (Kapitel 4). Eine Zusammenfassung (5.) und Werklisten (6.) runden das gelungene Buch ab. Sehr zu rühmen ist die überlegte Disposition und klare Detailgliederung dieser Arbeit ebenso wie die philologische Sorgfalt der Durchführung. Der Text vermeidet essayistische Sorglosigkeiten und liest sich trotz zahlreicher Unterbrechungen durch verdeutlichende Tabellen angenehm, ja, in Anbetracht der vielen unbekannteren Stücke und ihrer Verlebendigung durch zahlreiche Notenbeispiele und Detailbeobachtungen (darunter, als ein Beispiel nur, die Beschreibung von Stilelementen aus der Volksmusik, S. 87 f.), streckenweise fesselnd. Eine beckmessernde Kleinigkeit: Zwar stehen hier

nur drei Werke Mozarts im Zentrum, sodass es nicht allzu sehr ins Gewicht fällt (andere sind immerhin genannt), doch sollte die Anführung von KV⁶ und nicht KV³ in wissenschaftlichen Publikationen Standard bleiben.

(August 2006) Thomas Schipperges

LEWIS LOCKWOOD: *Beethoven. The Music and the Life. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XIX, 604 S., Abb., Nbsp.*

Lewis Lockwoods Buch ist die eindrucksvolle Summa einer lebenslangen, in zahlreichen grundlegenden und bahnbrechenden Aufsätzen und Essays dokumentierten Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, mit dem man nie ans Ende und nie ins Reine kommt. Sieht man von Klaus Kropfingers methodisch ganz anders orientiertem Artikel in der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* ab, ist es sicherlich das Differenzierteste und in vieler Hinsicht Erhellendste, was man heute über Beethoven lesen kann. In einer Rezension ist sein Reichtum höchstens andeutungsweise zu beschreiben; verwiesen sei deshalb auf zwei gründliche und zugleich ganz unterschiedliche Besprechungen von Autoren, die in weit größerem Maß als der hier Schreibende Beethoven-Spezialisten sind: von Klaus Kropfinger in *19th Century Music* 27, 2003/2004, S. 287–299, und von Scott Burnham in *JAMS* 58, 2005, S. 451–458.

Lockwoods Titel ist Programm: Es handelt sich nicht um die traditionelle Erzählung ‚Leben und Werk‘, sondern um das Werk, von dem das Leben wie bei kaum einem anderen Komponisten verschlungen worden ist, um die intellektuelle Biographie, wie sie sich im Werk niedergeschlagen hat. Ein Prolog skizziert anhand von drei Briefen drei Leit motive der Darstellung – die existentielle Erschütterung des Sechzehnjährigen durch den Tod der Mutter, die Einsicht des Einundvierzigjährigen in die unüberbrückbare Kluft zwischen seiner Arbeit und dem ‚normalen Leben‘, die Erkenntnis des vorzeitig Gealterten an der Schwelle zum Tode, dass er ein Lebensziel hatte, dem er zustreben musste. Eine kurze, aber eindringliche Diskussion der Frage nach dem Zusammenhang von Leben und Werk, differenziert durch die Stichworte „outer life“ und „inner life“, „career“ und die Skizzenbücher als „equivalent of an artistic

diary“ rundet den Prolog ab. Er setzt zugleich den Ton für die ganze Darstellung – einen ebenso entspannten wie nuancenreichen, dabei in der Sache sehr genauen Erzählton.

Die Gliederung des Hauptteils folgt der traditionellen Einteilung, die sich von der Sache her anbietet: die „Early Years“ in Bonn bis 1792, die „First Maturity“ 1792–1802, die „Second Maturity“ 1802–1812 und die „Final Maturity“ 1813–1827. Jeweils am Anfang steht eine kurze Darstellung der politischen Verhältnisse (während die Sozialgeschichte auffallend zurücktritt); eingebaut sind die notwendigen biographischen Aspekte. Sie werden durchweg, besonders auffallend bei den unvermeidlichen Themen Beethoven und die Frauen, die Unsterbliche Geliebte, das Drama um den Nefen Karl, mit geradezu demonstrativer Nüchternheit und Zurückhaltung behandelt. Dabei wird, dank der durchgehaltenen Prägnanz der Darstellung und dem gänzlichen Fehlen redundanter Rhetorik, das äußere Elend dieses innerlich so heroischen Lebens umso bedrückender deutlich. Leben und Werk so auseinander und gegeneinander haltend, kann man das Buch auch als fast überlebensgroßes Drama lesen. Dazu hilft, dass Lockwood eine unter den Biographen großer Menschen seltene Tugend hat: Er ist kein Dogmatiker, Rechthaber und Systembastler.

Dieselbe Offenheit zeichnet die Werk-Interpretationen aus, die in aller Regel von der Vorarbeit, das heißt den Skizzen ausgehen. Dieser Ansatzpunkt ist bei diesem Autor (vor allem nach seiner Aufsatzsammlung *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge/Mass. und London 1992) natürlich nicht überraschend, aber es ist doch höchst eindrucksvoll, wie fruchtbar, für praktisch alle Gattungen und Werke, er gemacht werden kann, wenn ein so souveräner Kenner ihn durchführt. Es gibt kein anderes Beethovenbuch, in dem Skizzen-Interpretation und Werk-Interpretation, Werk-Genese und Werk-Gestalt, so konsistent und so umfassend aufeinander bezogen und ineinander gearbeitet sind. Dabei ist das Ganze eminent lesbar – Lockwood hat sein Ziel durchweg erreicht: zu schreiben „on Beethoven's works with the lay reader in mind at what I hope will be a highly accessible descriptive level“ (Preface, S. XVI). Der einzige Schönheitsfehler ist, dass der Verlag mit Notenbeispielen geizt

und stattdessen eine Website eingerichtet hat, in der sich der Leser, in der einen Hand das schwere Buch, mit der anderen im Internet surfend, bedienen kann. Hoffentlich wird das nicht Usus.

Skizzen- und Werk-Interpretation haben natürlich, auch in einer relativ umfangreichen Darstellung, ihre recht engen äußeren Grenzen, und diese Grenzen werden noch enger, wenn das Buch mit dem „lay reader in mind“ formuliert wird. Aber Lockwood hat diese Begrenzung in bewundernswertem Maß fruchtbar gemacht, durch äußerste Konzentration auf zentrale Aspekte und durch rigorose Sachlichkeit. Zugleich hat er es verstanden, das Einzelwerk – das eben als Werk immer im Mittelpunkt steht – im Netzwerk seiner Beziehungen darzustellen: Beziehungen zu benachbarten Werken, ‚Komposition‘ von Opera und Bildung von Werkgruppen, gattungsgeschichtliche Beziehungen und solche von einzelnen Kompositionsproblemen über längere Zeiträume, Entwicklungen über lange Zeiträume, Umorientierungen, nicht zuletzt Beziehungen zu Werken anderer Komponisten, zuerst Mozart (vielleicht etwas überbewertet) und Haydn, dann nach der am deutlichsten an Opus 101 ablesbaren Zäsur Händel und vor allem Bach. Der Zugriff ist prinzipiell struktur-analytisch und reicht energisch in die Tiefenstrukturen des Tonsatzes; eins von vielen Paradebeispielen ist die Demonstration der „neuen Art der Stimmführung“, über die Beethoven zu Karl Holz im Hinblick auf die Trilogie der Galitzin-Quartette gesprochen hat, gerade an Opus 127, das vordergründig am wenigsten von dieser „neuen Art“ hat (S. 448–449). Hier wie überall hält die Darstellung höchstes Niveau, auf ausgesprochen spannende Weise. Wenn Lockwood vom „counterpoint of voices“ spricht (S. 448), dann könnte man das auf seine Interpretationen ohne Abzug übertragen – selten kann man ein so ‚vieltimmiges‘ Buch lesen, es sei denn, man greift zu Adornos *Beethoven*-Fragmenten (die Lockwood gar nicht mag). Die Zahl der erhellenden Funde und Einsichten ist wirklich Legion. Dabei wird nicht zuletzt Beethovens beharrliches Denken in Kontrasten, das sich am eindrucklichsten in den das ganze Œuvre prägenden kontrastierend-komplementären Werkpaaren zeigt – man kann noch einen Schritt weiter gehen und vom dialektischen

Denken als einem Grundzug seiner kompositorischen Arbeit sprechen (Lockwood benutzt den Begriff Dialektik sehr zurückhaltend) – so deutlich wie selten zuvor.

Angesichts solcher geradezu erdrückender Vorzüge stellt man fast mit Erleichterung fest, dass es auch einige wenige nicht ganz überzeugende Kapitel gibt, bezeichnenderweise (Lockwood ist zuerst und vor allem Interpret des Instrumentalkomponisten Beethoven) solche über Vokalwerke, nämlich die *Missa solemnis* und (in geringerem Maße) die *Neunte Symphonie*. In beiden wirkt das Bild etwas verzeichnet, weil auf Beethovens Text-Manipulationen zu wenig Gewicht gelegt wird, die den Messtext geradezu bestürzend subjektivieren und die Schüler eigentlich doch etwas triviales Gedicht in etwas ganz Anderes verwandeln. Die musikalische Problematik der *Neunten Symphonie* wird nur ganz en passant angedeutet („its forthright, naive, powerful assertions“, S. 440), und der gattungsgeschichtliche Hintergrund der *Missa solemnis*, Haydns späte Messen, ist fast ganz ausgeblendet. Aber das sind Details, die das großartige Buch – die Beethoven-Interpretation wird sich sehr lange an ihm messen müssen – nicht wirklich beeinträchtigen. Ein anderes, für Kontinentaleuropäer immerhin auffallendes Detail, das fast völlige Fehlen einer Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Spezialliteratur (bei ausführlicher Diskussion englischsprachiger Quellen), wird man der Bestimmung des Werkes für den „lay reader“ zugute halten, auch wenn es vermutlich (auch) ein Symptom für das stetige Auseinanderdriften der ‚zwei Kulturen‘ der Musikwissenschaft ist.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Die Musikautographe in öffentlichen Wiener Sammlungen. Bearbeitet und hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2004. 286 S., [50] Bl., Abb. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 4./ Musikwissenschaftliche Schriften der Wiener Beethoven-Gesellschaft. Band 1.)*

Der von der Forschung lang erwartete Katalog der Wiener Beethoven-Autographe liegt nun vor: Der künftigen Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Schaffen des Wahl-Wie-

ners Beethoven steht ein neues Arbeitsinstrument zur Verfügung. Das vor über einem Jahrzehnt begonnene Quellenverzeichnis verdankt seine nun gedruckte Veröffentlichung dem gegliederten Zusammenwirken mehrerer Personen und Institutionen. Die Vorarbeiten des Bandes gehen auf eine Initiative des damaligen Präsidenten der Wiener Beethoven-Gesellschaft, Albert Mitringer (1908–1994) zurück, der die finanzielle Unterstützung des Projektes durch die Stadt Wien erreichte und Otto Biba mit der Projektleitung betraute. Ziel des Projektes war die Erstellung eines Nachschlagewerkes, das alle in öffentlichen Wiener Sammlungen befindlichen Beethoven-Autographe sowie Abschriften und Druckvorlagen mit autographen Einträgen erfasst und philologisch einheitlich beschreibt. Darüber hinaus sollten Provenienzen genannt und Literaturverweise angegeben werden, um die Verbindung zu der bisher erfolgten quellenkritischen Beschäftigung mit den Wiener Beethoven-Autographen zu gewährleisten. Peter Riethus (†) und Zsigmond Kokits (†) begannen mit den Vorarbeiten in den umfangreichen Beethoven-Beständen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Von Ingrid Fuchs wurden diese Vorarbeiten später erweitert und fortgeführt. Die Aufnahme der Beethoven-Bestände in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek wurde von Karin Breitner übernommen. Die Erfassung der Bestände in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erfolgte durch Renate Hilmar-Voit und die beiden Beethoven-Autographe im Zentralarchiv des Deutschen Ordens beschrieb Zsigmond Kokits. Die Bearbeitung des umfangreichen Wasserzeichen-Katalogs nach Vorarbeiten von Peter Riethus oblag Erich Duda. Die diffizile Gesamtedaktion und Herausgabe des Bandes wurde schließlich von Ingrid Fuchs geleistet, das kenntnisreiche Vorwort, das die Genese des gesamten Projekts erläutert, verfasste Otto Biba.

Dank der Zusammenarbeit mit dem musikwissenschaftlich ambitionierten Schneider-Verlag, Tutzing, ist das Ergebnis dieser mehrjährigen Arbeiten ein druck- und bindetechnisch einwandfreies, qualitativ hochwertiges und ansprechendes Handbuch mit durchweg übersichtlicher und einheitlicher Quellenbeschreibung sowie kurzen Zusatzinformationen, die dem aktuellen Forschungsstand entsprechen.

Der Band dokumentiert den Wiener Sammlungsbestand am Beginn des 21. Jahrhunderts und wird eine wichtige Grundlage für zukünftige Forschungsarbeiten und Publikationen bilden. Durch seine überblicksmäßige Darstellung gibt er Impulse zur kritischen Beschäftigung mit den Wiener Quellen und regt zur Überprüfung der bisherigen Forschungsergebnisse an. Ein Werkregister ermöglicht das gezielte Auffinden aller verzeichneten Kompositionen, Entwürfe, Skizzen und Fragmente. Konkordanzlisten der Wasserzeichen erleichtern Vergleiche der verwendeten Papiersorten zwischen den Manuskripten und verweisen auf bereits bestehende Literatur. Leider konnten aus formattechnischen Gründen die Abbildungen der Wasserzeichen nur in verkleinertem Format wiedergegeben werden, und auch auf die Anlage eines Namensregisters, das helfen könnte, die Vielzahl der erwähnten Personen (Vorbesitzer, Widmungsträger etc.) zu erschließen, wurde bedauerlicherweise verzichtet. Dennoch kann die solide Ausgangsbasis des Bandes für alle, die sich mit Beethoven-Quellen beschäftigen, als unverzichtbares Standardwerk empfohlen werden.

(August 2006)

Dieter Haberl

Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800. Hrsg. von Helen GEYER und Thomas RADECKE. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 220 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 3.)

Der von Helen Geyer und Thomas Radecke herausgegebene Kongressbericht des 1999 abgehaltenen Symposiums „Euterpe, Polyhymnia, Melpomene und Thalia im Umfeld des ‚Ilmathen‘. Aufbrüche und Fluchtwege in der Musik um 1800“ widmet sich Aspekten des geistigen Lebens sowohl am sogenannten „Weimarer Musenhof“ der Anna Amalia als auch in Gotha und Jena. Zunächst gibt Dieter Borchmeyer in seinem einleitenden Aufsatz „Goethes musikalischer Horizont“ einen zusammenfassenden Überblick über Goethes Librettoschaffen, seine Musikästhetik und die musikalische Rezeption seiner Lyrik. Anschließend gliedert der Band die gehaltenen Vorträge unter drei Gesichtspunkten: „Ästhetische Konzepte“, „Höfische Musikkultur“ und „Fremdeinflüsse“. Adolf Nowak leitet die Beiträge zu ästhetischen Fragen mit

seinem sehr erhellenden Text „Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800“ ein. Er beschreibt die geistige Auseinandersetzung mit den von Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* formulierten Zweifeln an dem Umstand, dass die von ihm für alle Kunst postulierten Kriterien „Form“ und „ästhetische Idee“ auch für die Musik gelten. Verschiedene musikästhetische Lösungen, die um 1800 im Weimarer und Jenaer Kontext formuliert werden, liest Nowak als Reaktion auf Kants Zweifel: so etwa in den Schriften von Christian Friedrich Michaelis, Friedrich Schiller, Christian Gottfried Körner oder Johann Gottfried Herder. Auch die Theorie des Rhythmus als Reflexion der Zeit bei Schelling oder aber die frühromantische Deutung der so genannten absoluten Musik bei Ludwig Tieck werden von Nowak zu Kants kunsttheoretischen Reflexionen in Beziehung gesetzt sowie Goethes Auseinandersetzung mit der reinen Instrumentalmusik vor dem Hintergrund der Schriften Kants gelesen. Winfried Kirschs Beitrag „Zu Ferdinand Hands Anschauungen über Kirchenmusik (von 1841)“ wirft neues Licht auf die Kirchenmusiktheorie des protestantischen Jenaer Professors, der im Hinblick auf die polarisierte kirchenmusikalische Diskussion seiner Zeit einen Ausgleich suchte: Einerseits spricht auch er sich gegen den theatralischen Einfluss der italienischen Oper auf die Kirchenmusik aus, andererseits erachtet er aber die Kirchenmusik keinesfalls nur als dienende Kunst, denn die „Autonomie des Schönen“ (Kirsch, S. 56) innerhalb der Kirchenmusik geht für ihn mit der grundsätzlichen Autonomie der Kunstentwicklung einher. Markus Waldura zeigt in seinen Ausführungen „Zum Begriff des ‚Gefühls‘ in Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*“, wie der Begriff des Gefühls im Werk des in Rudolstadt geborenen Koch von Johann Georg Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* beeinflusst ist. Kochs Berufung auf das Gefühl und die Suche nach Regeln müssen sich, so Waldura, im Nachvollzug analytischer Einsichten nicht ausschließen. Matthias Tischer vergleicht schließlich in „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung“ gegenläufige musikästhetische Positionen von Franz Grillparzer, Adolph Bernhard Marx und Ferdinand Hand.

Der Block zur „höfischen Musikkultur“ vereinigt zunächst eher heterogene Beiträge: Peter

Jost umreißt in seinem Beitrag „Vom Musicus zum Tondichter: Wandlungen des Komponisten-Bildes um 1800“ die Bedeutung der Begriffe „Komponist“, „Musicus“ und „Tondichter“, während sich Peter Larsen in seinem Aufsatz über „Musik bei Goethe: die Hausmusiken von 1807 bis 1832 – Eine bislang wenig beachtete Problematik“ wieder ganz dem Weimarer Kontext widmet. Er spricht sich dafür aus, die Programme der Hausmusikabende bei Goethe zur Annäherung an dessen Musikästhetik systematisch aufzuarbeiten und fügt eine Auflistung der „Musikalischen Begebenheiten am Haus am Frauenplan von 1807–1832“ an, wie sie aus Goethes Tagebuchaufzeichnungen ersichtlich sind.

Die folgenden Beiträge sind musiktheatralischen Gattungen gewidmet: Über die Probleme der Übersetzung einer italienischen komischen Oper in die deutsche Sprache schreibt Diana Blichmann („Domenica Cimarosas *Il matrimonio segreto*. Eine italienische Oper in der Übersetzung Christian August Vulpius‘ für das Weimarer Theater“). Einen chronologischen Überblick über die französische Musikpolitik während der Revolution und des ersten Kaiserreichs in Paris im Hinblick auf ihre gesamt-europäischen Wirkungen bietet Geneviève Bernards Beitrag „Musikalische Umwälzungen und konservative Rückfälle. Zur Lage der französischen Bühnenmusik um 1800“. Mit dem Werk des Prinzenenerziehers Christoph Martin Wieland, der Anna Amalias Ideen einer Nationalbühne verwirklichte, beschäftigen sich drei Aufsätze: Karl Traugott Goldbach würdigt mit seinen „Anmerkungen zur Oper *Rosamunde* von Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzer“ Wieland als Librettisten. Er weist auf den Einfluss der Tragédie lyrique auf *Rosamunde* hin und betont nicht nur den Wert des Librettos von Wieland, sondern gleichfalls auch die Kunstfertigkeit der Schweitzer'schen Komposition. Auch in der dritten Rubrik des Bandes, „Fremdeinflüsse“, widmen sich zwei Aufsätze dem Werk Wielands: Klaus Manger fragt in seinem Text nach der Funktion von „Wielands Exotismen“, indem er analysiert, in welchen fremdländischen Gebieten Wieland die Handlungen in seinem Werk ansiedelt und welche Motive sich hinter der Wahl dieser Exotismen verbergen. Mit der Wieland-Rezeption im Bereich der Librettistik – besonders

im Hinblick auf Exotismen – setzt sich Helen Geyer auseinander und berührt damit erfreulicherweise mit der Stoffrezeption in Operntexten ein noch immer wenig erforschtes Gebiet. In ihrem Beitrag „Wieland: Tasso / Tassoni – Ariost / Boiardo oder Wielands Bedeutung für die Librettistik“ weist sie dem Weimarer Hof durch die Wieland'schen Schriften, die in diesem geistigen Umfeld entstanden, indirekt eine Schlüsselstellung zu: Diese Schriften breiteten sich in der librettistischen Rezeption vor allem nach Wien aus, wie sich nicht zuletzt im *Zauberflöten*-Libretto von Emanuel Schikaneder zeigt. An die Diskussion um Exotismen knüpft Tilman Seidensticker aus orientalistischer Perspektive mit Ausführungen zu „Tendenzen des Europäischen Orientbildes“ an, und Thomas Radecke widmet sich schließlich „Shakespeares *Sturm* als Opernlibretto“.

Die Leistung des Bandes, der Beiträge sehr unterschiedlicher Ausrichtung enthält, liegt darin, geistige Strömungen in lokaler Konzentration zu betrachten. Er regt an, diese und ähnliche Vernetzungen – gerade im Anna Amalia-Jahr 2007 – weiter zu verfolgen und zu konkretisieren.

(August 2006)

Antje Tumat

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 24: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Hrsg. von Peter BLOOM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LVII, 564 S., Nbsp.

Als einer der letzten Bände der neuen *Berlioz-Gesamtausgabe* liegt nun auch der *Grand Traité d'instrumentation* in seiner französischen Erstfassung vor, nachdem er bislang fast nur durch die Bearbeitung Richard Strauss' verbreitet worden war. Allerdings war er schon 1843 – noch vor der französischen – in deutscher Sprache erschienen, „die erste Buchausgabe Berliozscher Schriften überhaupt“, wie die Herausgeber der Edition, Gunter Braam und Arnold Jacobshagen, vermerken können (*Hector Berlioz in Deutschland*, Hainholz 2002, S. 102). Nun braucht über die Bedeutung der französischen Erstausgabe nicht viel gesagt zu werden, liegt doch die vorzüglich kommentierte Übersetzung Hugh Macdonalds vor (*Berlioz's Orchestration Treatise*, Cambridge 2002), aus der auch die vorliegende Edition „reichlich ge-

schöpft hat“ (S. LVII). Darüber hinaus finden sich im Anhang die Quellen und Lesarten des Textes vor allem im Vergleich zu den einzelnen Lieferungen in der *Revue et Gazette musicale*, sowie eine Liste der Quellen für die umfangreicheren Beispiele, in der die Ausgaben angeführt werden, die Berlioz wahrscheinlich als Vorlage benutzt hat, wie etwa die Fétis-Edition der Beethoven-Sinfonien, bei der Berlioz bekanntlich selbst beim Korrekturlesen mitgewirkt hatte. Hier vermerkt Bloom einige Hinweise auf Änderungen und Eingriffe, die Berlioz gegenüber seiner Vorlage einbrachte, wie vor allem Schlussbildungen, um ein Beispiel gefälliger abzurunden.

Aber erst ein prüfender Blick auf die Beispiele offenbart eine erschreckende Fülle von Abweichungen gegenüber diesen Vorlagen. So wird im Beispiel 8, dem 2. Satz aus Beethovens *Fünfter Sinfonie*, bei der Fétis-Ausgabe im T. 4 die letzte Note entgegen den sonstigen Beethoven-Ausgaben tatsächlich nicht angebunden, was Berlioz getreulich übernimmt. Aber im 6. Takt hat er den zweiten Bogen eindeutig fehlerhaft gesetzt, denn die Anbindung von 2. und 3. Achtel findet sich weder bei Fétis, noch ergibt sie überhaupt einen Sinn, es ist nämlich eine Tonwiederholung. So sehr Berlioz Fétis als Editor kritisierte, dass er selbst einen solchen Fehler hat durchgehen lassen, ist höchst erstaunlich. Aber noch erstaunlicher ist, dass diese und andere Abweichungen trotz der Versicherung des Herausgebers, die Beispiele mit den Vorlagen verglichen zu haben, überhaupt nicht angemerkt werden. Erst der mühsame Vergleich mit den verschiedenen Ausgaben schafft hier Klarheit.

Zahlreiche weitere Stellen wären anzuführen, bei denen der *Traité* von sämtlichen Vorlagen abweicht, was die Neuausgabe denn auch getreulich übernimmt, aber eben nicht dokumentiert. Im ersten Beispiel aus Glucks *Alceste* sind in T. 18–20 die Bindebögen der Streicher völlig falsch gesetzt, in T. 7 des Beispiels 3 aus dem Scherzo von Berlioz' *Roméo et Juliette* müssen die Sechzehntel der Streicher taktweise gebunden und mit Punkten versehen werden. In Beispiel 5 aus dem 2. Satz von Beethovens *Vierter Sinfonie* sind die Bindungen der Klarinette in T. 26–28 falsch gesetzt. In Beispiel 11, der Arie „Leise, leise“ aus dem 2. Akt von Webers *Freischütz*, fehlen Bindebögen in den ersten beiden Takten der 2. Oboe und in T. 5

der Bratsche. Dagegen taucht in Beispiel 59 aus dem „Tuba mirum“ des *Requiems* von Berlioz' in T. 157 eine Bindung auf, die nirgendwo sonst zu finden ist – auch nicht im Kritischen Bericht des *Requiems* in der *Neuen Berlioz-Gesamtausgabe*, der den *Traité* als Quelle ausdrücklich erwähnt – aber eben nicht diese Abweichung. Schließlich sei noch eine falsche Bindung am Ende des Beispiels auf S. 499 aus Berlioz' *La Damnation de Faust* erwähnt, die eigentlich noch das *fis* im vorletzten Takt mit einschließen müsste. Und da wird die Sache besonders kritisch, denn gerade für dieses Werk, wie auch für *Roméo et Juliette*, und sei es auch nur für wenige Takte, ist der *Traité* die erste gedruckte Quelle der Überlieferungskette, also ein möglicherweise wichtiges Zeugnis, dessen Abweichungen von den sonstigen Fassungen zumindest hätte kommentiert werden müssen.

Nun gibt es neben den modernen wissenschaftlichen Ausgaben, die für die meisten der hier angesprochenen Werke vorliegen, schon seit 1864 eine sehr zuverlässige Vorlage, nämlich die von Berlioz selbst autorisierte, aber eben nur „deutsche Ausgabe“ der Partiturbeispiele, „mit den Original-Partituren verglichen von Alfred Dörffel“, auf die auch Peter Bloom zumindest im Kommentar hätte zurückgreifen können. Denn um die Lesarten der Erstauflage zu reproduzieren, hätte ein Faksimile-Nachdruck genügt, wie er seit 1970 im Gregg-Verlag, Farnborough, vorliegt, der übrigens nicht erwähnt wird. Der Leser wird mit einer Fülle von fraglichen Lesarten allein gelassen. So wird der wissenschaftliche Anspruch, den man bei dieser opulenten Ausstattung des Bandes erwartet, zumindest im Hinblick auf diesen wichtigen Aspekt enttäuscht.

(November 2005)

Christian Berger

Louise Farrenc (1804–1875). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Christin HEITMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 150 S., Nbsp. (Kritische Ausgabe, Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke. Band IV.)

Die Messlatte lag hoch, als Louise Farrenc Werke in den 1990er-Jahren wieder in das Bewusstsein des Musikpublikums traten, doch die Höreindrücke waren nachhaltig: „Roll over, Beethoven!“, meinte ein US-amerikanisches

Fachblatt 1999 zu Farrencs *Erster Symphonie*. Kammermusikensembles entdeckten Farrencs *Nonett*, die Klavierkammermusik, die Violin- und Violoncello-Sonaten und anderes – allesamt faszinierendes musikalisches Neuland und eine Bereicherung des französisch-romanischen Repertoires.

Begleitet, wenn nicht gar maßgeblich gefördert, wurde diese Farrenc-Renaissance durch die an der Oldenburger Universität unter Leitung von Freia Hoffmann erarbeitete *Kritische Ausgabe* der Werke Louise Farrencs (gefördert durch die DFG, Mitarbeiterinnen: Christin Heitmann, Katharina Herwig und Dorothea Schenck). 1998 lag die *Erste Symphonie* als erster Band vor; es folgten zwei weitere Symphonien, zwei Ouvertüren, ein ganzes Bouquet an Kammermusik und ausgewählte Klavierwerke. 2003 war die vierzehnbändige Edition abgeschlossen, die nicht nur die Musikpraxis im Blick hat, sondern, ausgestattet mit historisch-kritischer Einleitung und Revisionsbericht in jedem Band, auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird. 2005 folgte nun, als letzter Band, das von Christin Heitmann herausgegebene *Thematisch-bibliographische Werkverzeichnis*. Dieses listet Farrencs Werke auf (komfortabel mit Incipits und allen relevanten Details von Autograph bis Presse-Rezensionen), widmet eigene Kapitel aber auch den Lehrwerken Farrencs, den Gemeinschaftswerken von Louise und Aristide Farrenc sowie den Editionen und Schriften, darunter dem *Trésor des Pianistes*, einer 23-bändigen Klaviermusik-Sammlung, die den musikalischen Bildungshorizont Farrencs eindrücklich dokumentiert. Die auf diese Weise sich andeutende Vielfalt offenbart dabei nicht zuletzt die Bandbreite von Farrencs musikbezogenen Tätigkeiten: Louise Farrenc war Komponistin, Pianistin, Lehrerin und musikhistorisch hochgebildete Editorin, möglicherweise sogar Mitverlegerin. Sie als Komponistin wahrzunehmen ist unverzichtbar – und greift gleichzeitig zu kurz, da dieser Blickwinkel wesentliche Aspekte ihres künstlerischen, pädagogischen und verlegerischen Tuns außen vor lässt.

Aberundet wird der vorliegende Band durch eine ausführliche Bibliographie rund um das Ehepaar Farrenc und dessen musikalischer wie publizistischer Aktivitäten. Denn gerade Letztere waren auch der Grund, warum die Musik

Louise Farrencs zu ihren Lebzeiten überhaupt gedruckt wurde – im Unterschied zu zahllosen anderen Komponistinnen, deren Stücke keine oder eine nur sehr partielle Aufnahme in den Kanon der gedruckten Werke fanden. Aristide, Louise Farrencs Ehemann, war Musikverleger in Paris und hatte damit nicht nur die Möglichkeit, die Werke seiner Frau zu drucken, sondern offenbar auch das nötige Selbstbewusstsein.

Das nun vorliegende Werkverzeichnis entstand aus der Editionsarbeit der Oldenburger Farrenc-Forschungsstelle und löst damit die inzwischen als „überholungsbedürftig“ (Vorwort, S. 7) eingestuften Forschungsergebnisse von Bea Friedland ab. Doch auch wenn die Quellenlage mittlerweile als „vergleichsweise übersichtlich“ (Vorwort, S. 7) gelten kann, bleiben an einigen Stellen Überlieferungslücken. Dass das Werkverzeichnis damit vorläufigen Charakter hat, durchaus noch weitere Ergänzungen im Laufe der nun angestoßenen Farrenc-Forschung zu erwarten sind, ist der Herausgeberin Christin Heitmann keineswegs vorzuwerfen, sondern liegt vielmehr an den generell lückenhaften Überlieferungstraditionen weiblicher Kreativität. Man kann von Glück sagen, dass der Überlieferungsstrang im Fall der Louise Farrenc nicht gänzlich abgebrochen ist, sondern (und dies nicht zuletzt durch das engagierte Editionsprojekt in Oldenburg) neu aufgegriffen und gefestigt wurde. Farrenc wird die Musikgeschichtsschreibung weiterhin beschäftigen und ihre Musik das Publikum weiterhin begeistern.

(August 2006)

Melanie Unsel

UTE MITTELBERG: „*Daphnis et Chloé*“ von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2002. 384 S., Nbsp. (Beiträge zur Offenbach-Forschung, Band III.)

Innerhalb der verdienstvollen Reihe zur Offenbach-Forschung ist der dritte Band erschienen. Es ist eine groß angelegte Librettostudie zu *Daphnis und Chloé*, jenem weit verbreiteten Stoff im Liebesroman des Longos vom Ende des 2. Jahrhunderts, der als Vorbild für zahlreiche der Schäferspiele Charles Simon Favarts diente und den Offenbach nach einem Vaudeville von Clairville und Jules Cordier zu einem 1860 an den Bouffes-Parisiens gegebenen Einak-

ter formte. Mittelbergs Studie ist sehr zu begrüßen. Die Literatur zu dem Werk ist dünn gesät (vgl. Verf., *Bibliotheca Offenbachiana*, Köln 1998, S. 142). Und die wissenschaftliche Offenbach-Literatur verträgt ohnehin nach wie vor jede Bereicherung.

Ute Mittelbergs Buch beschäftigt sich in gebotener Kürze mit dem Daphnis-Mythos, gibt eine Einleitung zur Person des Romanautors, eine schematisierte Inhaltsangabe seiner Hirtengeschichten und einen Abriss zur Rezeption. Detailliert beschreibt und bewertet die Autorin sodann in einem ersten Hauptteil die Abweichungen von Romanvorlage und Vaudeville sowie Vaudeville und Einakterlibretto (die beiden Libretti finden sich in Teil 3 noch einmal synoptisch dokumentiert). Angesprochen werden motivinhaltliche, formale, sprachliche und psychologische Ebenen der jeweiligen Textgestaltung. Ein weiterer Abschnitt gilt der Librettogeschichte, von den Einflüssen eines Kölner Divertissementchens (*Schäfer und Schäferin. Eine melodramatische Idylle*) von 1840 und dem Beginn der Zusammenarbeit Offenbachs und Clairvilles über Johann Nestroys Fassung im Wiener Treumann-Theater von 1861 (mit der, Berichten zufolge, unübertrefflichen Besetzung Nestroys in der Rolle des Pan) bis zu den Umarbeitungen aus Anlass der Wiederaufnahme des Stücks 1866 und zur Berliner Fassung in der deutschen Übersetzung Ferdinand Gumberts des gleichen Jahres (auch diese Textfassungen von 1860, 1861 und 1866 erscheinen als Dokumentation im dritten Buchteil). Hierbei führen die Rahmenkenntnisse der Autorin als Klassische Philologin und die Sorgfalt ihrer Untersuchung zu stets gut nachvollziehbaren Ergebnissen.

Der zweite Hauptteil des Buches ist Offenbachs Musik gewidmet. Die Autorin stützt sich auf zwei gedruckte Klavierauszüge der Verlage Bertin (Paris) und Bote & Bock (Berlin), beide um 1860, sowie auf Orchesterstimmen des Berliner Verlages. Auch dem bekannten autographen Fragment aus der Nr. 8 des Einakters ebenso wie dem von Josef Heinzelmann (in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 511 f.) als Autograph namhaft gemachten Klavierauszug der Berliner Staatsbibliothek widmet die Autorin eigene philologisch-analytische Betrachtungen. Insgesamt macht hier die unbefriedigende Quel-

lenlage erneut deutlich, wie schwer in der Tat ein seriöser musikanalytischer Zugang zu einem Großteil der Werke eines der kompliziertesten Komponisten des 19. Jahrhunderts nach wie vor ist. Was Mittelberg an Analysen freilich vorlegt – ein wenig schade angesichts des Umfangs dieses Hauptteils (S. 153–266) –, ist dann letztlich aber ohnedies kaum mehr als eine Nacherzählung der Musik in Worten.

Dass Offenbach den Kostbarkeiten des Longus-Romans nicht ohne die ihm eigene Art der Ironisierung zu Leibe rücken würde, versteht sich. Gleichwohl warnt die Autorin zu Recht vor einer Überfrachtung des kleinen Stückes, entstanden zwischen *Orpheus* (1858) und *Helena* (1864), mit mythologie- oder gar zeit- und gesellschaftskritischen Interpretationen: „*Daphnis und Chloé* ist nichts anderes als ein kleines burleskes Theaterstück mit anekdotenhaften wie satirischen Zügen, eine Art dramatischer Schwank, ein Lustspiel“ (S. 150 f., vgl. auch hierzu Heinzelmann). Ziel, wie immer bei Offenbach, ist gerade in der Sorgfalt des Handlungsaufbaus, der Treffsicherheit und dem Charme des textlich-musikalischen Witzes sowie seiner träumerisch unterlegten und psychologisch vertieften Heiterkeit zunächst die Unterhaltung.

Ein Wermutstropfen ist das so genannte Literaturverzeichnis. Die Zitation der Quellen und Literatur erscheint hier zu einem unsäglichen Kraut und Rüben-Durcheinander vermengt. Erst gar nicht unterschieden oder verwechselt werden Autoren und Herausgeber, Buch- und Reihentitel oder Erstdruck und Taschenbuchreprint, nach dem Zufallsprinzip gesetzt sind Verlagsorte und -namen ebenso wie Aufsatzseitenzahlen, völlig willkürlich ist die Reihenfolge oder die Abkürzung der Angaben usw. Bereits in einem Erstsemester-Proseminar könnte man solches nicht tolerieren. Und die Autorin ist seit 1991 promovierte Klassische Philologin. Hat eine wissenschaftliche Offenbach-Forschung solche Schlampereien verdient? (August 2006) Thomas Schipperges

Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens. Erinnerungen und Briefe. Nach den Quellen hrsg. von Renate BRUNNER. Sinzig: Studio Verlag 2005. 395 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 4.)

In den letzten Jahren wurden zahlreiche Ausgaben mit Briefen von Clara Schumann publiziert, doch noch immer sind die Lücken groß. Die vorliegende Korrespondenz der Pianistin und Komponistin mit zwei ehemaligen Schülerinnen ermöglicht einen weiteren Schritt zur Erforschung ihres Lebens. Die Briefe, die die Jahre 1848–1895 umfassen, wurden ungekürzt belassen und von Renate Brunner mit sorgfältigen Kommentierungen versehen, die eine akribische Recherche und umfangreiche Kenntnis des Umfelds verraten. Beigefügt sind zudem die bisher noch nie veröffentlichten Erinnerungen von Marie von Lindeman, sowie die ihrer Freundin Emilie Steffens, die bereits 1921 publiziert wurden.

Die weibliche Hausarbeit war bis vor kurzem kaum ein Thema für Historiker; man nahm gemeinhin an, sie sei eine naturgeschichtliche Konstante, der Sexualität vergleichbar. Die Frage, wie Frauen, die sich zum Künstlertum berufen fühlten, beides vereinbaren konnten, wurde nicht gestellt. Erst die Frauenbewegung hat Ende der 1970er-Jahre das Bewusstsein für diese lebenswichtige Tätigkeit geschärft, und der vorliegende Band macht klar, wie sehr Clara Schumann neben dem Komponieren und dem Konzertieren in den Alltag eingebunden war. „Außerdem liegt noch ein Kragen bei, welchen ich auf guten Battist, oder, was noch hübscher ist, auf Brüßler Tüll aufgenäht wünsche“ (S. 201) – einen solchen Satz wird man vergeblich in einem Briefwechsel zwischen Männern suchen. Man erfährt, wie vielschichtig sie überlegen und handeln musste, wie sie mit dem Personal, den Kindern und den Freunden umging, sich Häkelmuster schicken ließ, die Finanzen regelte, um die Wirtschaft führen zu können etc. – heute würde man sagen, wie sie logistisch vorging. Gerade im Hinblick auf bereits erschienene Biographien ist es auch erhellend zu lesen, wie intensiv sich die achtfache Mutter um ihre Kinder kümmerte, und wie sie sich den bürgerlichen Normen ihrer Zeit anzupassen wusste. Das mag zwar auf traditionelle wissenschaftliche Vorstellungen bezogen nicht sonderlich ergiebig erscheinen, kann aber im Hinblick auf künftige Untersuchungen im Rahmen der Genderforschung von großem Nutzen sein. Daneben berichtet Clara Schumann von ihren Konzerten, ihrem Privatunterricht, den Erfolgen Robert Schumanns und

von Musikfesten, was eine breite Sicht auf ihr öffentliches Leben bietet. Der Anhang enthält die Abbildungen von 67 Konzertprogrammen, die im Robert-Schumann-Haus in Zwickau aufbewahrt werden.

(Juli 2006)

Eva Rieger

GERO EHLERT: *Architektonik der Leiden-schaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 615 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 50.)*

Johannes Brahms' bereits 1852/53 entstandene drei Klaviersonaten (op. 1, 2 und 5) sind sowohl durch starke Emotionen als auch durch eine sehr sorgfältig strukturierte Form gekennzeichnet. Die Wechselwirkungen zwischen beiden Seiten wurden in der bisherigen Literatur kaum untersucht, die meist entweder auf analytische oder auf poetisch-programmatische Aspekte der Sonaten konzentriert ist. Mit dem Titel seiner Kieler Dissertation erweckt Gero Ehlert die Erwartung, dass er sich dieses Desiderats annehmen werde. Im anderthalbseitigen Vorwort, das eine reguläre Einleitung ersetzt, gibt er indes als sein Hauptziel an, durch „detaillierte Analysen“ den „Facettenreichtum und die handwerkliche Reife dieser frühen Werke zutage zu fördern“ (S. XIII). Bei der Lektüre der umfangreichen Arbeit wird rasch klar, dass es vor allem um die motivisch-thematische Struktur der drei Sonaten geht, die nacheinander Satz für Satz analysiert werden.

Mehr noch als architektonische Formaspekte stehen dabei prozessuale Momente im Mittelpunkt, die dem Autor als entscheidendes Qualitätsmerkmal gelten: Sie werden von ihm oft als „entwickelnde Qualitäten“ bezeichnet, die einer „Degeneration zur potpourrihaften Aneinanderreihung“ entgegen wirkten (z. B. S. 328). Durch den Nachweis dieser Qualitäten versucht Ehlert die Kritik zu entkräften, die sowohl in etlichen zeitgenössischen Rezensionen der Sonaten als auch in Teilen der Sekundärliteratur geübt wurde, namentlich durch Walter Frisch (*Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley/Los Angeles 1984), der Brahms' Frühwerk die Prozessualität seiner reifen Kompositionen abspricht. Anders als Frisch will Ehlert unter thematischen Prozessen nicht das von Arnold Schönberg mit Bezug

auf Brahms und eigene Werke so genannte Verfahren der „entwickelnden Variation“ verstanden wissen, sondern motivisch-thematische Arbeit in der Tradition Beethovens (es würde das Verständnis der Arbeit erleichtern, wenn dies gleich in einer Einleitung und nicht erst auf S. 361 f. klargestellt würde). Ehlerts thematische Analysen sind überzeugend, ausgewogen, sehr genau und stets gut nachvollziehbar (z. B. die Darstellung auf S. 209 f., wie zuvor versteckte motivische Bezüge in der Durchführung des Kopfsatzes von Opus 2 allmählich hervortreten). Allerdings stellt sich die Frage, ob die Akribie, mit der er thematischen Prozessen in den drei Sonaten nachspürt, tatsächlich dem musikalischen Denken der Entstehungszeit der Werke entspricht oder nicht doch einer von der Zweiten Wiener Schule inspirierten modernen Perspektive, wie sie besonders Carl Dahlhaus in die musikwissenschaftliche Analyse eingebracht hat.

Andere musikalische Parameter werden zwar nicht ausgeklammert, bleiben jedoch im Schatten der motivisch-thematischen Analyse. Dabei wäre zu diskutieren, ob etwa die geringe Präsenz der Grundtonart C-Dur im Kopfsatz von Opus 1 oder der langsame Schluss des Finales von Opus 2 nicht bemerkenswerter und neuartiger sind als die Übernahme der Beethoven'schen Verarbeitungstechniken oder der gelegentliche Gebrauch kontrapunktischer Verfahren, mit denen Brahms nach Ehlert expressive Momente „objektiviert“. Den Horizont der analytischen Schwerpunktsetzung des Buches bildet offensichtlich der Mythos der „drei großen Bs“ (Bach – Beethoven – Brahms). Aspekte, deren Vorbilder eher in der „Romantik“ wurzeln (insbesondere bei Schubert), werden weniger berührt. Dies betrifft auch die auffälligen Tendenzen zur motivischen Vereinheitlichung der Sätze, die bereits seit Adolf Schubring's Beitrag in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1862) bei der Rezeption von Brahms' Sonatentrias eine wichtige Rolle spielen. Während Ehlert dem Nachweis der Einheit und „Logik“ der einzelnen Sonatensätze großes Gewicht beimisst, verhält er sich gegenüber den satzübergreifenden Bezügen auffällig skeptisch: Dass der motivische Kern bei Opus 2 und Opus 5 im jeweils zuerst entstandenen langsamen Satz liegt, hält er für möglich, aber nicht sicher (wie viele Autoren übergeht er bei Opus 5, dass das

erst in der Coda des Andante vollständig präsentierte Volksliedthema bereits in T. 5 f. des Kopfsatzes deutlich antizipiert wird, woraus sich eine andere Perspektive zur Interpretation nicht nur des Kopfsatzes eröffnet).

Neben umfangreichen, tiefgründigen Analysen enthält das Buch eine Darstellung von Brahms' musikalischer Ausbildung in Hamburg und seiner Reise 1853 nach Weimar, Göttingen und Düsseldorf sowie eine detaillierte Erörterung der zeitgenössischen Rezensionen der drei Sonaten, bei der Ehlert anders als in den Analysen eine ständige Apologie der Werke vermeidet. Die abschließende historische Einordnung bezieht sich auf Brahms' reifes Instrumentalschaffen, das nach Ansicht des Autors „nur die Entfaltung“ des in den Sonaten bereitgestellten „kompositorisch-ästhetischen Potentials“ ist (S. 590). Zur gattungsgeschichtlichen Stellung der Werke äußert er sich kaum – bis auf die lapidare Bemerkung, dass die Sonate „nach und nicht zuletzt durch Beethoven in die Krise geraten“ sei (S. XIII; ähnlich S. 27). Allerdings zieht er bei der Analyse einige bekannte Klaviersonaten des 19. Jahrhunderts (von Beethoven, Hummel, Schumann, Chopin, Liszt, selten Schubert) zum Vergleich heran (Vorbild für das Scherzo von Opus 2 dürfte indes weniger Mendelssohns „Elfenspek“ als vielmehr das Scherzo aus Webers *Sonate* op. 70 gewesen sein).

Trotz der genannten Einwände bildet Ehlerts Arbeit einen gewichtigen Beitrag zur Brahms-Analyse, der zahlreiche neue Details der drei bereits häufig untersuchten Werke erschließt. Dank der klaren, leserfreundlichen Gestaltung, die nicht nur die Sprache und Argumentationsweise betrifft, sondern auch die Informationsstreuung (damit man einzelne Teile unabhängig voneinander lesen kann, nimmt der Autor bewusst zahlreiche Wiederholungen in Kauf) und den graphischen Satz (analytische Detailbetrachtungen sind in kleinerer Schriftgröße gesetzt und können übersprungen werden), dürfte das Buch einen größeren Kreis analytisch interessierter Leser ansprechen.

(August 2006)

Stefan Keym

RENATA SUCHOWIEJKO: *Henryk Wieniawski. Kompozitor na tle wirtuozofskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku. Poznań: Towarzystwo*

Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005. 297 S., Nbsp.

Dem Schaffen Henryk Wieniawskis (1835–1880) wurde bislang in der Musikpraxis deutlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt als in der Musikwissenschaft – ein Schicksal, das er mit vielen so genannten Virtuosenkomponisten teilt. Ein wesentlicher Grund dafür liegt nach Joseph Kerman (*Concerto Conversations*, Cambridge, Mass. 1999) darin, dass die Musikanalyse immer noch primär vom Paradigma des individuellen autonomen Kunstwerks ausgeht, das den von Musikern primär zur Präsentation der eigenen Virtuosität geschriebenen Stücken kaum gerecht wird. Ausgehend von Kermans These verfolgt Renata Suchowiejko in der ersten Monographie zu Wieniawskis Schaffen einen kulturhistorische und analytische Perspektive verbindenden Ansatz, der dem aufführungs- und gattungsgeschichtlichen Kontext großes Gewicht beimisst.

Neben verschiedenen methodischen Überlegungen zeitgenössischer Autoren – zum Gattungsbegriff (Jeffrey Kallenberg), zur musikalischen Kommunikation (Edward T. Cone) und zur Funktion von Kunst als menschlichem Begegnungsfeld (Andrzej Nowicki) – bildet das historische Konzept von Musik als „Sprache der Gefühle“ einen wichtigen Ausgangspunkt von Suchowiejkos Studie. Die Autorin weist nach, wie dieses gemeinhin vor allem mit der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts assoziierte Konzept in Frankreich weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkte (u. a. über Jérôme-Joseph Momigny und Anton Reicha) und zu einem wesentlichen Aspekt der so genannten „französisch-belgischen Violinschule“ um Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot und Pierre Rode wurde, der auch Wieniawski über seinen Lehrer am Pariser Conservatoire, Lambert Massart, entstammt. Der Virtuose wurde als Redner und Akteur angesehen, der eine direkte Wirkung auf sein Publikum auszuüben sucht. Im Mittelpunkt stand der Vortrag, nicht das Werk. Prototyp dieser Richtung und Vorbild Wieniawskis war Niccolò Paganini, dessen „perfect musical performance“ Suchowiejko anknüpfend an Lydia Goehr der „perfect performance of music“ Louis Spohrs und Joseph Joachims entgegen setzt, bei der sich der Virtuose in den Dienst der Werke stellt.

Die Bedeutung von Suchowiejkos Studie liegt nicht zuletzt darin, dass sie über den speziellen

Fall Wieniawskis hinaus einen breiten Einblick in die Geschichte des Violinvirtuosentums des 19. Jahrhunderts gibt. Dies gilt sowohl für den ersten, kulturgeschichtlichen Teil der Arbeit, der die Bedingungen des Virtuosentums und die Entwicklung der französisch-belgischen Violinschule (u. a. anhand zahlreicher Lehrbücher) dokumentiert, als auch für den zweiten, analytischen Teil, der das relativ schmale Œuvre Wieniawskis (24 Opus-Nummern) geordnet nach Gattungen erörtert (Konzerte, Variationen, Fantasien, Polonaisen, Etüden, Salonstücke). Durch Vergleiche mit einer Vielzahl ähnlicher Gattungsbeiträge anderer Violinkomponisten (neben den bereits genannten auch Delphin Alard, Charles de Bériot, Charles Dancla, Heinrich Wilhelm Ernst, François Habeneck, Hubert Léonard, Pablo de Sarasate und Henri Vieuxtemps) wird die tiefe Verwurzelung Wieniawskis in der internationalen Tradition deutlich – auch bei seinen Beiträgen zu den polnischen Nationaltänzen Polonaise und Mazurka. Dass bei diesem Verfahren allgemein-typische Merkmale der Werke stärker hervortreten als individuelle, liegt in der Natur der Sache. Was die Einbeziehung von Aspekten der Virtuosität in die Analyse betrifft, könnte man noch detaillierter der Frage nachgehen, weshalb bestimmte Figuren und Effekte gerade an dieser oder jener Stelle im Werk auftreten und inwieweit die daraus resultierende Dramaturgie auf die wirkungsvolle Präsentation des Interpreten abgestimmt ist.

Das spezifische stilistische Profil des Komponisten Wieniawski, das die Autorin im zusammenfassenden Schlussteil erstellt, lässt sich erwartungsgemäß nicht auf eine prägnante Formel bringen. Es ergibt sich aus bestimmten Konstanten bei verschiedenen Einzelaspekten (wie Werktiteln, Anfangs- und Schlussgesten, Themencharakteren und -verarbeitung, spieltechnischen Figuren). Wieniawski bevorzugte klare Formen und eine einfache Harmonik, vor deren Hintergrund sich sein Melodienreichtum und seine grifftechnische Virtuosität besonders gut entfalten konnten. Ein wichtiges Kennzeichen seines Spiels und seiner Musik war Kantabilität, die die Autorin aus der Konzeption von Musik als Sprache der Gefühle erklärt. Suchowiejko betrachtet Wieniawski als Endpunkt der auf den eigenen Vortrag orientierten Violinkomponistentradition. Auf der Basis ihrer um-

fangreichen vergleichenden Studien widerlegt sie damit die Einschätzung einer einschlägigen polnischen Musikgeschichte (Józef Chomiński/Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, Bd. 2, Krakau 1996, S. 71 f.), in der Wieniawski pauschal einer „fortschrittlichen“, zukunftsweisenden Strömung zugeordnet wird – im Gegensatz zu einigen stärker an der symphonischen Tradition orientierten Komponisten. Suchowiejko zeigt dagegen, dass sich Wieniawski gerade in seinen reifen, in den frühen 1860er-Jahren entstandenen Werken (op. 17–22; besonders im *Violinkonzert Nr. 2 d-Moll* op. 22) mit Beethoven auseinandersetzte. Dass er nach 1865 kaum noch komponierte, dürfte nicht nur auf seine vielfältigen Verpflichtungen als Virtuose und Pädagoge zurückzuführen sein, sondern auch darauf, dass ihm mittlerweile ein in Umfang und Vielfalt hinreichendes Repertoire eigener Werke für seine Konzerte zur Verfügung stand.

Die Erforschung des internationalen Virtuosentums steht noch relativ am Anfang. Suchowiejkos Arbeit liefert dazu einen methodisch inspirierenden und inhaltlich ertragreichen Beitrag.

(August 2006)

Stefan Keym

Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Teil 1: *Romantische und nationale Symphonik.* Von Wolfram STEINBECK. 354 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: *Stationen der Symphonik seit 1900.* Von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER unter Mitarbeit von Eberhard HÜPPE und Günter MOSELER. VII, 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 3.)

Musikalische Gattungsgeschichten zu schreiben, ist ein undankbares Geschäft. Für kaum eine Gattung der jüngeren Musikgeschichte ist das Material in wirklich hinreichendem Umfang verfügbar und sind die Produktions- und Rezeptionsbedingungen hinreichend rekonstruierbar; die Benutzer vermissen notorisch immer das, was sie besonders interessiert, und die Rezensenten haben es leicht, Lücken aufzuzeigen. So auch in diesem Fall, deshalb muss sogleich gesagt werden, dass es sich um eine durch

Stoff-Fülle und Perspektivenreichtum imponierende Darstellung handelt.

Der Band ist aus technischen Gründen in zwei Halbbände geteilt, wobei die Kapitel durchnummeriert sind, die Paginierung aber im zweiten Halbband neu beginnt. Die Ausstattung ist, wie immer in den Handbuchreihen des Laaber-Verlages, opulent, mit sehr vielen, z. T. umfangreichen Notenbeispielen und vielen Abbildungen (die schönste, Peter Maxwell Davies beim Holzhacken, in Teilband II, S. 257). Die Reproduktionsqualität ist in beiden Bereichen unterschiedlich, manchmal (I, 30) ausgesprochen schlecht, und leider bringen die Bild-Legenden auf weite Strecken nichts Neues gegenüber dem Haupttext. Das Satzbild ist gut lesbar (mit den Exzessen der Computertrennung muss man sich heute offenbar abfinden; besonders schön ist die mehrfach erscheinende, gleichsam ophtalmologische Trennung Sp-ohr). Die Zahl der Druckfehler ist gering; einige wenige sind nicht trivial: II, 86 fehlt in der Notentafel zu Mahlers *Sechster Symphonie* ausgerechnet das Auflösungszeichen beim A-Dur/a-Moll-Signal, II, 130 unten sind die Computerzeichen für griechische Buchstaben nicht konvertiert, und II, 179 wird der sonst unbekannte Musikwissenschaftler Walter Rathert aus der Taufe gehoben.

Die Darstellung folgt dem bewährten Muster, die Werke der herausragenden Komponisten vollzählig und ausführlicher, diejenigen der gemeinhin für zweitrangig gehaltenen kursorisch und/oder in Auswahl zu besprechen und die Komponisten unterhalb dieser Grenze nicht mehr zu berücksichtigen. Natürlich könnte man sagen, dass zum Gesamtbild auch die Niederungen gehören (dazu auch weiter unten); andererseits ist die Zahl der berücksichtigten Komponisten und Werke schon so erfreulich groß. Hinzu kommen Werklisten und Komponisten-Listen, die den Handbuch-Charakter des Bandes unterstreichen; außerdem sind als Anhang zum zweiten Teilband zusätzliche, regional gegliederte umfangreiche Listen angefügt, die der Entlastung des Haupttextes dienen – freilich muss man sich hier fragen, ob nicht zur Gattungsgeschichte auch ein wenigstens kursorischer Überblick über scheinbar oder wirklich periphere Entwicklungen gehören müsste. Uneingeschränkt positiv ist die Fülle von Quellenzitate in beiden Teilbänden zu bewerten.

Die Chronologie der Darstellung ist unproblematisch. Das erste Kapitel behandelt die Theorie der Gattung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; besonders erfreulich ist hier die Differenziertheit der Darstellung, die nicht versucht, das Durcheinander der ästhetischen Kategorien und Urteile vorschnell zu harmonisieren; allenfalls hätte man sich eine entschiedenere Stellungnahme zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und kompositorischer Praxis gewünscht. Das zweite Kapitel erörtert Mendelssohns „Erfindung“ der Konzert-Ouvertüre (ohne den hier eigentlich nötigen Seitenblick auf Berlioz) und die Symphoniker der 1830er-Jahre, Kalliwoda, Burgmüller, Franz Lachner und vor allem Spohr – das ist analytisch und historiographisch höchst ergiebig, anschaulich geschrieben und eröffnet das die ganze Darstellung durchziehende Bemühen, die Komponisten zweiten Ranges nicht (wie noch vor wenigen Jahrzehnten üblich) ex cathedra und im sicheren Besitz des einschlägigen ästhetischen Werturteils abzuurteilen, sondern erst einmal zu verstehen. Der romantischen Symphonik im eigentlichen Sinne (Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Gade) ist das dritte Kapitel gewidmet, auch dies eine klare und gehaltvolle, an analytischen Einsichten reiche Darstellung. Ein wenig problematisch ist vielleicht der Versuch, die Ideen Berlioz' mit einer französischen Tradition der Programmsymphonie zu verbinden, die man als emphatische Tradition eigentlich kaum sehen kann, und schwer verständlich ist mir die arg schnelle Abhandlung von Schumanns *Zweiter Symphonie*, in der ausgerechnet sonst leitende Ideen der Darstellung, poetische Instrumentalmusik und Beethoven-Bezug, und ein Hinweis auf den grundlegenden Aufsatz von Anthony Newcomb („Once More ‚Between Absolute and Program Music‘: Schumann's Second Symphony“, in: *Nineteenth-Century Music* 7, 1984, S. 233 ff.) fehlen.

Wieder von der Ästhetik zur Kompositionspraxis geht das vierte Kapitel, das (mit vielen, auch weniger bekannten und immer erhellenden Zitaten) von den „Absolutheitsansprüchen“ der Parteien um Liszt und um Hanslick, von Liszts Symphonien, aber auch von der außerordentlich vielgestaltigen Produktion der nach Dahlhaus' Meinung „toten“ Zeit 1850–1870 handelt. Auf den Seiten 159 f.

entwickelt Steinbeck eine Art ‚modifizierte Dahlhaus-Theorie‘, die für eine Erweiterung des historiographischen Horizonts auf der Basis der zeitgenössischen Rezeption plädiert, womit allerdings die geschichtsphilosophische Basis der Konstruktion Dahlhaus‘ nicht mehr vereinbar ist. Wie schon oben angedeutet, glaube ich nicht, dass Gattungsgeschichte allein aus Entwicklungs- und Wirkungsgeschichte konstruiert werden kann, und der Begriff einer ‚Selektion durch die Geschichte (bis heute)‘ (I. Halbband, S. 160) beginnt heute brüchig zu werden, wenn man an die rapide Entwicklung des ‚Parallel-Repertoires‘ der CD-Produktion denkt. Die Probe aufs Exempel für die Horizontzerweiterung ist dann ein ausführlicher Abschnitt über die Symphonik der 1850er- und 1860er-Jahre, der eine Reihe rezeptionsgeschichtlich herausgehobener Werke untersucht, wobei einerseits die breite Palette formaler und inhaltlicher Lösungen, andererseits die große Zurückhaltung der meisten Komponisten (und offenbar auch des Publikums) gegenüber den radikalen Entwürfen Liszts ganz deutlich wird. En passant sei erwähnt, dass Liszts ‚großartige musikalische Idee‘, in der *Faust-Symphonie* die Faust-Themen in der Perspektive Mephistos zu verzerrern (I. Halbband, S. 150), offensichtlich auf Wagners *Faust-Ouverture* (T. 274 ff.) zurückgeht.

Das fünfte Kapitel, Brahms und Bruckner, ist ohne Zweifel ein Höhepunkt der Darstellung, sowohl in der analytischen Durchdringung des Gegenstandes wie in der Definition des jeweiligen gattungsgeschichtlichen Standorts; vor allem der Bruckner-Abschnitt ist wohl das Konzentrierteste, was man heute über diesen Symphonietypus lesen kann. Das Einzelwerk, das sonst programmatisch im Vordergrund steht, tritt hier zurück – natürlich aus sehr guten Gründen, aber gerade angesichts der Intensität der Interpretation kann man das auch lebhaft bedauern, besonders im Blick auf die Sonderstellung der *Neunten Symphonie*, die gerade Steinbeck in seiner bedeutenden Werkmonographie so deutlich herausgearbeitet hat. Schwieriger ist das sechste Kapitel, in dem es um die Vielstimmigkeit des Konzerts der Nationen geht: Nationalsymphonik in Russland, den böhmischen Ländern und Frankreich, Entwicklungen in anderen Ländern entlang den deutschen Traditionslinien, die nun aufhören,

die zentralen zu sein, und in der deutschen Symphonik neben Brahms und Bruckner. Im vorgeschalteten ‚Rückblick‘ werden die Entwicklungen in Frankreich, England und Skandinavien vor der Nationalsymphonik nachgeholt, die zugunsten der Darstellung der Hauptentwicklungen bis etwa 1870 ausgespart worden waren, und hier zeigt sich ein Nachteil der Methode, wenn ausgerechnet der originellste Kopf der 1840er-Jahre, Franz Berwald, ganz en passant abgehandelt wird, nur weil seine Symphonien ‚historisch wirkungslos blieben‘ und obwohl eingeräumt wird, dass sich ‚die analytische Auseinandersetzung mit diesen Werken lohnen‘ dürfte (I. Halbband, S. 233). Der Abschnitt über die russischen ‚Novatoren‘ legt viel Gewicht auf die Diskrepanz zwischen den von ihnen entwickelten (bzw. aus der Volksmusik abgeleiteten) Techniken der Reihung und Variation volksliedhafter Melodien und den so nicht erfüllbaren Ansprüchen der traditionellen Formen, aber statt der immer wieder durchscheinenden normativen Kritik anhand relativ breiter Werkbeschreibungen wäre eine konzentrierte Darstellung der russischen Techniken wohl hilfreicher gewesen. Und kleine normative Pferdefüße erscheinen auch im Čajkovskij-Kapitel, zusammen mit verblüffend poetisierenden Beschreibungen, unter denen die Stringenz der Analyse leidet. Die Dahlhaus’schen Geist atmende Deutung der *Vierten Symphonie*, vor allem des Finales, halte ich für abwegig – Komponisten dieses Ranges gebührt ein Vertrauensvorschuss, auch wenn einzelne ihrer Maßnahmen nicht sogleich einleuchten und sogar (gerade) dann, wenn man sie nicht mag, und inzwischen haben wir doch durch Šostakovič gelernt, solche orgiastischen Stücke doppelbödig zu hören. S. 277 muss es in der vorletzten Zeile ‚Dritten‘ statt ‚Neunten‘ heißen. Etwas unterbelichtet bleibt die wohl auf das Vorbild Frankreich zurückgehende wesentliche Bedeutung zyklischer Formbildungen sowohl bei den Novatoren als auch bei den westlich orientierten Komponisten. Weniger problematisch wirken das tschechische Kapitel, in dem vor allem Dvořák die längst fällige Aufwertung erfährt, und das ergiebige Frankreich-Kapitel, in dem die bekannten zyklischen Techniken die historiographisch unproblematische Basis bilden und das mit dem Ausblick auf ‚Debussy und die Negation des Symphonie‘

schließt. Kurze Ausblicke auf Entwicklungen des späteren 19. Jahrhunderts in Skandinavien, England und den USA schließen sich an. Der Abschnitt über deutsche Symphonik neben Brahms und Bruckner, mit dem der erste Halbband schließt, ist arg kurz geraten; dass sein wichtigster Teil, der nachdrückliche Hinweis auf die Symphonien von Friedrich Gernsheim, in einer Anmerkung untergebracht ist, deutet vielleicht auf Platzprobleme. Die ausführliche Darstellung der Symphonie von Hans Rott leitet dann über zum Kapitel VII, in dem Mahler zentral ist.

Der zweite Halbband teilt die Darstellung, die chronologisch bis in die Gegenwart reicht, unter mehrere Autoren auf: Das Kapitel „Kulmination und Krise“ (Skrjabin/Strauss/Sibelius/Mahler) stammt von Wolfram Steinbeck; „Dissoziation und Individualisierung“ (Schönberg/Stravinskij) und „Endstationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ (Messiaen/Berio/Isang Yun/Rihm) stammen von Christoph von Blumröder; die Einzelteile von „Gattungspluralitäten“ haben umschichtig Eberhard Hüppe und Günter Moseler geschrieben. Das trägt den seit der klassischen Moderne wachsenden Schwierigkeiten im Umgang mit Neuer Musik Rechnung, wirft aber auch Probleme auf, zumal die Autoren sehr unterschiedliche Zugänge zum Gegenstand haben – übrigens zeigt sich das schon im Personalstil: Das Kapitel von Steinbeck ist, wie der ganze erste Halbband, in einem sehr zugänglichen (dabei keineswegs simplifizierenden) Stil geschrieben und damit auch dem interessierten Laien zugänglich, an dem die anderen Autoren weniger interessiert sind. Die Hauptprobleme aber stellen sich in der Auswahl und Gewichtung der Werke.

Kaum problematisch ist das Kapitel „Kulmination und Krise“, auch wenn die spätezeitliche und überkomplexe Artistik Strauss' mit Kategorien wie Parodie und Persiflage nicht hinreichend beschreibbar ist und auch wenn, trotz differenzierter Zuwendung, die Bedeutung der *Dritten bis Siebten Symphonie* von Sibelius als quasi-Gegenmodelle gegen die Tradition noch immer unterschätzt erscheint (von „Isolation“ – so S. 29 – kann man eigentlich nur aus einer spezifisch deutschen Perspektive sprechen). Sehr nachdenkenswert ist der Mahler-Abschnitt, der die allgemeine Tendenz zur ‚steilen‘ Werkinterpretation gerade bei diesem

Komponisten glücklich vermeidet. Christoph von Blumröder bietet in „Dissoziation und Individualisierung“ eindringliche Einzelanalysen, vor allem von Schönbergs *Erster Kammer-symphonie* und Stravinskis *Symphonies d'instruments à vent*, hält aber an der konventionellen Geschichtskonstruktion Schönberg/Stravinskij mit entsprechenden Konsequenzen für Auswahl und Gewichtung von Komponisten und Werken fest. Eberhard Hüppe („Kontinuität und Umbruch“) verzichtet weitgehend auf Werkinterpretationen und bewältigt auf zwölf Seiten eine diffuse Unmenge von Namen und Werken, wobei (zwangsläufig) auch bedeutende Komponisten wie Nielsen, trotz ausführlicherer Darstellung, fast untergehen und jedenfalls in ihrer gattungsgeschichtlichen Bedeutung nicht zu erkennen sind. Besser ist der Abschnitt über Entwicklungen in Deutschland nach 1945, in dem Karl Amadeus Hartmann im Mittelpunkt steht; dafür ist die Produktion in der DDR fast ausgeklammert und wird auch im Kapitel „Musik und Politik“ nur ganz cursorisch abgehandelt. Gattungsgeschichte wird man das alles kaum nennen können.

Leider setzt sich die – vielleicht aus Platz- und Zeitnot geborene, aber deshalb nicht entschuld bare – Tendenz zur oberflächlich-reihenden Beschreibung von Namen und Werken weiter fort. Die Darstellung der amerikanischen Symphonik kommt fast ganz ohne Erörterung von deren ebenso massiven wie komplexen politischen Bedingungen aus (geradezu rührend wirkt die Bemerkung, Marc Blitzstein habe „politische Ambitionen“ gehabt, II. Halbband, S. 186). Der England-Abschnitt behandelt viele Komponisten, geht aber nur wenig über die knappe Beschreibung (nicht Interpretation) einzelner Werke hinaus; zudem sind die Gewichte problematisch verteilt, wenn Malcolm Arnold ebensoviel Raum beansprucht wie Ralph Vaughan Williams. Nach so vielen sanften Enttäuschungen ist der Leser gespannt auf das Kapitel „Symphonik und Politik“, aber da wird er erst recht enttäuscht: Nach einer hohen Erwartungen weckenden methodologisch-theoretischen Einleitung folgt ein ganz kurzer Abschnitt über die emphatisch politische Seite des Symphonikers Henze und ein sehr langer über Šostakovič – Letzterer voller interessanter Beobachtungen, aber keine Einlösung des Titels „Symphonik und Politik“ und erst recht

kein Ersatz für das, was in einer Gattungsgeschichte nun wirklich nicht fehlen dürfte: Mjaskovskij, Prokof'ev – und eben auch, hier ganz unentbehrlich, die öden Landschaften des sozialistischen Realismus. Den Abschluss des Kapitels „Gattungsp pluralitäten“ bildet ein Abschnitt, in dem Entwicklungen ab etwa 1945 in England, den USA, Skandinavien, Ostmitteleuropa und, als Sonderfall, Schnittkes *Erste Symphonie* skizziert werden und in dem wiederum der Raum zu knapp für die Darstellung gattungsgeschichtlicher Perspektiven ist – so bleibt bei der Erwähnung von Tippett's *Dritte Symphonie* keine Zeit, dem Leser mitzuteilen, worum es in diesem Stück geht, nämlich um die ‚Zurücknahme‘ von Beethovens *Neunter Symphonie*.

Sehr viel konziser, gehaltvoller und genauer gattungsgeschichtlich pointiert ist das Schlusskapitel von Christoph von Blumröder, in dem Werke interpretiert werden, die man wirklich als „Endstationen“ der Gattungsgeschichte verstehen kann: Messiaens *Turangalila-Symphonie*, Berios *Sinfonia*, die Symphonien von Isang Yun und – bildkräftig suggestiv als „Verflüchtigung der Gattung“ bezeichnet – die Symphonien von Wolfgang Rihm, der für Musikwissenschaftler den großen Vorteil hat, nicht nur ein produktiver Komponist, sondern auch ein wortgewaltig und klug sein eigenes Schaffen interpretierender Theoretiker zu sein. Der abschließende Abschnitt „Allusionen und Relikte“ ist danach nur noch eine Art von Aufräumaktion. Wäre der ganze zweite Halbband so gut wie dieses Schlusskapitel, dann wäre das Ganze ein voll gelungener Wurf. Aber welches Werk von so umfassender Thematik und von solchem Umfang ist das schon? Wir können dankbar und zufrieden sein für das, was es bietet.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

FELIX WÖRNER: „... was die Methode der ‚12-Ton-Komposition‘ alles zeitigt ...“ Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern u. a.: Peter Lang 2003. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Série II, Volume 43.)

Nach wie vor herrscht von den zwölftönigen Werken Anton Weberns das Bild einer sachli-

chen, kalkulierten, rationalen und quasi objektiven Musik vor. Zu großen Teilen dürfte dieses Bild durch zwei Momente der Rezeption zustande gekommen sein. Zum einen ist Theodor W. Adornos Kritik an Weberns Handhabung der Zwölftontechnik zu nennen, der Webern zufolge die Reihe fetischisiert habe, indem er bereits sie komponiere und ihr dadurch das abstrakte Gestaltungspotential nehme. Übrig blieben tönende Symmetrien. Zum anderen erwies sich als geschichtswirksam die kompositorische und publizistische Rezeption Weberns durch die Serialisten in den 1950er-Jahren, die ja dabei selbst auf der Suche nach einer Erneuerung der musikalischen Sprache aus dem Geist der Rationalität waren, losgelöst von jeglichen Elementen subjektiven Ausdrucks. Jedoch gehört es zu den Topoi, dass sie sich, auch außerhalb ihres Ursprungs, einer langlebigen Wirkung erfreuen, und dass sie selektiv angelegt sind, um aufrechterhalten werden zu können. Musikwissenschaftliche Handbücher und historische Überblicksdarstellungen zeugen im Fall Weberns eindrücklich davon, weil sie jenes Bild weiter tradieren und sich dabei auf eine Handvoll Werke beschränken: die *Symphonie* op. 21, das *Konzert* op. 24, die *Klaviervariationen* op. 27 und das *Streichquartett* op. 28.

An diesem kritischen Punkt setzt Felix Wörners Studie an. Bereits durch deren Anlage sowie die Auswahl der untersuchten Werke (*Streichtrio* op. 20, *Saxophonquartett* op. 22, *Das Augenlicht* op. 26 und unpublizierte Werke und Fragmente aus dem Zeitraum von 1924–1927) bietet sie eine höchst sinnvolle Ergänzung zu bisherigen Untersuchungen, wo jene Werke in auffällig geringer Weise behandelt wurden. Wie ein roter Faden zieht sich durch Wörners Studie die These, dass mit Weberns Aneignung der Zwölftontechnik kein Paradigmenwechsel und schon gar kein Bruch in dessen kompositorischer Poetik und Ästhetik stattgefunden habe. Vielmehr überlagerten sich in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren mehrere Ebenen in seinem Schaffen, die man grob einteilen kann in eine ältere, ausdrucksgeleitete und in eine jüngere, am Ideal einer Fasslichkeit orientierten Schaffensweise. Man kann sogar noch weiter gehen und behaupten, dass beide Haltungen, in unterschiedlicher Gewichtung, durchweg in Weberns gesamtem Komponieren vorhanden sind.

Die Hartnäckigkeit, mit der Wörner seine These an Hand philologischer und analytischer Untersuchungen ausführt, ist zu begrüßen, und zwar weil nicht Behauptungen aufgestellt, sondern Beobachtungen begründet werden. Das mag im Detail zwar trocken zu lesen sein. (Getrübt wird die Lektüre allenfalls durch vereinzelte, redundante Zusammenfassungen und Vorausblicke an Absatzenden und -anfängen.) Aber bei der Entkräftung hergebrachter Verständnisweisen wäre jedes andere Vorgehen, das sich nur lose an Quellen und historische Daten hielt, ein halbherziges Unterfangen: Bisheriger Einseitigkeit ist nicht mit anderer Einseitigkeit, sondern durch eine breit fundierte Quellenuntersuchung zu begegnen, die ihre Ergebnisse in den Forschungsstand zu integrieren vermag und so zu dessen Modifikation beitragen kann. Gerade die Darstellung des Übergangs von der freien Atonalität zur Aneignung der Zwölftontechnik – in Fortführung von Anne Shrefflers „„Mein Weg geht jetzt vorüber“. The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition“ (in: *JAMS* 47, 1994) unter instrumentalmusikalischer Perspektive – gelingt Wörner anschaulich. Denn indem er sich hier ganz auf Skizzen und Fragmente aus dem Nachlass stützt, kann er aufzeigen, wie bestimmte Handhabungen der Dodekaphonie, die sonst relativ unvermittelt in Weberns Werke einzutreten scheinen, eine Vorgeschichte und dadurch eine schaffensinterne Stringenz besitzen. So erweist sich beispielsweise die unterschiedliche Reihenbehandlung in den beiden Sätzen des *Streichtrios* (einmal eher blockhaft im Stimmenverband, einmal eher stimmlich-linear) als bereits mehrfach erprobt in Studien aus den Jahren 1925/26. Ebenso überzeugend gelingt es Wörner aufzuzeigen, wie Webern in dieser Phase und später noch von seiner „expressionistischen“ Formauffassung geleitet war. Philologische Untersuchung und musikalische Analyse treten hier in eine geglückte zu nennende Interaktion, weil sie sich gegenseitig erhellen.

Dies gilt auch für einen weiteren Aspekt, der das Verhältnis von Komponistenaussage und Musik betrifft. Angesichts der methodischen Strenge Wörners, die auf den ersten Blick konservativ anmuten mag – nämlich primär die Quellen einer akribischen Untersuchung zu unterziehen –, kann nicht stark genug der

Vorteil dieses Vorgehens gegenüber nur kulturhistorisch oder ästhetisch argumentierenden Texten hervorgehoben werden. Da Wörner auf Grund der Untersuchung der Notentexte erst zu schaffensästhetischen Schlussfolgerungen gelangt, enthält er sich eines in der Musikwissenschaft immer wieder anzutreffenden Argumentations- und Darstellungsmusters: Dass die Musik zur Illustration von Selbstaussagen der Komponisten dient. Dies hat gerade im Falle von Weberns (nicht nur Zwölfton-)Werken eine besondere Brisanz. Denn allzu oft werden dessen Vorträge *Der Weg zur Neuen Musik* als Prüfstein seines Komponierens herangezogen. Neben der methodischen Fragwürdigkeit wird dabei aber erstens deren prekärer Status vergessen – es handelt sich, als Edition einer Mitschrift von frei gehaltenen Vorträgen, um einen Text aus dritter Hand –, und zweitens äußert sich hier ein Komponist knapp eine Dekade nachdem er sich die Zwölftontechnik angeeignet. Eine Applikation der Aussagen auf frühere Werke ist jedenfalls nur unter Vorbehalt zu leisten. Letztlich birgt Wörners Vorgehen die Chance, eine Neuinterpretation musikalisch-ästhetischer Haltungen einzuleiten, die ihrerseits ins Verhältnis gesetzt werden können zu den Äußerungen eines Komponisten mit der Frage: Warum fallen diese so aus – und nicht: So ist die Aussage, wie verhält sich die Musik dazu? Wörner hat diese Chance ergriffen und umgesetzt, indem er den Blick auf Kontinuitäten in Weberns Komponieren lenkt, wo vorher Brüche wahrgenommen wurden.

(Juli 2006)

Simon Obert

Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss. Hrsg. von Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2004. 260 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 45.)

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem Verhältnis des Philosophen Theodor W. Adorno gegenüber dem Komponisten Richard Strauss. Er stellt die Veröffentlichung der Beiträge eines Symposiums dar, das im Dezember 2003 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz stattfand. In elf Aufsätzen wird das widersprüchliche, also keines-

wegs eindeutige Verhältnis Adornos gegenüber Strauss, aber auch Einzelaspekte des Schaffens von Strauss, zu beleuchten versucht.

Karin Marsoner („Musikalisches Kunstgewerbe‘ – Eine Kategorie der Abwertung in Adornos Strauss-Kritiken“, S. 38 ff.) unternimmt den Versuch einer Klärung dieses Verhältnisses. Auf der einen Seite zeigt Adorno die harmonische Entwicklung bei Strauss bis zur *Elektra*, dessen Harmonik und Klanglichkeit er bewunderte (S. 49, 51), als eine wichtige Entwicklungslinie zur Neuen Musik an, auf der anderen Seite kritisiert er seine Musik als „musikalisches Kunstgewerbe“ (S. 38). Diesen Begriff verwendet Adorno zum einen im abwertenden Sinn für „Kompositionen geringeren Kunstanspruchs“, womit er primär die Werke seit dem *Rosenkavalier* meint, oder auch im differenzierteren Sinn für Kompositionen, „deren materielle Gestaltung nicht unmittelbar aus ihrer geistigen Konzeption heraus erfolgte, sondern mittels vorgegebener stilistischer und formaler Modelle“ (S. 38). Hier nimmt Adorno konkret auf den neoklassizistischen Stravinskij der 1920er- und 1930er-Jahre Bezug, den er, – im späten und sehr umfangreichen Strauss-Aufsatz von 1964 –, durch dessen Verbindung mit Elementen der Ironie und Verfremdung zusätzlich einer „surrealistischen“ Strömung der Neuen Musik zurechnete. Adorno bezeichnet dies als „musikalisches Kunstgewerbe auf höherem Niveau“ (S. 39) und stellt somit Stravinskij auf eine deutlich höhere Stufe als Strauss. In einer grundlegenden Schrift aus dem Jahr 1932, aus der er sein Grundkonzept einer „Neuen Musik“ entwickelte, für die er in allen späteren Schriften die Werke der „Neuen Wiener Schule“ zum alleinigen Maßstab nahm, beschäftigte er sich mit der „gesellschaftlichen Lage“ und mit dem „Warencharakter“ der Musik. Adorno unterteilt folgerichtig die „ernste“ Musik in vier Richtungen (S. 41 f.):

1. Schönberg und seine Schule, die ohne Zugeständnisse an die Gesellschaft den Forderungen des Materials nachkämen. 2. Die Komponisten des „Neoklassizismus“ oder auch des „Folklorismus“ (Stravinskij, Bartók), die versuchten, den „Zustand der Entfremdung“ gegenüber der Gesellschaft aufzuheben „durch einen Rückgriff auf vergangene Stilformen“. 3. Die „Surrealisten“, welche die traditionellen Formmodelle zu verfremden suchten (Stravin-

skij, Weill). 4. Die Gebrauchsmusik (didaktisch inspirierte Musik z. B. bei Hindemith), welche die Entfremdung gegenüber der Gesellschaft durch Übernahme von Elementen der funktionalen Musik (Tanzmusik, Unterhaltungsmusik) zu überwinden versucht. Strauss kommt in diesem vierstufigen Modell gar nicht vor. Erst im zweiten Abschnitt der Schrift („Reproduktion und Konsum“) beschäftigt sich Adorno mit dem Komponisten, dem er eine enge Zusammenarbeit mit der „großkapitalistischen Gesellschaft“ vorwirft, deren innere Widersprüche er in seiner Musik ignorierte (S. 42). Der Aufsatz Marsoners zeigt deutlich die einseitige durch die ästhetischen Vorgaben Schönbergs beeinflusste Haltung Adornos, welche zwangsläufig zu einer negativen Einordnung des Komponisten Strauss führt. Auf der anderen Seite wird jedoch auch eine gewisse Bewunderung für ihn deutlich, gefördert durch für Adornos musikalisches Weltbild folgenreiche frühe Aufführungen der *Elektra* (S. 49/51). Diese ambivalente Haltung findet sich nach 1932 auch in den späteren Schriften Adornos wieder.

Der Beitrag von Andreas Dorschel „Vom Genießen“ (S. 23 ff.) beschreibt sehr anschaulich die „Sinnlichkeit“ der Musik von Strauss, die sich in einem nie endenden Klangstrom mit stets wechselnden Klangfarben und Harmonien artikuliert. Selbst bei der Evokation des Todes behält die Musik diese Eigenart bei. Dorschel nennt hier als Beispiel das letzte der *Vier letzten Lieder*, „Im Abendrot“, vom Mai 1948. Die Pausen, welche die Frage der Sängerin „Ist dies etwa der Tod?“ unterbrechen, werden vom reich besetzten Orchester mit kühnen Harmoniewechseln überbrückt (S. 27). Trotz der Tatsache, dass der Genuss des Musikstroms in seinen Opern wiederholt unterbrochen und die brutale Realität der dramatischen Handlung drastisch vor Augen geführt wird (Tod der Salome in den letzten 11 Takten der Oper), erschließt sich die Ästhetik der Musik bei Strauss „aus dem Begriff des Genusses“ (S. 33).

Walter Werbeck (S. 147 ff.) untersucht das Dictum Adornos: „Richard Strauss als Allegro-Komponist“, das dieser vom Strauss-Biographen Willi Schuh übernommen hatte. Werbeck weist die Berechtigung dieser Charakterisierung nach, da bei Strauss, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die langsamen Abschnitte seiner Tondichtungen nie durchgehend lang-

same Sätze darstellen, sondern in ihnen ein Tempowechsel stattfindet, der zu schnellen Abschnitten führt und somit eine Temposteigerung beinhaltet. Die schnellen Teile der Tondichtungen und der instrumentalen Spätwerke (*Symphonische Metamorphosen für 23 Solostreicher*) werden nicht nur durch entsprechende Tempoangaben und durch dynamische Steigerungen, häufig kombiniert mit *Accelerandi*, verdeutlicht, sondern auch durch ein „inneres Tempo“ (S. 160 f.), das durch rhythmisch-metrische Schwerpunktsverlagerungen und durch auf- und absteigende Tonfiguren hervorgerufen wird, und das durch die schrittweise Verkürzung der Motive, somit durch Motivabspaltung, noch gesteigert wird.

Der auch äußerlich ansprechend gestaltete Band ist jedem, der sich mit dem komplizierten Verhältnis Adorno – Strauss beschäftigen möchte, zu empfehlen. Allerdings hätte man, der Vollständigkeit halber, gerne auch umgekehrt noch etwas über die Beziehung Strauss – Adorno erfahren.
(August 2006) Rainer Boestfleisch

Karl Amadeus Hartmann: Komponist im Widerstreit. Hrsg. von Ulrich DIBELIUS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 347 S., Abb., Nbsp.

Der vorliegende umfangreiche Band über den Komponisten Karl Amadeus Hartmann, der als Jubiläumsschrift auf den 100. Geburtstag des Komponisten bezogen ist, berücksichtigt die unterschiedlichen Gattungen und Aspekte seines Schaffens im Rahmen eines Gesamtüberblicks. Angesichts der Bedeutung Hartmanns vor allem als Symphoniker erscheint die Publikation fast schon überfällig. Der Herausgeber weist in diesem Zusammenhang auf ein immer noch krasses Missverhältnis zwischen der mittlerweile bereits jahrzehntelangen Beschäftigung der Forschung und auch der künstlerischen Rezeption seines Werkes durch andere Komponisten und einer sich erst langsam stabilisierenden Anerkennung durch eine breitere Öffentlichkeit hin. Zur Überwindung dieser Kluft soll das Buch seinen Beitrag leisten.

Wertvoll ist zu Beginn des Bandes ein Beitrag von Hartmann selbst (S. 9 ff.), der vom Herausgeber den *Kleinen Schriften* von 1965 entnommen wurde, in dem der Komponist die wesentlichen Stationen seines Lebens und damit

gleichzeitig die Phasen seiner schöpferischen Entwicklung in knappen und klaren Worten umreißt. Als ein Schlüsselerlebnis muss hier 1941/42 der Unterricht bei Webern angesehen werden, der in ihm seine eigene ästhetische Haltung, die Wahrhaftigkeit der künstlerischen Aussage, noch verstärkte und von dem Hartmann stets in großer Verehrung sprach, obwohl die spezifische Kompositionstechnik des Spätwerks Weberns für sein eigenes Schaffen keine nachweisbare Rolle gespielt hat.

Obwohl der Schwerpunkt in Hartmanns Schaffen auf dem Gebiet der Symphonik liegt, kommt der Kammermusik durch seine beiden Streichquartette, die zu seinen Hauptwerken zählen, und durch zahlreiche frühe Kompositionen, über die Hartmann selbst anmerkt, er habe einen Großteil davon vernichtet, eine besondere Bedeutung zu. Egon Voss widmet sich in seinem Beitrag über die Kammermusik (S. 20 ff.) daher zunächst den nur teilweise erhaltenen Frühwerken, unter denen die beiden 1927 komponierten Suiten und Sonaten für Solo-Violine besondere Aufmerksamkeit verdienen, da diese zu den frühesten bekannten Werken gehören. In ihnen wird der Einfluss Hindemiths, bezogen auf die Satzüberschriften und auf die Satztechnik, aber auch der Einfluss Johann Sebastian Bachs durch die Verwendung barocker Formen deutlich. Dieser Einfluss Bachs wird bis in seine letzten Werke (*Siebte Symphonie*, *Achte Symphonie*, „Gesangsszene“) durch die bevorzugte Verwendung des polyphonen Satzes und entsprechender Formen (Fuge, Kanon, Toccata) prägend. Die entscheidende Wende bringt dann das *Erste Streichquartett* (1933), nach der Machtübernahme Hitlers entstanden, das in seinem großen Ernst der Tonsprache unter Einbeziehung eines jüdischen Volkslieds Trauer, Verzweiflung, aber auch Solidarität mit den Verfolgten zu verdeutlichen sucht. Das Merkmal der verinnerlichten Trauer, verbunden mit einer außerordentlichen Expressivität unter Einfluss der Werke Schönbergs wird für alle späteren Werke konstitutiv. Auch das *Zweite Streichquartett* (1945), noch kühner in der harmonisch-klanglichen Konzeption, verdeutlicht dieses.

Andreas Jaschinski (†) setzt sich mit der komplizierten Entstehungsgeschichte der acht Symphonien auseinander (S. 123 ff.). Schwierig wird diese dadurch, dass die ersten sechs

Symphonien entweder auf der Verwendung von symphonischen Werken der 30er- oder der frühen 40er-Jahre beruhen (z. B. die *Zweite Symphonie* 1948/49: Umarbeitung des Adagios aus der Symphonischen Suite *Vita Nova* 1943) oder, wie im Falle der *Ersten Symphonie* (1935/36, Umarbeitung 1948 und 1955), nach dem Zweiten Weltkrieg einer grundlegenden Revision unterzogen wurden, was ebenso auch für andere WerkGattungen gilt (Oper *Simplicius Simplicissimus* 1934/35, Neufassung 1956).

Barbara Zuber versucht in ihrem Beitrag „Neue Gartengärten“ (S. 251 ff.), sich dem Spätwerk zu nähern, wobei sie sich auf die *Siebte* (1957/58) und *Achte Symphonie* (1960–1962) und auf die „Gesangsszene“ für Bariton und Orchester (1962/63) konzentriert. Hier werden vor allem der komplexe formale Aufbau und die motivische Entwicklung berücksichtigt.

Diese letzten großen Werke Hartmanns zeichnen sich nicht nur durch einen hochdramatischen, apokalyptischen Gestus, sondern auch durch die Verwendung neuer Klangfarbenkombinationen aus, mit denen er sich mit der Avantgarde der 50er- und beginnenden 60er-Jahre berührt. Der Band wird mit einer Kurzbiographie, einem Werkverzeichnis und mit einem Personenregister abgeschlossen. Er wird für jeden, der sich mit dem Schaffen Hartmanns beschäftigt, unentbehrlich sein.

(August 2006) Rainer Boestfleisch

Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001. Hrsg. von Peter PETERSEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 280 S., Abb., Nbsp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20.)

Zum 75. Geburtstag Hans Werner Henzes fand 2001 in Hamburg die erste längere, ausschließlich dem Werk Henzes gewidmete wissenschaftliche Konferenz statt. Die Texte in diesem Kongressbericht werden nach Gattungen geordnet in den Rubriken „Musiktheater“, „Sujetgebundene Orchesterwerke“ und „Vokale Kammermusik“ vorgestellt, es schließt sich ein weiterer Abschnitt „Musica impura – zu Henzes Ästhetik“ an.

Die Aufsätze zum Thema „Musiktheater“ beschäftigen sich erfreulicherweise mit sehr

unterschiedlichen Musiktheatersparten. Jens Brockmeier leitet sie mit einem Beitrag über „Mythische Imagination in der Musik Hans Werner Henzes“ ein und diskutiert das „Prinzip Mythos“ für Werke wie *Venus und Adonis*. Anschließend analysiert Peter Petersen mit seinem Beitrag „We come to the river – Wir erreichen den Fluß. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1967“ die genannte Oper. In einem Vergleich mit Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, dessen Zitat- und Montagetechniken Henze hier aufgreift, betont Petersen die „behutsame Ermutigung“ zum Widerstand, die „Hoffnungsspur“ (S. 40), mit der Henze die Zuhörer nach den brutalen Szenerien im Gegensatz zu Zimmermann in seinem Werk entlässt. Aus der Sicht der Librettoforschung beschreibt danach Hans-Gerd Winter die „Liebesdiskurse in den Libretti von Grete Weil und Ingeborg Bachmann“. Er untersucht dabei die Operntexte von *Boulevard Solitude*, *Der Prinz von Homburg* und *Der Junge Lord*. Winter zeigt das Artifizielle in Grete Weils und Walter Jockischs Libretto zu *Boulevard Solitude* auf, das sich auch in intertextuellen Verweisen manifestiert. Die Frage nach dem Verhältnis von Ballett und Neuer Musik stellt Monika Woitas in ihrem Beitrag „Der Mensch im Zentrum – *Undine* und *Orpheus* als Provokation und Bekenntnis“. Sie problematisiert anhand der beiden Handlungsballette die Beweggründe eines zeitgenössischen Komponisten, sich dieser Gattung zuzuwenden. Für Henze, so Woitas, wurden die Gattungsgrenzen insgesamt hinfällig, er tendiere letztlich zum Ideal des „Totalen Theaters“ (S. 63). Marie-Luise Bolte beschäftigt sich schließlich in ihrem Text unter Angabe einer vollständigen Filmographie mit „Hans Werner Henzes Beitrag zur Filmmusik“.

Im Abschnitt zu „Sujetgebundenen Orchesterwerken“ zeigt Peter Petersen mit seiner Analyse in „*Ode an den Westwind – Henzes Cellokonzert nach P. B. Shelley*“, wie dieses Konzert formal durch Shelleys Text angeregt wird. Im Laufe der Komposition löst sich nach Petersen die Musik langsam von der Vorlage und kommentiert die revolutionär inspirierte Lyrik des englischen Romantikers. Peter K. Freyberg sieht in seinem Aufsatz „Henzes *Siebte* – eine Hölderlin-Symphonie“ diese als „Figur eines Komponierens ‚nach Auschwitz‘“ (S. 94).

Henze imaginiere im dritten Satz in seiner Musik eine inszenierte Folterszene, und mit dem Ende dieses Satzes sei der Dichter als musikalisches Subjekt ausgelöscht. Schließlich geht Ilja Stephan in „Los Caprichos – Henzes Orchesterfantasie nach Goya“ der Frage nach, warum Henze in dieser Fantasie, die eine Bearbeitung der *Escott-Variations* ist, musikalisch so ungewöhnlich auf die Satiren Goyas reagiert.

Auch die Beiträge zur „Vokalen Kammermusik“ thematisieren exemplarisch eine breite Palette an Kompositionen des Henze'schen Werks: Hartmut Lück beschäftigt sich in seinem Vortrag „Gesänge vom himmlischen Tod“ mit Henzes frühen Whitman- und Trakl-Vertonungen, und Klaus Oehl analysiert unter dem Titel „Die Klavierlieder Henzes: Zwischen neapolitanischem Golf und Morgenland – von zahmen und wilden Bestien“ ergänzend dazu die *Three Auden songs* und die *Sechs Gesänge aus dem Arabischen*. In seinem Beitrag „Vokalität in Hans Werner Henzes Liedzyklus *Stimmen – Voices*“ zeigt Albrecht Dümling auf, wie Henze in der Integration der verschiedenen sozialen und vokalen Traditionen in seinen Liedzyklus die Partei der Erniedrigten ergreift. Den bisher unbeachteten Briefwechsel Henzes mit Herbert Hübner, dem Initiator und künstlerischen Leiter der Hamburger Konzertreihe „das neue werk“, wertet schließlich Jutta Kellersmann in ihrem Aufsatz „Kammermusik 1958 und Henzes Position im ‚neuen werk‘ Hamburg“ aus.

Im letzten Abschnitt steht – nach einer allgemeinen Einleitung zu Henzes Ästhetik von Constantin Floros („Und immer wieder für eine bessere Welt – Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze“) – in drei Vorträgen die Beziehung Henzes zu anderen Künstlern im Mittelpunkt: Hanns-Werner Heister erläutert in „Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze“ Henzes Freundschaft und künstlerische Auseinandersetzung mit dem älteren Komponisten, Hans-Jürgen Keller setzt sich in „Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger. Anmerkungen zu einem ästhetischen und politischen Diskurs“ mit der Zusammenarbeit Henzes mit dem Literaten auseinander und Marion Fürst beleuchtet in „Tot ist alles. Alles tot!“ Hans Werner Henzes *Tristan* und Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt – eine vergleichende Betrachtung“ die Beziehung von Henze

und Bachmann aufgrund möglicher Analogien in *Tristan* und *Malina* neu. Gerhard Scheit hinterfragt surrealistische Elemente in Henzes Werk, etwa in *Der Junge Lord* („Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze“). Henzes Arbeitsweise erläutert schlussendlich Ulrich Mosch in seinem Beitrag „Ein Blick in Henzes Werkstatt: Bemerkungen zu den Skizzen und Particelli“.

Als allgemeines Ergebnis der Diskussionen betont der Herausgeber, dass Henze nicht, wie oft angenommen, der Postmoderne zuzurechnen ist, sondern im Gegenteil sein kompositorisches Denken und Handeln stark der Moderne verpflichtet ist. In dem vorliegenden Band rücken vor allem Werke in den Fokus, die bisher wenig Beachtung in der Henze-Forschung fanden. Die Beiträge liefern viele neue analytische Erkenntnisse. Der Band ermuntert daher zu weiterer vertiefender Auseinandersetzung mit dem Werk dieses Komponisten, das immer wieder neues Licht auf die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts wirft.

(August 2006)

Antje Tumat

Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts. Symposiumsbericht. Hrsg. von Sabine MEINE. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater 2004. 234 S., Abb., Nbsp. (IfMpF-Monographie. Nr. 9.)

Der vorliegende Band stellt den Bericht eines Symposiums dar, das 1995 anlässlich des 50. Todestages Anton Weberns in der Hochschule für Musik und Theater Hannover stattfand. Das Symposium wurde entsprechend dem interdisziplinären Ansatz durch eine Ausstellung ergänzt, die auch Bezüge der dargestellten musikalischen Sachverhalte zur bildenden Kunst, Photographie, Architektur und Literatur herstellte. Hinzu traten ein Konzert und ein Film (Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936).

Grundlegend für die Referate war, nach den geistigen Grundlagen des Denkens Weberns zu fragen, das sich schließlich in der bei ihm äußerst strengen Materialordnung der Reihe manifestierte, aber auch nach den Auswirkungen dieses Denkens und Schaffens auf spätere Generationen und nicht nur im Bereich der Mu-

sik, sondern auch in der Literatur und in der bildenden Kunst.

Der erste der neun Beiträge ist ein sehr persönlicher Aufsatz des Komponisten Friedhelm Döhl (S. 5 ff.), der 1966 über die Reihentechnik bei Webern und deren Voraussetzungen promovierte, was dem Generalthema des Kongresses in idealer Weise entsprach: Der thematische Schwerpunkt sollte ja weder das Frühwerk, noch die wichtige Periode der freien Atonalität, sondern die letzte, zwölftönige Phase seines Schaffens sein. Döhl versucht im Rahmen eines Überblicks die Entwicklung des Schaffens Weberns und dessen wichtigste Anknüpfungspunkte, unter denen für das spätere Werk Goethes „Farbenlehre“, seine „Metamorphose der Pflanze“ und die Lyrik Hildegard Jones eine zentrale Rolle spielt, aufzuzeigen. Er tut dies in Reflexion seines eigenen Schaffens und stellt damit auch den latenten Einfluss heraus, den Webern nach wie vor, oft indirekt und sublim auf sein eigenes Werk ausübt.

Im Aufsatz „Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs“ von Martina Sichardt (S. 49 ff.) wird zunächst die Entstehungsgeschichte der Reihentechnik bei Schönberg herausgearbeitet. Hierbei ist die Tatsache wichtig, dass dies ein mühsamer und langwieriger Prozess war: Nach reihentechnischen Ansätzen in den Skizzen zum Scherzo einer Symphonie von 1914/15 entsteht erst 1921 mit dem Praeludium der *Klaviersuite* op. 25 ein streng durchgearbeitetes Zwölftonstück. Erst 1923 ist die sichere Grundlage für groß angelegte zwölftönige Werke gelegt. Im Anschluss daran wird das geistige Fundament der Reihentechnik erläutert: Es ist die Vorstellung des musikalischen Raumes, die Schönberg durch das geistliche Gedicht *Seraphita* von Balzac in Verbindung mit der Philosophie Swedenborgs gewann. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Techniken bei Schönberg und bei Joseph Matthias Hauer dargestellt: Der entscheidende Unterschied bei Hauer ist der athematische, rhythmisch gleichförmige Satz, der allein durch die Reihentöne bestimmt wird, während bei Schönberg die Reihe lediglich das Grundmaterial der Themen und Motive darstellt, welche die Grundlage für eine motivisch-thematische Arbeit im traditionellen Sinne bilden.

Der Aufsatz von Robert Piencikowsky („Inschriften“, S. 70 ff.) versucht das Verhältnis

Ligeti und Xenakis' zum Serialismus herauszuarbeiten. Bei Ligeti, bei dem das serielle Verfahren so gut wie keine Rolle spielt, versucht der Autor diesen Nachweis anhand einer missglückten, aber stark beachteten Analyse Ligetis von Boulez' *Structure 1 a* zu führen, die 1958 in der Zeitschrift *Die Reihe* erschien. Bei Xenakis, der serielle Techniken zwar gelegentlich, dann aber kaum konsequent anwendet, liefert der Autor diesen Nachweis anhand des Intermezzo-Teils seiner Komposition *Metastasis*. Martin Zenck („Th. W. Adorno – Stephan Wolpe – Karel Goeyvaerts“, S. 84 ff.) beschäftigt sich mit der schöpferischen Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1953. Barbara Zuber („Logik und Organismus. Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition“, S. 108 ff.) versucht, die scheinbare Gleichsetzung Weberns der Grundreihe mit der „Urpflanze“ und die verschiedenen Reihenpermutationen und deren Anwendung im musikalischen Satz mit der „Metamorphose der Pflanze“ im Sinne der Morphologie Goethes kritisch zu diskutieren.

Die letzten drei Aufsätze beschäftigen sich interdisziplinär mit seriellen Ordnungsprinzipien in der bildenden Kunst (Hans Burkardt, S. 134 ff.), in der experimentellen Dichtung (Chris Bezzel, S. 153 ff.) und bei sprachlichen Erscheinungen (Johannes Fehr, S. 177 ff.). Ein Anhang (S. 197 ff.) mit der Liste der Exponate der Ausstellung, auf die ausgewählte Abbildungen folgen, das Konzertprogramm, die Abbildungsnachweise und ein Personenregister runden den Band ab.

(August 2006)

Rainer Boestfleisch

SOPHIE FETTHAUER: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 586 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 10.)

NINA OKRASSA: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945). Köln u. a.: Böhlau Verlag 2004. IX, 456 S., Abb.

Mit wissenschaftlichen Publikationen kann die „öffentliche Aufmerksamkeit“ gelenkt werden. Untersuchungsgegenstände gelangen aus dem „kulturellen Archiv“ ins „kulturelle Gedächtnis“. Damit ist eine gewisse Kanonisierung verbunden (vgl. *Aufmerksamkeiten*).

Archäologie der literarischen Kommunikation VII, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 2001, Einleitung]. Was bedeutet dies für die gedruckten Dissertationen – für zwei langlebige, dicke Bücher in Hardcover-Ausstattung –, die zur Besprechung vorliegen?

Ihnen ist anzumerken, dass sie mit sehr viel Fleiß in der Datenkompilation, mit hoher Akribie im Archivstudium und in der Auswertung der Quellen sowie mit Leidenschaft für die Bearbeitung der gewählten Themen entstanden sind. Beide Untersuchungen tragen dazu bei, Lücken der musikhistorischen Erforschung des 20. Jahrhunderts zu füllen. Die Zeit des Nationalsozialismus entwickelt sich – dies hätte man vor zehn Jahren noch nicht richtig zu hoffen gewagt – zu einem selbstverständlichen Gegenstand der Musikwissenschaft. Dazu mag vor allem ein Generationenwechsel beitragen, und nun ist oder wäre es wichtig, dass die Älteren ihre Erfahrung und ihr Wissen konstruktiv mit der jüngeren Generation teilen. Okrassa berichtet dagegen beispielsweise von einem „süddeutschen Verleger“, der selbst ein Gespräch über Raabe kategorisch abgelehnt habe (S. 7). Fetthauer zeigt in ihrer Arbeit, dass viele Informationen fehlen, weil Verlagsarchive oder Teile von Archiven noch immer nicht zugänglich sind.

Die beiden Autorinnen widmen sich, trotz aller Gemeinsamkeiten, sehr unterschiedlichen Themenbereichen. Die Arbeit von Okrassa ist eine Biographie. Dargestellt wird das Wirken von Peter Raabe als Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der NS-Reichsmusikkammer (in der Nachfolge von Richard Strauss, ab 1935). Dabei reflektiert die Autorin sowohl die besondere Aufgabe, eine Biographie zu verfassen, als auch die Problematik, eine Persönlichkeit des nationalsozialistischen Kulturlebens zu porträtieren. Sie distanziert sich von einem „unreflektierten Nacherzählen einer Lebensgeschichte“ (S. 8), nimmt Stellung gegen die in der NS-Musikgeschichtsschreibung relativ „verbreitete Tendenz zur Entpersonalisierung“ (S. 6) und macht klar, dass „moralischer Rigorismus“ (S. 7) nicht weiterhilft.

Okrassa hat Raabes Leben und Wirken mit dem Ziel aufgearbeitet, „Erkenntnisse über die ästhetischen und kulturpolitischen Positionen des künftigen Präsidenten der Reichsmusikkammer“ (S. 11) zu gewinnen, die Rol-

le Raabes als Präsident zu bestimmen und zu zeigen, „welche seiner kulturpolitischen Ziele er durchsetzen konnte, welche Entwicklungen seinen Vorstellungen nicht entsprachen und wie er sich in einzelnen Konfliktsituationen verhielt“ (S. 255). Bei Raabe lässt sich exemplarisch zeigen, wie sich aus dem 19. Jahrhundert heraus, an Wagner geschult, konservative und antidemokratische Gesinnungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts festigten und zugleich die Hoffnung auf eine aktive Mitwirkung an der Konsolidierung und Renaissance des „deutschen Musiklebens“ als regelrecht existentieller Faktor verinnerlicht war. Raabe übernahm das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer als Pflicht zur Erfüllung seiner Lebensaufgabe. Dass er bald danach zwischen den Interessen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und den Erwartungen seiner „Führer“ Hitler und Goebbels zu lavieren gezwungen war, zeigt die Schwierigkeiten auf, die sich daraus ergaben, dass er sich im Pensionsalter auf sein Amt eingelassen hatte. Auch sein Machtverlust ist darauf zurückzuführen, als ihm 1937 Heinz Drewes im Propagandaministerium vorgesetzt wurde, der halb so alt war wie er. Okrassa zeichnet Raabes Auseinandersetzungen um seine Position ebenso gründlich nach wie alle vorausgehenden Abläufe. Sie kommentiert Raabes Weg stets kritisch und vermeidet es folgerichtig, ihn in einer Opferrolle zu präsentieren. In ihrer Erörterung von „Ausgliederungsverfügungen, Antisemitismus und ‚Judenfreundschaft‘“ (S. 378 ff.) zeigt sie die Widersprüchlichkeit Raabes: Aus seinen Vorträgen, Schriften und Briefen bis 1935 sei weder darauf zu schließen, dass seine Überzeugungen von Antisemitismus geprägt waren, noch darauf, dass er die Verfolgung der Juden ablehnte. Okrassa diskutiert die „Judenfrage“ nochmals im Zusammenhang mit Raabe als Liszt-Forscher, eine weitere Komponente seines „Lebensinhalts“. Hier allerdings wünschte man sich eine Vertiefung in zweierlei Hinsicht. Einerseits hat sicherlich Liszts, aber auch Wagners Antisemitismus bei Raabe – wie bei anderen Kulturschaffenden seiner Generation – Spuren hinterlassen. Dem wäre in einer eigenen Studie nachzugehen. Andererseits werden Raabes Verdienste als Liszt-Forscher gewürdigt. An dieser Stelle würde man gerne mehr erfahren darüber, ob Raabe auch von Enteignungen

jüdischer Familien und den nationalsozialistischen Raubzügen durch die Bibliotheken der besetzten Gebiete profitiert hat. Willem de Vries (*Sonderstab Musik*, Köln 1998, S. 209) deutet immerhin darauf hin, dass in Frankreich auch Briefe von Liszt mitgenommen wurden. Aber dies kann ebenfalls in einer gesonderten Untersuchung sicherlich differenzierter bearbeitet werden, als es für Okrassa in ihrer ohnehin detailreichen Studie möglich war.

Auch Sophie Fetthauer betrachtet ihre Arbeit als Grundlage für weitere Forschungen. Bis zu einer Fortsetzung allerdings legte die Autorin einen reichhaltigen Katalog von Informationen vor, der in einem fast sechzigseitigen Verzeichnis von Kurzbiographien NS-verfolgter Musikverleger kulminiert. Das Ziel ihrer Schrift beschreibt die Autorin so: „Die vorliegende Arbeit über Musikverlage im ‚Dritten Reich‘ und im Exil ist auf die Rekonstruktion und Beschreibung von Biographien, Firmen- und Institutionengeschichten sowie der auf Musikverlage bezogenen Gesetzes- und Wirtschaftslage ausgerichtet. Auf dieser Grundlage sollen Rückschlüsse auf die Auswirkungen des ‚Dritten Reichs‘ auf die Entwicklung der Musikverlagsbranche und des damit verbundenen Musiklebens gezogen werden“ (S. 12). Demgemäß sind die Darstellungen der Verlagsgeschichten – um nur die wichtigsten zu nennen: C. F. Peters, Hans C. Sikorski, Schott, Universal Edition – manchmal von wirtschaftlichen Daten bestimmt, die in ihrer Brisanz erst deutlich werden, wenn es um die Vorgänge von „Arisierungen“ und vor allem auch um Ansprüche geht, die im Exil oder nach 1945 erhoben wurden. Die Umstände, unter denen sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit einzelne Verlage ihren „Neustart“ sicherten, bieten gewiss noch einigen Sprengstoff für weitere Diskussionen. Die bei Fetthauer nur sehr kurz erwähnte Zerstörung von Verlagshäusern in Leipzig durch Bombenangriffe ab 1943 ist beispielsweise nicht mit dem Verlust aller wichtigen Materialien gleichzusetzen, sondern auch mit Möglichkeiten, das Verschwinden von Unterlagen zu behaupten, um sie unter der Hand in den Kriegstrümmern eigennützig zu verschieben. Sofern in diese dunklen Ecken einmal mehr Licht gebracht werden kann, lassen sich vermutlich auch die Geschichten der Verlage im Exil zum Teil

neu erzählen (einschließlich der Schicksale von Komponisten, die auf Tantiemen hofften). (Juni 2006) Christa Brüstle

MICHAEL CUSTODIS: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 256 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 54.)

Wie keine andere deutsche Stadt ist Köln durch Personen und Institutionen eng verbunden mit der Geschichte der Neuen Musik nach 1945. Eine detaillierte Betrachtung der Rolle der Neuen Musik im Kölner Musikleben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war deshalb überfällig.

Mit der Arbeit von Michael Custodis, einer 2003 an der Freien Universität Berlin abgeschlossenen Dissertation, liegt nun eine Darstellung vor, die exemplarisch jenen Personen, Institutionen und Ereignissen nachgeht, die für die Entwicklung der Neuen Musik in Köln von Bedeutung waren. Das Ziel war dabei nicht, „eine vollständige Darstellung als Kölner Musikgeschichte“ (S. 10) zu schreiben. Es sollte statt dessen eine regionale Musikszene als „Vorlage“ genommen werden, „um im zeitlichen Verlauf die Entwicklungen, Veränderungen und Konstanten der beteiligten ästhetischen Prozesse, Netzwerke und Machtstrukturen herauszuarbeiten, Widerstände im Musikleben und der neuen Musik selbst aufzuzeigen und einer theoretischen Diskussion der sozialen Isolation zu erschließen“ (S. 9).

Custodis gliedert den Hauptteil seines Buchs chronologisch nach den fünf Dekaden zwischen 1940 und 1990, wobei der letzte Teil mit einem „Ausblick“ auf das abschließende Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts endet. Diese Abschnitte widmen sich ausgewählten Komponisten, Einrichtungen und Geschehnissen im Kölner Musikleben, die in dem betreffenden Zeitraum entweder für die Kölner Musikszene von besonderer Bedeutung waren, oder die eine über die Stadt hinausreichende Rolle gespielt haben und besonders prägend für die weitere Geschichte der deutschen oder internationalen Neuen Musik gewesen sind. So treten zu Themen, in denen die Relevanz des Kölner Musiklebens für die Geschichte der Neuen Musik eindeutig ist (etwa die Geschichte des Studios für Elektro-

nische Musik beim WDR und die Planung des deutschen Beitrags zur Expo 1970 in Osaka mit Werken Karlheinz Stockhausens), ausgewählte Themen mit primär regionalgeschichtlichem Bezug (wie beispielsweise die Entnazifizierungsverfahren von Dozenten der Kölner Musikhochschule), die aber immer auf ihren Zusammenhang mit der Entwicklung der neuen Musik in Köln befragt werden.

Dieser Teil der Arbeit ist höchst materialreich, bietet zahlreiche bislang unbekannt Informationen und ergänzt das bisherige Wissen über den Anteil Kölns an wichtigen Entwicklungen der Neuen Musik nach 1945 in wesentlicher Hinsicht. Eine Fundgrube sind neben vielen anderen Archivquellen (wie beispielsweise zu dem genannten Thema Expo 1970) insbesondere die zahlreichen Auszüge aus unveröffentlichten Briefen etwa von und an Stockhausen, Herbert Eimert, John Cage, György Ligeti, Paul Gredinger und Alfred Schlee, die auf umfangreichen Recherchen des Autors beruhen. Custodis gelingt es dabei, diesen Dokumenten ein Höchstmaß an Information abzugewinnen, ohne sich zum Sprachrohr der Schreiber und zum unkritischen Vermittler ihrer notwendigerweise subjektiv gefärbten Auffassungen zu machen.

So eindeutig positiv die Bewertung der chronologischen Kapitel ausfällt, so problematisch erscheint hingegen die Behandlung der übergeordneten Thematik, die der Titel *Zur sozialen Isolation der neuen Musik* anspricht. Diese Fragestellung rahmt den umfangreichen geschichtlichen Teil mit zwei kürzeren Kapiteln ein und richtet sich undifferenziert auf ‚die‘ Neue Musik ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen kompositorischen Techniken und ästhetischen Ansprüche. In dieser Form wirkt die brisante Thematik wie eine nur nachträglich aufgesetzte theoretische Klammer, die die Ergebnisse der Untersuchung auf einen griffigen Nenner bringen soll. Die von Custodis geschilderte Dichte und Reichweite der Ereignisse, die Vielfalt an persönlichen Querverbindungen sowie die intensive Kommunikation der Komponisten untereinander, mit Rundfunkanstalten, Ausbildungsstätten, politischen Institutionen und öffentlichen wie privaten Veranstaltern, stehen zudem seltsam quer zur zugrunde liegenden Auffassung, dass die Neue Musik in Köln in diesem Zeitraum nicht nur – wie überall – die Angelegenheit einer Min-

derheit war, sondern darüber hinaus als „sozial isoliert“ zu bewerten ist. Diese Kluft zwischen der These von der sozialen Isolation und dem historischen Material kann auch dem Autor nicht verborgen geblieben sein, denn Custodis widerspricht abschließend seiner eigenen Behauptung mit der Aussage, dass der „bisherige Bestand der neuen Musik durch alle sich verändernden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen hindurch [...] mit festen Publikumskreisen und stetigem künstlerischem Nachwuchs den Beweis eines andauernden gesellschaftlichen Bedürfnisses“ erbrachte (S. 238).

So bleibt zwar die wichtige Frage nach den sozialen Ursachen des schwierigen Verhältnisses von Neuer Musik und Gesellschaft unbeantwortet. Aufgrund der Bedeutung Kölns für die Entwicklung der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich nicht zuletzt – wie Custodis hervorhebt – dem Wirken Stockhausens verdankt (S. 228), leistet die vorliegende Arbeit aber aufgrund ihrer Materialfülle und ihres Reichtums an Belegen einen unverzichtbaren Beitrag zur Geschichte der Neuen Musik seit den 1950er-Jahren.

(August 2006)

Markus Bandur

CESARINO RUINI: I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Vol. II: Repertorio analitico dei testi. Trento: Provincia Autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici 2002. 783 S. (Patrimonio storico e artistico del Trentino 25.)

Im Jahre 1998 war Band I zu den liturgischen Manuskripten der Sammlung Feininger, heute im Castello del Buonconsiglio Trento, erschienen. Nun konnte der rührige Herausgeber Cesarino Ruini Band II mit dem Untertitel *Repertorio analitico dei testi* in der Reihe *Patrimonio storico e artistico* vorlegen. Laurence Feininger (1909–1976) hatte als Sohn des Malers Lionel Feininger und als katholischer Priester in den sechziger und siebziger Jahren eine umfangreiche Sammlung mit Manuskripten der katholischen Kirchenmusik zusammengestellt. In Zeiten mit teils kirchenmusikalischer Ignoranz von Seiten des Klerus drohte mit den einsetzenden liturgischen „Reformen“ nach dem II. Vatikanum den Musikbeständen von

Welt- und Klosterkirchen der Ausverkauf bzw. die Vernichtung durch Interesselosigkeit. Mit großem Einsatz war „don Lorenzo“ in vielen europäischen Ländern unterwegs, um bei Eigenfinanzierung zu retten, was zu retten war. So ist die in Europa in ihrer Größe wohl einzigartige private Kirchenmusiksammlung entstanden. Privatpersonen, kirchliche Stellen und Händler auf fliegenden Ständen hatte Feininger bei seinen Ankäufen eingebunden. Da waren zunächst die Manuskripte italienischer und vor allem römischer Vokalpolyphonie, die sein Interesse hervorriefen. So hatte er auch eine große Sammlung mit Mikrofilm-Aufnahmen aus den römischen Kirchenarchiven und anderen Sammlungen zusammengetragen, die er zur Grundlage für seine Editionen in der von ihm gegründeten Societas Universalis Sanctae Ceciliae Trento machte. Ein besonderes Anliegen war Feininger die Veröffentlichung der Gesamtausgabe der Werke Orazio Benevolis (1605–1672), ein Vorhaben, das er nach einigen Bänden infolge eines tödlichen Verkehrsunfalls im Jahre 1976 nicht zu Ende führen konnte. In den letzten Lebensjahren widmete sich Feininger bevorzugt dem Cantus planus. Unter dem Titel *Repertorium cantus plani* hatte Feininger in den Jahren 1969, 1971 und 1975 als Veröffentlichung der Societas Universalis S. Ceciliae ein erstes summarisches Erfassen seiner Sammelstätigkeit vorgelegt.

Cesarino Ruini hat nun die heute im Castello del Buonconsiglio in Trient aufbewahrte Sammlung in mehrjähriger Arbeit in einem äußerst detaillierten Katalog für die wissenschaftliche Forschung aufgeschlossen und zugänglich gemacht. Im Ganzen sind es 135 teils großformatige Codices, die entsprechend der Nummerierung im erwähnten Band I angeordnet sind. Der Inhalt der Codices wird beschrieben nach Folierung, Nummerierung, auch der originalen, der liturgischen Gattung, der Bestimmung ob es sich um Stücke mit oder ohne Gesang handelt, dem jeweiligen Textincipit und den dazugehörigen Festen. Es wird vermerkt, ob die Melodie in Mensuralnotation geschrieben oder ob sie dem sogenannten *Canto fratto* zuzuordnen ist. Der Bezug zu den bereits edierten Melodien wird in einer gesonderten Anmerkung hergestellt, wobei Zugänglichkeit und Aktualität der jeweiligen wissenschaftlichen Ausgabe berücksichtigt wurden. Die Angaben

zu den Festen erhalten zusätzliche Informationen zum Stundengebet oder den speziellen liturgischen Funktionen. Selbstredend wird zur Datierung, zur Provenienz (wobei neben Italien Spanien stark vertreten ist), zur Qualität des Papiers und zu den Abmessungen Stellung genommen. Die ältesten Dokumente reichen bis ins 11. (FC 135) und 13. Jahrhundert (FC 73, 111, 112) zurück. Ein ausführliches Register zu Textanfängen und zu den Festen macht den Band zu einem Instrumentarium, das nicht nur für die Forschung über den beschriebenen Bestand, sondern für die Choralforschung allgemein von unersetzlichem Wert sein kann. Es ist von Nutzen, auch Band I, der hier nicht zur Besprechung vorgelegen hat, zu Rate zu ziehen. Dort finden sich die einführenden Beschreibungen auch historischer Art, mit jeweils einer teils farbigen Abbildung aus den Codices. (August 2006) Siegfried Gmeinwieser

MATTHIAS SCHMIDT: Komponierte Kindheit. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 348 S., Abb. (Spektrum der Musik. Band 7.)

Matthias Schmidt legt mit diesem Buch „Studien zur Ästhetik des musikalischen Erinnerns“ vor, die er an der Kategorie der Kindheit festmacht. Dabei geht es ihm weniger um eine lückenlose Darstellung einer Geschichte der Musik für und über Kinder als vielmehr um Einzelbetrachtungen ausgewählter Werke. In den Mittelpunkt seiner Analysen stellt Schmidt Robert Schumanns *Kinderszenen*, Claude Debussys *Children's Corner* und Helmut Lachenmanns *Kinderspiel*. Es ist hier leider nicht der Raum, eine weitergehende inhaltliche Darstellung von Schmidts Untersuchungen zu geben, die auf einer breiten Literaturrecherche basieren und von der Belesenheit des Autors zeugen. Zu viele Irrtümer und Flüchtigkeiten haften der Arbeit Schmidts an. Diese bedürfen eigentlich einer ausführlichen Diskussion, die im Folgenden nur exemplarisch geleistet werden soll.

1) Zu Gabriel Faurés Suite *Dolly* op. 56: Schmidt hört dem zweiten Stück mit dem Titel *Mi-a-ou* „Imitationen katzenhafter Bewegungen und Laute“ ab (S. 63). Der tatsächliche Hintergrund des Titels führt jedoch jegliche Katzenassoziation ad absurdum: „Mi-a-ou“ steht für die Verballhornung des Namens von Dolly Bardacs älterem Bruder Raoul, den das

kleine Mädchen „Messieu Aoul“ zu nennen pflegte (vgl. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré*, übersetzt von Roger Nichols, Cambridge u. a. 1991, S. 62). Jenes Stück, das Schmidt mit „Puppenwalzer“ bezeichnet, ist dem Bardac'schen Familienhund *Ketty* gewidmet, und auch für die Zuordnung des Stücks *Jardin de Dolly* zu einem „musikalische[n] Porträt eines schon heranwachsenden Mädchens, in das sich auch ernstere, bisweilen grüblerische Töne mischen“ konnte ich in der Fauré-Literatur keine Belegstelle finden; Fauré schenkte diese Komposition der zweieinhalbjährigen Dolly zum Neujahrstag 1895.

2) Zu Schumanns *Von fremden Ländern und Menschen*: Der Autor weist auf einen Zusammenhang zwischen dem ersten Lied aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 und dem Anfang der *Kinderszenen* hin: Die Umkehrung des Liedbeginns entspricht in transponierter Form dem Thema der Miniatur Schumanns. Schmidt fährt fort, dass das Schumann-Thema mit Quartsprung statt kleiner Sexte einen noch deutlicheren Bezug zu dem Beethoven-Lied herstelle – offensichtlich demselben, da eine anders lautende Angabe fehlt: „Erscheint doch in T. 14 f. die Quartversion dieser Tonfolge zu den Worten: ‚nun sind auch Deine Schmerzen mein‘“ (S. 126). Weder findet sich in T. 14 der Liedmelodie ein Quartsprung, noch kommt die oben genannte Verszeile im gesamten Zyklus *An die ferne Geliebte* vor. Die Textzeile „Nun sind auch deine Schmerzen mein, ja mein!“ wurde allerdings von Beethoven in dem Lied *An die Geliebte* (WoO 140) vertont.

3) Zu Debussys *Serenade of the Doll*: „Die Ähnlichkeit zwischen den motivischen Figuren von T. 4 und T. 15“ (S. 208) kann von mir nicht festgestellt werden. Weiters spricht Schmidt von einer Gliederung des „Satzverlauf[s] zunächst in regelmäßige Viertakter“ (S. 209); die ersten acht Takte gliedern sich aus meiner Sicht in 2+2+3+1 (bzw. 2+5+1). Fünf Takte vor Schluss findet sich keine Dominante zu E-Dur, sondern ein gis-Moll-Akkord. Und schließlich handelt es sich beim „gänzlich allein stehend eingesetzten dreigestrichenen e, dem mit Abstand höchsten Ton des Stückes“ um e““ (S. 210).

Mit einem Verweis auf eine in der Tat atemberaubende Vorgangsweise Schmidts möchte ich meine Rezension abschließen. Auf

S. 276/277 gibt Schmidt einen „Überblick“ über Lachenmanns *Kinderspiel* als Ganzes. Bei der Beschreibung der Werkstrukturen vermeint er, auf etwa einer halben Seite eine Kurzanalyse dieses Zyklus zu geben. Der Text, der sich da findet, ist nahezu identisch mit der Niederschrift eines Vortrags von Lutz Felbick, gehalten am 18. April 1999 in der Klangbrücke Aachen (<http://205.188.226.185/lfelbick/lachenm.html/> Einleitung des Vortrags). Im Wesentlichen behält Schmidt die Formulierungen Felbicks bei, einige wenige Wörter werden von ihm verändert – eine Zitierweise, auf die Schmidt öfter zurückgreift (siehe auch weiter unten). Trotz der offensichtlichen Textadaption (die zeitliche Differenz beider Textabschnitte weist eindeutig auf die Urheberschaft Felbicks hin) gibt Schmidt den Autor nicht an. Handelt es sich hier um ein Plagiat? Hinzu kommt ein weiterer gravierender Sachverhalt, denn Felbicks Analyse bezieht sich nicht auf *Ein Kinderspiel*, sondern auf Lachenmanns *Wiegenmusik*. Dieser Umstand ist Schmidt offensichtlich nicht aufgefallen, was umso erstaunlicher ist, da er nur wenige Seiten zuvor (S. 270 f.) selbst auf die *Wiegenmusik* zu sprechen kommt.

Das eben Beschriebene allein wäre schon schlimm genug, doch das ist noch nicht alles, was hier auf knappem Raum zusammentrifft. Nach der vermeintlichen Werkbeschreibung des *Kinderspiels* wendet sich Schmidt einer Untersuchung der für das gesamte Werk wesentlichen „Nachhall-Varianten“ zu. Diesmal bezieht er sich auf einen Text Lachenmanns. Der Komponist listet darin sämtliche in *Hänschen klein* – dem ersten Stück des Zyklus – angewendeten Formen des Nachhalls auf, die allerdings nicht nur in diesem zur Anwendung kommen, sondern in unterschiedlichen Kombinationen auch für die anderen Stücke Relevanz haben. Schmidt formuliert: „Im Sinne der modellhaften Systematik des Anspruchs gibt Lachenmann für jedes Stück eine anders eingesetzte Form der ‚Nachhall-Variante‘ an, die eine wichtige Rolle für das Erscheinungsbild der jeweiligen Einzelkomposition spielen.“ Handelt es sich hier um einen der zahlreichen Druckfehler (es müsste korrekterweise ‚Nachhall-Varianten‘ heißen, die Verbform ‚spielen‘ ließe darauf schließen) oder ordnet Schmidt jedem Stück jeweils eine der Nachhall-Formen zu und missdeutet so ein wesentliches Strukturelement des

Lachenmann'schen Zyklus? Der Missverständnis ist aber immer noch kein Ende. Schmidt zitiert den Lachenmann-Text zu *Hänschen klein* weiter und bezieht ihn offensichtlich auch in der Folge auf das Werkganze.

An dieser Stelle gehe ich noch einmal auf die Zitierweise des Autors ein: Er beruft sich in seiner Publikation ausführlich sowohl auf Quellentexte als auch auf Sekundärliteratur, gibt jedoch nicht immer eindeutig zu erkennen, wie weit das Zitat reicht und wo seine eigenen Formulierungen zum Tragen kommen. So auch beim zuvor erwähnten Lachenmann-Text: Deutlich als Lachenmann'sche Handschrift gekennzeichnet ist die Beschreibung bloß eines Teilaspekts der Bauprinzipien des ersten Stücks. Dort, wo das der Komposition spezifisch Eigentümliche von Lachenmann zur Sprache gebracht wird, zieht Schmidt – so hat es den Anschein – selbst Resümee: Ins Spiel gebracht würde „der immer wieder auf andere Weise manipulierte reale Klavierklang beziehungsweise sein Nachhall und die Vielgliedrigkeit von Intervall- und Rhythmusschichtungen“. Dies ist ein Quasi-Zitat des Lachenmann'schen Textes. Dort heißt es: „der immer wieder anders manipulierte reale Klavierklang, beziehungsweise sein Nachhall und die Mehrschichtigkeit von Intervall- und Zeit-Anordnungen“ (Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 164) – warum lässt Schmidt den Originaltext von Lachenmann nicht einfach so stehen?

Ein Buch, das sich als wissenschaftliche Arbeit deklariert und solche Defizite aufweist, lässt mich ratlos zurück. Die mangelnde Sorgfalt des Autors höhlt das Vertrauen des Lesers aus, was sich selbst auf jene Teile der Publikation auswirkt, die spontan plausibel erscheinen. (Juli 2006) Elisabeth Haas
(s. a. die Stellungnahme auf S. 452.)

UTE RINGHANDT: *Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik. Sinzig: StudioVerlag 2001. 244 S., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 24.)*

„Ach!“ und „Wehe!“ als Urgrund von Lyrik und Musik führt die Autorin vorbemerkend an, im Zitat von Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, 20. Aufl. 1992). Wehe also! Einen ungeheuer materialreichen Streif-

zug hat Ute Ringhandt hierzu vorgelegt. Sie beginnt, wie anders auch, bei den Vorsokratikern: Demokrit ist in alter Tradition der lachende Philosoph und Heraklit, der teilnehmende, ein Bild voller Traurigkeit. Beide urmenschlichen Ausdrucksformen vollziehen sich in vielfältigen Abstufungen. „Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“ nannte Helmut Plessner 1970 seine Schrift *Lachen und Weinen*.

Beide Affekte – das Institut für Anthropologie Freiburg widmete ihnen im September 2006 eine umfassende interdisziplinäre und global thematisierende Tagung in Stuttgart – sind vielgestaltig künstlerisch abgebildet worden. Auch in der Musik. Viele Figuren aus Mythos und Geschichte zieren denn auch die Bucheinleitung: Ödipus, Orpheus, Odysseus. Viele Zitate zudem, die vom Gilgamesch-Epos, der *Ilias* und *Aeneis* sowie allen denkbaren Bibelstellen über die Kirchenväter (Augustinus) und mittelalterliche Dichtung (*Parzival*, Christine de Pizan) bis zu Goethe, den Romantikern oder Aby Warburg reichen. Und einige Sujets: Totenklage, Klageweiber, Beweinung Christi, Marienklage, Die Frauen am Grabe („Mulier, quid ploras“), schließlich der „plorant semitonus“ Mi-Fa-Mi. Es begegnen auch viele Notenbeispiele, Chormelodien meist, dann Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Heinrich Schütz.

Das erste Kapitel gilt dem „Wort-Ton-Verhältnis im 15./16. Jahrhundert“ mit den Teilen „Affekt und Nachahmung“, „Moduslehre und Affektcharakter“, „Musica poetica“ und „Ausdrucksmittel und Lizenzen“. Wieder werden zahlreiche Zitate gegeben: Descartes, Aristoteles, Goethe, Horaz, Kirchenväter. Eine Abhandlung der Moduslehre erfolgt über die chronologische Listung von Theoretikerschriften zwischen Tinctoris und Burmeister und ein mehrere Seiten füllendes Zitat aus Stefano Vanneos *Recantetum de musica aurea* (da die Schrift „seit einiger Zeit durch einen Faksimiledruck wieder zugänglich“ sei, S. 37). Es folgen einige Seiten zur so genannten „Figurenlehre“, zusammengetragen aus ein paar Aufsätzen und Handbuchbeiträgen.

Eine interessante Materialsammlung bietet die Autorin allemal mit vielen Listungen und Beispielen der Vertonung von „Tränen Jakobs, Jephthes (gemeint: Jephthas Tochter), Davids, Rahels, Marias und Maria Magdalenas“

(S. 44). Diese Vertonungen systematisiert sie unter Grundlegung verschiedener „regulärer Ausdrucksmittel“ und „Lizenzen“ sowie der Klangdisposition. Es sind Mittel „zur Darstellung und Erregung klagevoller Seelenzustände“ in einem breiten Affektumfeld zwischen Trauer, Klage, Sorge und Flehen. Dass hierbei auch die Worte „plorare“ oder „lachrimae“ begegnen, stellt den Bezug zum Thema her.

Kapitel II ist Josquin Desprez gewidmet. Darstellungen gelten dem *Stabat mater*, vier Trauerstücken und den beiden Davidsklagen. Erneut deutlich wird die punktuelle Darstellungsmethode der Autorin mit reichlich Zitaten (assoziativ zum *Stabat mater* Goethes „Ach neige“), zusammengetragenem Handbuchwissen und aus Kontexten gerissenen Notenbeispielen. Kann denn die Feststellung eines fallenden Dreiklangs, von Dissonanzen im Zusammenhang mit den Worten „dolorosa“ und „lacrimosa“ sowie „zunehmend affekthafterer Züge“ ab der zweiten Doppelstrophe und schließlich der affektdarstellenden Erweiterung des Hexachordsystems fünfeinhalb Seiten Ausführungen zu Josquins *Stabat mater* in einer Untersuchung „zur Darstellung des Weinens in der Musik“ rechtfertigen? Worin liegt denn hier die Spezifik der Darstellung „des Weinens“? Und welchen Weinens überhaupt?

Das Buch, gewiss, breitet eine reiche Materialsammlung aus mit Werklistungen und reichlich Notenbeispielen in einem weiten Zeitrahmen zwischen Gregorianik, Vokalpolyphonie und Madrigalen des 15. bis 17. Jahrhunderts, schließlich noch Bach und Schubert. Immer wieder stößt man auf schöne Zusammenfassungen (S. 92 f. etwa zu Josquins *Planxit autem David*; auch Details zu Bach oder Schubert). Aber die kleinen, feinen Beobachtungen erscheinen zugeschüttet durch viel zu lange Textzitate mitsamt Übersetzungen, viel zu viele Zitate auch aus Lexika, Musikgeschichten und Handbüchern sowie durch reichlich dann wieder nur mit kurzen eigentextlichen Zwischenteilen aneinander gereihete Beispiele. So erscheint das Buch wie ein Steinbruch, der nun weiterer Bearbeitung und Reflexion harret. Wäre nicht auf neun Seiten zur „Fülle tränenreicher Madrigale“ (S. 109–117) an kompositorischen Details mehr herauszuholen gewesen, als die Erwähnung einiger modusfremder Halbtonschritte und einer kurzatmig fallenden Phrase

vor einer „einige unserer Untersuchungsergebnisse veranschaulichenden“ (welcher denn?) Werklistung. Warum wird geweint? Worum wird geweint? Wo wird geweint? Und was macht die Musik dabei? Stellt das musikalisierte Weinen den Ausdruck eines allgemeinen Klage-topos dar oder individuelle negative emotionale Befindlichkeit oder negative Zeitumstände? Gibt es Unterschiede im Weinen von Frauen oder Männern oder Kindern? Kann denn die Musik überhaupt Eigenständiges beitragen zur anthropologischen oder historisch-gesellschaftlichen Einordnung des Weinens? Dieses Buch gibt nicht nur keine Antworten. Es stellt, allzu brav, keine Fragen.

(August 2006)

Thomas Schipperges

Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretations. Hrsg. von Stephen A. CRIST und Roberta Montemorra MARVIN. Rochester, New York: University of Rochester Press 2004. VIII, 429 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Volume 28.)

Die 17 Aufsätze des vorliegenden Bandes würdigen den amerikanischen Musikologen Robert L. Marshall. Im Gegensatz zu vielen Festschriften, deren heterogene Beiträge sich nur schwer unter einem gemeinsamen Titel subsumieren lassen, fügen sich in diesem Fall die Artikel (u. a. von Jessie Ann Owens, Russell Stinson, Michael Marissen, Maynard Solomon, Lewis Lockwood, Jeffrey Kallberg und Richard Kramer) aufgrund ihrer thematischen Stringenz und ihrer Qualität zu einer Einheit. Die hier versammelten Texte zu Themen des 16. bis 20. Jahrhunderts bilden ein Panorama des musikwissenschaftlichen Arbeitens mit Quellen und ihrer Interpretation. Die disziplinierte Orientierung der Autoren an der leitenden Fragestellung ist auch daran erkennbar, dass zahlreiche Beiträge die Herangehensweise an ihren Gegenstand mit einer Methodenreflexion begleiten. Dadurch bekommt die Sammlung den Charakter eines Lehrbuchs im exemplarischen Umgang mit unterschiedlichen Textsorten und Interpretationsverfahren.

Den Herausgebern ist bewusst, dass sowohl die Arbeit mit Quellenmaterialien grundlegend als auch das interpretierende Verfahren zentral für die geisteswissenschaftliche Forschung ist und somit der Titel auf den ersten Blick nichts

Neues zu versprechen scheint. Doch die Zusammenstellung des Bandes reagiert auf einen um 1980 einsetzenden Prozess, der zunehmend die herkömmliche quellenbasierte Forschung als altmodisch oder positivistisch bewertete und stattdessen die wissenschaftliche Blickrichtung verstärkt auf kulturalistische, ideologische und interdisziplinäre Inhalte lenkte. Die Beiträge, die die Herausgeber kennzeichnen als „models reflecting the pluralistic profile of musicology at the beginning of the twenty-first century“ (S. 2), leiten jedoch keineswegs eine Rückkehr zur so genannten „old musicology“ ein. Vielmehr signalisieren die Texte, auf die hier aus Platzgründen nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, einen neuen Stand der musikwissenschaftlichen Arbeit mit Quellen, der sich durch die Verbindung der zwischenzeitlich aufgekommenen Fragestellungen mit der traditionellen Arbeitsweise des Fachs auszeichnet.

(August 2006)

Markus Bandur

BRUNO NETTL: The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts. New Edition. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2005. XIII, 513 S.

Jeder Musikethnologe kennt und schätzt Bruno Nettls leserfreundliche und gedankenreiche Einführung von 1983 in unser Arbeitsgebiet. Jetzt liegt die grundlegend revidierte und um vier neue Kapitel erweiterte Fassung des Autors vor, der inzwischen auf fünfzig Jahre wissenschaftlicher Berufserfahrung zurückblicken darf.

Alle Kapitel der Erstfassung wurden überarbeitet und auf den aktuellen Wissensstand gebracht. Die frühere, in erster Linie historische Perspektive hat sich unter dem Einfluss von Ideen und Veröffentlichungen der vergangenen fünfundzwanzig Jahre deutlich erweitert. Nettel fasst alle bekannten Konzepte aus dem laufenden Diskurs zur Musikethnologie zusammen, filtert und ergänzt sie durch eigene, aus Feldforschungen in Nordamerika, Persien und Südindien gewonnene Erkenntnisse. Die ursprüngliche Einrahmung des Textes durch „Prelude“ und „Postlude“ wich einer Neuordnung aller Kapitel in die vier Hauptteile „The Musics of the World“, „In the Field“, „In Human Culture“

und „In All Varieties“. Auch in der revidierten Fassung finden sich die wichtigsten Gedanken zu dem im deutschen Sprachraum noch dreifach benannten Wissenschaftsgebiet „Ethnomusikologie/Musikethnologie/Vergleichende Musikwissenschaft“ im ersten und im letzten Kapitel des Buchs. Nettel bleibt bei einer vierfachen Definition der Disziplin: „1) [...] ethnomusicology is the study of music in culture, 2) [...] the study of the world's musics from a comparative and relativistic perspective, 3) principally [...] study with the use of fieldwork, 4) [...] the study of all the musical manifestations of a society“.

Nahezu alle Kapitel wurden umgeschrieben und erweitert. Die vier neuen Kapitel befassen sich mit Feldforschung in der eigenen Kultur, unterschiedlichen Ansätzen zu musikalischer Ethnographie, Instrumentenkunde und mit der Rolle der Frauen in der Musikkultur und in der Musikethnologie. Insbesondere Nettls Gedanken zur musikalischen Ethnographie müssten jedem Musikforscher eine Hilfe bei der Interpretation seiner Aufzeichnungen sein. Die vier Kapitel der Erstausgabe zur europäischen Volksmusik wurden zu zwei Kapiteln zusammengefasst. Insgesamt bietet die überarbeitete Fassung neues Material zu Themen wie Machtverhältnisse, Ethik, Minderheiten, Diaspora, Musikforschung in Ländern der Dritten Welt, Nationalismus und Globalisierung. Besonders wertvoll für den Leser ist die auf neunhundertsechzig Titel erweiterte Literaturliste am Ende des Buchs, worin nur im Text genannte Werke erscheinen.

Glücklicherweise blieb der Überarbeitung der in wissenschaftlichen Veröffentlichungen sonst abwesende, elegante Konversationston der ersten Ausgabe erhalten. Der Text steckt voller Witz, vollzieht vor den Augen des Lesers Heines „wilde Ehe zwischen Scherz und Weisheit“. Erfrischende Anekdoten und unzählige brillante Einfälle machen die Lektüre zu einem erlesenen Vergnügen, wofür der Autor im Vorwort augenzwinkernd um Verzeihung zu bitten für nötig hält: „I hope they also transmit my feeling that research in ethnomusicology, often difficult and even frustrating, has usually been a lot of fun [...]“ Der schmunzelnde Leser dankt dem erfahrenen Pädagogen Nettel diese lebenswürdige und daher umso effektivere Art der Wissensvermittlung.

Überflüssig zu sagen, dass jeder Musikethnologe und Musikwissenschaftler sich dieses Werk als Pflichtlektüre gönnen sollte.
(Juli 2006) Gert-Matthias Wegner

BETTINA WACKERNAGEL: Holzblasinstrumente. Tutzing: Hans Schneider 2005. 439 S., Abb. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Band XXII.)

Der Name Bettina Wackernagel bürgt für akribische Quellenarbeit in einer Zeit, in der Museums- und Ausstellungskataloge zunehmend als Essaybände missverstanden werden. In anderen Worten: Vor die Auflistung und Beschreibung des Gegenstandes schiebt sich eine Meinung über ihn. Das aber ist nicht die ursprüngliche Intention, und es ist eine Genugtuung zu sehen, dass hier endlich wieder die Exponate die Hauptsache sind.

Die Holzblasinstrumentensammlung des Bayerischen Nationalmuseums in München ist reich und enthält einige Raritäten an Instrumenten, aber auch – oft vernachlässigt, aber von Praxis und Forschung mit besonderem Eifer gesucht – Einzelteile wie alte Rohrblätter und Etuis.

Im Aufbau knüpft Wackernagel – wohl nicht ganz unabsichtlich – an die alten Kataloge von Georg Kinsky oder Julius Schlosser an mit einer Einleitung zu dem jeweiligen Instrumententyp. Anders als die wissenschaftlichen Alleingänge von Kinsky und Schlosser aber ist dieser Katalog entstanden aus einer Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Fachleuten in Restaurierung, Vermessung und Materialbestimmung, darunter besonders zu nennen Klaus Martius vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der die Vermessungen vornahm. Es ist willkommen, dass im Vorwort stellvertretend für alle ähnlichen Publikationen die Ziele eines solchen Kataloges neu definiert werden: Die Sammlung bekannt zu machen über den Kreis von Spezialisten hinaus – dafür die einleitenden Kapitel. Aber vor allem dienen Musikinstrumente immer noch als Primärquelle, die via Katalog erschlossen werden müssen; in diesem Fall mit Beschreibung, Abbildung, Röntgenbildern und Bohrungsverläufen dergestalt, dass „es möglich ist, [...] in anderen Sammlungen befindliche Vergleichs- oder sogar Gegenstücke zu identifizieren“ (S. 8); d. h. die Instrumente müssen nach diesen Beschreibungen identi-

fizierbar sein. Aber es „war nicht die Absicht, ausreichende Daten für Nachbauten zu liefern“ (ebda.). Diese jedoch stehen Interessierten als gesonderte, vom Museum anzufordernde Datenblätter zur Verfügung (S. 23).

Es stehen immer konservatorische Gesichtspunkte, d. h. das Interesse des Gegenstandes, im Vordergrund. Wenn sich ein Pflock, eine Wicklung oder ein Korken nicht entfernen ließen, so wurden sie belassen. Dasselbe gilt für die Ermittlung der Stimmtöne; hier wurden die empirischen Ergebnisse von Rainer Weber, der die meisten Instrumente restauriert hatte, grundsätzlich übernommen. Fehlte dieser, so fehlt auch die Angabe. Unser Interesse ist zweitrangig angesichts der Rücksichtnahme auf die Erhaltung des Gegenstandes. Und ein altes, möglicherweise labiles Instrument, das weitgehend unversehrt in die Zukunft überliefert werden soll, darf auf keinen Fall in einer Weise strapaziert werden, dass eine Beschädigung zurückbleiben könnte.

Man könnte über Details der Nomenklatur oder der Datenermittlung diskutieren; Praktiker sind vor allem am Stimmtone und der Griffleiste interessiert. Die Frage wird nicht endgültig zu entscheiden sein, ob es für einen immerhin für Jahrzehnte gültigen Katalog nicht statthaft sein sollte, hier eine Ausnahme zu machen, denn Verluste der Primärquellen drohen immer, und von vielen verlorenen Objekten sind wir glücklich über ihre Beschreibungen in Katalogen. Aber andererseits steht die Ehrfurcht vor den Kulturgegenständen, die dieser Katalog in seiner Sorgfalt auf jeder Seite erkennen lässt, in balsamischem Gegensatz zu einer Öffentlichkeit, die glaubt, sich in publikumswirksamen Events erschöpfen zu müssen, zu Lasten dieser Gegenstände. Autorin und Mitwirkende dieses Kataloges stehen gegen diese Tendenz, und man muss sie dafür beglückwünschen.
(Juli 2006) Annette Otterstedt

MAXIMILIAN HENDLER: Oboe – Metalltuba – Trommel. Organologisch-onomasiologische Untersuchungen zur Geschichte der Paraphernalieninstrumente. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. Teil 1: Blasinstrumente, 618 S.; Teil 2: Trommeln, 580 S.

Anzuzeigen ist eine Veröffentlichung mit innovativen Qualitäten und mit einer kaum zu

überbietenden Materialfülle. Sie richtet sich weltweit auf die Instrumente von zwei topischen, standardisierten Instrumentenkonstellationen, darunter derjenigen, die im Alltag zur Redewendung „mit Pauken und Trompeten“ geführt hat. Genauer: Sie zielt auf deren universale Verbreitung, d. h. sie verfolgt das transkulturelle Phänomen der Kombination (a) von Metalltrompeten und Trommelinstrumenten und (b) von Oboen und Trommeln, also der Zurna-Davul-Ensembles und ihrer Substitute bis hin zu Fife-and-Drum-Bands im afro-amerikanischen Milieu. Dieser Komplex (OMT-Komplex) wird mit völlig neuartigen Methoden untersucht.

Dafür bringt Hendler – als Universitätslehrer Slawist (mit Byzantinistik- und Indogermanistik-Kompetenzen und mit fundierten musikethnologischen Kenntnissen) – ideale Voraussetzungen mit. Sein Tonträgerarchiv, ein Archiv mit immensen Beständen, hat ihm dabei einen ungeschmälernten Materialzugriff in klanglicher Hinsicht erlaubt. (Ein Katalog, der Teilbestände erschließt, wurde 2005/06 in den in Graz erscheinenden *Jazz Research News* veröffentlicht.) Die Arbeit selbst ist hervorgegangen aus einem jahrelangen Austausch im afro-amerikanischen Arbeitskreis um Alfons M. Dauer in Graz. Vorausgegangen war ihr, gleichsam zur Erprobung, eine monographische Studie zum Banjo (*Banjo: Altweltliche Wurzeln eines neuweltlichen Musikinstruments. Verschüttete Spuren zur Vor- und Frühgeschichte der Saiteninstrumente*, Göttingen 1991).

Der Autor verknüpft organologisch-musikwissenschaftliche und allgemeine kulturgeschichtliche Ansätze mit linguistischen Sonden. Zugleich arbeitet er mit Prämissen der von ihm entwickelten Arealistik. „Arealistik“ darf nicht verwechselt werden mit der Kulturkreislehre du temps perdu. Das Konzept meint die Zuordnung von Musikelementen zu demjenigen geographisch-kulturellen „Areal“, in dem diese sich konstituierten, um sie dann auf ihren Wanderwegen begleiten zu können und neue Sinnfelder aufzuspüren. (Das Anliegen und die Prämissen der Arealistik sollten in einem programmatischen Aufriss dringend einmal zur Diskussion gestellt werden!) Seine Vorgehensweise hat Hendler methodologisch geradezu skrupelhaft reflektiert. Das voluminöse Werk ist im Übrigen mustergültig mit

umfangreichen Legenden, Bibliographien, Diskographien und Indices ausgestattet.

18.366 onomasiologische Belege aus aller Welt konnte der Autor in aufwendigen Recherchen zusammentragen. Das ist bereits eine einzigartige Leistung für sich. Die Belege werden, ergänzt um weitere organologische Informationsdaten, anhand von sechs Parametern ausgewertet. Die sechs Parameter: tradierter Instrumentenname; organologischer Name; Land; Volk; differenzierende Populationsangabe (nur für Afrika); Quellenhinweise. (Leider fehlen Abbildungen, die für eine global ausgerichtete Instrumentenkunde eigentlich unentbehrlich, jedenfalls mehr als nützlich sind.) Die in immer neuen kulturellen Kontexten („Arealen“) weltweit verbreiteten Instrumente und Instrumentalensembles lassen sich nunmehr datensicher, gleichsam „messbar“, fassen. NB: Bei der Präsentation, Auswertung und Würdigung der immensen Materialsammlung lenkt die Herkunft des Phänomens einmal mehr den Blick auf die biblische Formel des „ex oriente lux“.

Dennoch, der Versuchung, seine Ergebnisse voreilig mit Überlegungen zu genetisch-historischen Deszendenz zu verknüpfen, widersteht der Autor. Ebenso spart er bewusst die Frage aus, inwiefern das untersuchte Instrumentarium je seine Paraphernalienfunktion erfüllt. Insofern handelt es sich bei der vorliegenden Monographie um Beiträge (!) zum Projekt einer noch zu schreibenden Geschichte der hier untersuchten Instrumente und Instrumentenkonstellationen. Und doch ergeben sich auch für diese beiden Aspekte keineswegs zu vernachlässigende Einsichten.

Zum Frage- und Arbeitshorizont und zu den daraus resultierenden Ergebnissen sei aus der Zusammenfassung zitiert (Bd. II, S. 501): „Dieser Überblick ist keine ‚Geschichte‘ des OMT-Inventars, [...] sondern eine Auflistung der Daten nach ihrem zeitlichen Erscheinen. Da die Faktortypen mit vernachlässigbaren Ausnahmen älter sind als ihre ältesten Belege, reichen sie in eine beträchtliche Tiefe der Geschichte – teilweise sogar in die Vorgeschichte – zurück. Die Diskussion nachweisbarer oder hypothetischer Verbreitungswellen macht den Großteil der vorliegenden Arbeit aus. Obwohl die offenen Fragen zahlreicher sind als die beantworteten, ist unverkennbar, daß ein lineares Entwicklungsmodell die historischen Tat-

sachen vollständig verfehlt. Die Geschichte des OMT-Komplexes ist vielmehr ein kompliziertes Mosaik aus Expansionsphasen und Retardationen, die teilweise, aber nicht vollständig, mit anderen historischen Prozessen in Verbindung gebracht werden können.“

Der im multidisziplinären Miteinander angesiedelte Ansatz dürfte den traditionell arbeitenden Musikwissenschaftler überfordern (mithin auch den Rezensenten). Aber gerade in der mehrere Disziplinen nutzenden Methode liegt die innovatorische Qualität der Monographie. Sie eröffnet zugleich die Chance, ethnologisches und musikhistorisches Fragen durch Kooperation künftig intensiver miteinander zu verschränken.

(Juli 2006)

Jürgen Hunkemöller

PATRICK TRÖSTER: Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550). Eine musikikonografische Studie. Tübingen: MVK Medien Verlag Köhler 2001. 680 S., Abb.

Zu den Termini *technici*, die über die Begriffsbestimmung bei Tinctoris (*De inventione et usu musicae*, um 1480–1487) durch Heinrich Besseler Eingang in die musikwissenschaftliche Alltagssprache gefunden haben, gehört die „Bläser-Alta“ („Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle“, in: *Kongreß-Bericht Basel 1949*, Kassel 1950). Als Besetzungstypus sind Schalmel und Pommer, Posaune (nach Mitte 15. Jahrhundert) und Zink (um 1500) genannt, als Hauptfunktion die Begleitung von Tänzen und Aufzügen. Die konkreten Funktionsbezüge reichen dabei von Banketten und Hochzeitsmusiken über Fest- und Triumphzüge bis zu Turnieren oder liturgischen Prozessionen. Vor allem Bilder belehren über diese Bedeutungen. Patrick Tröster hat hierzu (nach einer repräsentativen auch ikonographischen Studie von Lorenz Welker, in: *B/bHM* 7, 1983) ein Handbuch vorgelegt. Er hat es in eine Abhandlung und einen Katalog gegliedert. Zahlreiche Tabellen, Schemata und Textzeichnungen erschließen den Zugang zu den Instrumenten und zu den Bildthemen. Abgehandelt werden nach einer „Einführung zur Forschungslage“ (1.1) und „Untersuchungsmethode“ (1.2) zunächst die Instrumente (2. „Der organologische Teil“). Hier finden sich detailreiche Darstellungen zur

Definition, Herkunft, Entstehung und historischen Entwicklung sowie zu Handhabung und Ansatz der Instrumente (2.1 „Doppelrohrblasinstrumente: Schalmel, Pommer und Sackpfeife“; 2.2. „Trompeten-Instrumente“; 2.3. „Sonstige Instrumente: Zink, Krummhorn, Horn u. a., sowie Schlaginstrumente“). Der dritte Teil stellt eine ensemblesgeschichtliche Untersuchung dar, die in einem „Versuch einer Systematik“ alle „Besetzungsmöglichkeiten des Alta-Ensembles“ durchspielt. Hierbei werden vor allem auch musikhistorische Fragestellungen berührt, wie die Entwicklung neuer Ensemblesarten, Ansätze zur Doppelchörigkeit oder responsoriales Musizieren. Ein knapper Durchgang durch die „Geschichte des Alta-Ensembles von den Anfängen um 1300 bis um 1500“ schließt den Darstellungsteil ab.

Der Katalogteil erfasst über vierhundert Bildwerke, auf denen Alta-Ensembles abgebildet sind. Über Sigel werden drei untergliederte Themenkreise erschlossen: I. weltliche Bildthemen (Bankett, Hochzeit, Kirmes, Mummenschanz, Musikanten, Prozession, Öffentlicher Rechtsakt, Tanz, Theatermusik und Turnier), II. christliche Bildthemen (Szenen des Alten und Neuen Testaments sowie aus Heiligenlegenden und Apotheosen christlicher Kultfiguren), III. allegorische Bildthemen (Frieden, Musik, Monatsdarstellungen, Sol und seine ‚Kinder‘, Totentanz, Venus und ihre ‚Kinder‘). Bei der Gliederung, Beschreibung und Bewertung der Kunstwerke innerhalb dieser Themenkreise richtet der Verfasser sein Augenmerk dabei immer auch auf die (im Sinne Erwin Panofskys) für jede musikikonographische Studie zentrale Unterscheidung zwischen realer Wirklichkeitsabbildung und symbolhaftem Bezug auf nicht direkt im Bild Sichtbares. Eine chronologische und eine organologische Ordnung des Materials als Anhang schließen den Katalogteil ab.

Einer der großen Vorzüge des Buches (und damit sein Rang als Handbuch) ist der Hang zur Systematisierung. Die arithmetische Gliederung in bis zu fünf arabisch durchgezählte Unterpunkte gewährleistet Übersichtlichkeit und einen raschen Zugriff. Vom Literaturverzeichnis lässt sich das leider nicht behaupten: „Um die ausgedehnte Literaturliste zu gliedern, wird sie in Themengebiete aufgeteilt, nämlich in allgemeine Literatur zur Musikwissenschaft, in spezielle Literatur zur Instrumentenkunde,

zur Musikikonografie, sowie in ergänzende kulturhistorische Literatur. Daran schließt sich ein umfangreicher Teil mit ausschließlich kunsthistorischer Literatur an, der vor allem dazu dient, die Kunstwerke im Katalog zu verifizieren“ (S. 643). Das ganze System bietet zusätzliche Subrubriken mit einem Nachtrag in gleicher Gliederung. Das macht Sinn in einer Bibliographie, die ein Themenspektrum (mit entsprechenden Querverweisen) nach Gebieten aufschlüsseln will. Ein Literaturverzeichnis ist auf ein bestimmtes Buch bezogen und soll die Lektüre desselben begleiten. Sind die Eintragungen dann wie hier im Buchtext nach Sigeln zitiert, ist der Leser fortwährend mit Blättern beschäftigt oder mit dem Einfügen von beschrifteten Lesezeichen an den Seiten des Beginns jeweils eines neuen Literaturthemenspektrums (insgesamt gibt es einundzwanzig alphabetisch sortierte Neuansätze, unter denen dann ein Sigel wie z. B. „Bowles 1954“ aufgesucht werden muss!). Zudem findet sich unter der an sich ja spezifisch gefassten Rubrik „Musikikonographische Literatur zum Alta-Ensemble“ auch ein großer Teil des einschlägigen Schrifttums zu musikikonographischen Themen insgesamt (geschieden von „Musikwissenschaftliche Literatur zum Alta-Ensemble“) und unter „Allgemeines“ dann nur ein paar methodisch orientierte Titel. Trotz dieser kleinen Brauchbarkeitseinschränkung stellt Trösters Studie einen wesentlichen Beitrag zu den Beziehungen zwischen der Welt der Musikanschauung und der des Hörens in dem von ihm untersuchten Zeitraum dar. Als Handbuch gehört sie in jede musikwissenschaftliche und kunsthistorische Bibliothek. Die erste Auflage von nur 150 Exemplaren ist hoffentlich inzwischen längst vergriffen!

(August 2006)

Thomas Schipperges

DIEGO ORTÍZ: Trattado de Glosas. Viersprachige Neuauflage der spanischen und der italienischen Originalausgaben. Rom 1553. Mit separater Gambenstimme. Hrsg. von Annette OTTERSTEDT. Ins Englische und Deutsche übersetzt von Hans REINERS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 125, 24 S., Faks.

Annette Otterstedts Neuauflage von Diego Ortíz' *Trattado de Glosas* erschien pünktlich zum 450. Jubiläum der Drucklegung 1553. Neu

ist aber der Inhalt dieser nicht deklarierten Jubiläumsausgabe nur zum Teil, das Herzstück, die Transkription des Notentextes, ist ohne Änderungen von Max Schneiders Edition aus dem Jahre 1913 übernommen. In den reprographisch genau abgebildeten Notentext von Max Schneider sind lediglich Übersetzungen der Kommentare und Anmerkungen eingefügt worden. Neu dagegen sind die viersprachige Edition der Textteile des Traktates, alle begleitenden Texte, wie Einleitung und Darstellung der Instrumentengeschichte und last not least die als separates Stimmheft dargebotene Violonestimme des zweiten Buches von Ortíz' Traktat. Aus dem querformatigen Quartoheft Schneiders ist ein schlankes, hochformatiges Buch im Folio-Format geworden, das mit seinem modernen Hochglanz-Einband nicht nur im Regal, sondern auch auf dem Notenpult eine gute Figur macht. Wie ist aber diese alte Edition in neuem Gewande inhaltlich zu bewerten?

Die genauso informative wie kurzweilige Einleitung, die den Text für die breite Öffentlichkeit zugänglich macht, lässt den, der vorwurfsvoll nach dem „Sinn und Zweck dieser neuen/alten Ausgabe“ fragen sollte, kleinlaut werden. Gehen die biographische Notiz aufgrund der lückenhaften Kenntnis über den Autor und die Darstellung der Druckgeschichte in Neapel nicht über das allgemein enzyklopädische Niveau hinaus, so stellen die Darstellung der Instrumentengeschichte und der Problematik von Stimmung und Spielpraxis eine äußerst willkommene Bereicherung dar. Geschmeidig vermag es Otterstedt, Spielpraxis, Instrumentenbau, soziale Umfeldler und die davon abhängigen musikalischen Bedürfnisse der Zeit miteinander zu verbinden. Musikausübung wird als eine Tätigkeit erklärt, in der Theorie und Praxis, Lebenswelt und geistiger Horizont sinnfällig miteinander kombiniert sind. Ohne nationale Eigenheiten zu vergessen, wird dies in einer lesbaren Form vermittelt. Diese Verankerung von Musikausübung in Theorie und von Instrumentengeschichte in Sozialgeschichte ist eine Stärke des Buches, die gerade in Anbetracht des sperrigen Inhalts von Ortíz' Traktat insofern von nicht zu unterschätzendem Wert ist, als damit dem Charakter des Buches genau entsprochen wird und auch der historische Zweck des Traktates im Spannungsverhältnis

zwischen Beschreibung und Normativität plausibel erklärt wird. Ortíz' Traktat ist weniger im Detail als in der Gesamtanlage kommentierungsbedürftig, und Otterstedt ist die allgemeine Verortung des Traktates in seiner Zeit und in der Musikgeschichte gelungen.

Doch auch in seinen Einzelheiten ist Ortíz' Text nicht frei von Unklarheiten. Dies wird in der Edition umso evident, als der Text in vierfacher Gestalt ediert wurde: Zum historischen Text, der 1553 jeweils in einer spanischen Ausgabe und in einer daraus gewonnenen italienischen Ausgabe vorliegt, gesellen sich in Otterstedts Ausgabe eine deutsche und eine englische Übersetzung von Hans Reiners. Programmatisch verzichten Übersetzer und Herausgeberin auf die Ersetzung bestimmter Termini technici (glosa, clausula, cantus planus), eine richtige Entscheidung, die u. a. anachronistische bzw. sachlich falsche Begriffe der Schneider-Übersetzung (Einfache Melodie, Kadenz, Verzierung) elegant umgeht. Problematisch ist jedoch die Entscheidung, den deutschen Text aus dem spanischen, den englischen dagegen aus der Summe von spanischem und italienischem zu gewinnen. Die Unterschiede zwischen dem italienischen und dem spanischen Text werden nur in der Zusammenschau aller Texte sichtbar. Dies ist bedauerlich, weil viele Details und Probleme gerade an den unterschiedlichen und unscharfen Stellen sichtbar werden, in denen die Texte „knirschen“. Die synoptische Darstellung der vier Texte kompensiert zwar dieses Problem, die übermäßige Scheu, Begriffe terminologisch festzulegen, führt aber zu inneren Widersprüchen, die leicht hätten vermieden werden können. So wird „suerte de puntos“ im Titel als „Notengattungen“ und im laufenden Text als „Notenarten“ übersetzt, ein nicht unwichtiger Unterschied. Die möglichen Probleme, die sich aus der Vereinheitlichung der Terminologie ergeben könnten, hätte ein Kommentar beheben können, die Inkonsequenz im Terminologischen erschwert jedoch zusammen mit den Unterschieden zwischen vier Texten, die sich nicht nur in ihrer Sprache, sondern auch zuweilen in ihrer Substanz unterscheiden, die Lektüre. Um einen Gesamteindruck zu erhalten, empfiehlt sich daher Sprachkompetenz in allen vier Sprachen.

Dennoch haben der Bärenreiter-Verlag und die Herausgeber dem Benutzer zweifelsohne ei-

nen wichtigen Dienst erwiesen. Max Schneiders Einleitung war mittlerweile nicht mehr tragbar. Otterstedts Einleitung trägt der Gegenwart und den neuen Erkenntnissen der Forschung Rechnung und öffnet einen teilweise opaken Text für die Wissenschaft, aber vor allem für die Praxis. Es fragt sich nur, weshalb man die zumutbare Mühe einer neuen Transkription des Notentextes nicht in Erwägung gezogen hat. In der jetzigen Form widersprechen die Editionsrichtlinien dem edierten Text. Nicht nur die noch stehen gebliebenen „alten Schlüssel“ erscheinen unmotiviert und werden nicht kommentiert, auch das an *DTÖ* erinnernde Notenbild der vierstimmigen Werke erscheint mit der Kombination von „alten Schlüsseln“, unverkürzten Notenwerten und durchgezogenen Taktstrichen überholt, dabei erfährt der Leser nichts über die Transkriptionsrichtlinien. Schließlich ermangelt es dem Notentext an der Übersichtlichkeit, die der Textteil mit seinem unaufdringlich ausgeklügelten Layout erzielt. Dem Benutzer ist daher zu raten, auf eine zweite Auflage mit neuem Notentext zu warten. Allzu lange wird es nicht dauern, denn diese Ausgabe stellt in Kombination mit der vorhandenen Faksimile-Ausgabe des italienischen Druckes (*Archivium musicum. Collana di testi rari* 57, Florenz 1984) zum jetzigen Zeitpunkt das mit Abstand beste Angebot für das Studium des *Trattado de Glosas* dar.

(August 2006)

Cristina Urchueguía

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 1: Motetten I (Magnum opus musicum, Teil I). Motetten für 2, 3 und 4 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. CXXX, 240 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 3: Motetten II (Magnum opus musicum, Teil II). Motetten für 4 und 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. CXXVII, 189 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 5: Motetten III (Magnum opus mu-

sicum, Teil III). *Motetten für 5 Stimmen*. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XCII, 183 S.

Mit den drei bislang erschienenen Bänden beginnt das Großprojekt einer Überarbeitung der alten, elf Bände umfassenden Ausgabe von Lassos Motetten. Die Neuauflage behält die Reihenfolge des 1604 erschienenen *Magnum opus musicum* bei, ebenso den Seitenumbruch der Ausgabe Haberls, der Notentext dagegen ist neu gesetzt mit den computerüblichen Schönheitsfehlern. Haberls Vorwort wird im Faksimile wiedergegeben, ergänzt durch umfangreiche Textteile. Ziel der Ausgabe ist im Unterschied zu Haberl, auf Grundlage der gesamten gedruckten Überlieferung sowie der textkritisch relevanten Handschriften einen möglichst originalen Notentext herzustellen. Anders als in der (bei aller Nützlichkeit) provisorischen Ausgabe Peter Bergquists finden interessierte Leser daher ein vollständiges und auch einigermaßen übersichtliches Lesartenverzeichnis.

In der Darstellung des Notentextes sind die originalen Schlüssel und Notenwerte beibehalten, modernisiert ist dagegen die Akzidentienorthographie. Dies führt zu zahlreichen Ergänzungen von Akzidentien, die im Notentext nicht markiert sind; wer also die überlieferte Akzidentiensetzung studieren will, muss ständig den Kritischen Bericht vergleichen. Schmid verfährt hierbei zwar weniger radikal als sein Vorgänger Horst Leuchtmann in den Bänden der weltlichen Werke und setzt die eigentlichen Herausgeberakzidentien in üblicher Weise über die Noten; dennoch ist zu fragen, warum einem Benutzer, der mit alten Schlüsseln umgehen kann, nicht auch eine historische Akzidentienorthographie zugemutet werden kann, wie das in Editionen für diese Zeit vielfach üblich ist.

Im Vorwort und im Kritischen Bericht diskutiert der Herausgeber exemplarisch Fragen der Filiation und Textkritik. Davon seien einige Punkte aufgegriffen. Für die Überlieferung der Motette *Quia vidisti me Thoma* (Bd. 1, Nr. 78) bleiben im Stemma zwei Fragen offen: die Vorlage für Le Roy (1572-7) und das Verhältnis des italienischen Zweiges zum Rest der Überlieferung. Die erste Frage lässt sich einigermaßen beantworten: Aufgrund der gemeinsamen Varianten kommen nur die nahezu identischen Drucke von Phalèse (1566-6) und Gerlach (1568-4) in Frage, für Gerlach spricht die Textunterle-

gung im Cantus T. 30–32; Le Roys Abweichungen in der Textunterlegung lassen sich dagegen sämtlich als sachgemäße Korrekturen erklären, ebenso die Beseitigung der nur zur Not tragbaren Dissonanz T. 21. Für die zweite Frage lässt sich ein Argument aus der Textunterlegung im Tenor T. 28 f. gewinnen. Schmid folgt hier dem Erstdruck Rampazzettos (1563-3), der aber dem musikalischen Sinn widerspricht, da die Abschnitte „qui non viderunt“ und „et crediderunt“ durch Pausen und einen neuen Soggetto deutlich voneinander abgesetzt sind. Statt „et crediderunt“ muss hier also „qui non viderunt“ unterlegt werden, was tatsächlich bei Phalèse (an dieser Stelle kann der Text des fehlenden T-Stimmbuchs aus der Übereinstimmung der davon abhängigen Drucke erschlossen werden) etc. steht. Da Phalèse ausweislich anderer Stellen wenig Gespür für eine sinnngemäße Textunterlegung hat, ist ihm eine solche Korrektur kaum zuzutrauen; es wäre daher anzunehmen, dass er seine Vorlage direkt von Lasso bekommen hat. Trifft dies zu, dann sind der italienische und der französisch-deutsche Zweig voneinander unabhängig. Schmidts Annahme, dass Lechners korrigierte Ausgabe der *Selectissimae cantiones* (1579-3) neben der Erstauflage (1568-4) auf einen frühen Druck (Rampazetto oder einen verlorenen Erstdruck) zurückgreife, ist aus der angeführten Textunterlegung im Alt T. 14–34 nicht ableitbar, da hier – wie bei Le Roy – alle Änderungen als sachgemäße Korrekturen erklärbar sind; gegen einen Rückgriff auf Rampazetto spricht der Rhythmus des Alt in T. 30 f., wo dieser eine bessere Deklamation geboten hätte, Lechner aber beim Notentext von Phalèse etc. bleibt. Wenn Lechner für seine Korrekturen eine Vorlage brauchte, dann allenfalls für den Portamentoton im Cantus T. 31.

Für *Fertur in conviviis* (Bd. 3, Nr. 141) hat sich der Herausgeber entschlossen, für Text und Musik unterschiedliche Drucke als „Leitquelle“ heranzuziehen. Dieses Stück ist v. a. in französischen Chansondrucken überliefert und teilt deren Überlieferungsprobleme. Auf der musikalischen Seite steht hier einem fehlerreichen Erstdruck bei Phalèse (1564-3) ein sorgfältig korrigierter und mit zusätzlichen Klauselverzierungen versehener Le Roy-Druck (1565-8) und ein späterer Motettendruck von Phalèse (1569-11) gegenüber. Der Letztgenannte hängt, wie einige besondere Lesarten zeigen

(v. a. Textunterlegung Tenor T. 102/3), von dem älteren Phalèse-Druck ab; er geht über diesen aber nicht nur in der Korrektur offenkundiger Fehler und neuen Druckfehlern hinaus, sondern auch in der Übernahme von Lesarten des Le Roy-Druckes (v. a. Tenor T. 1). Dieser Druck bietet also eine Mischüberlieferung, der man kaum eigene Autorität zuschreiben kann. Wenn Schmid gerade ihn zur „Leitquelle“ erhebt, dann offenbar, um den Fehlern von 1564-3 und den vermutlich eigenmächtigen Eingriffen von Le Roy aus dem Weg zu gehen. Allerdings folgt er seiner „Leitquelle“ nicht konsequent, sondern nur soweit sie entweder durch den älteren Phalèse-Druck oder durch Le Roy gestützt wird. Effektiv führt er damit eine eklektische Textkonstitution nach dem Mehrheitsprinzip durch. Spricht man jedoch 1569-11 die Autorität ab, wird dieses pragmatische Verfahren fragwürdig, und man muss zwischen zwei möglicherweise voneinander unabhängigen Zeugen entscheiden.

Hier wäre an die methodische Funktion des Leitzeugen-Prinzips zu erinnern. Erkennbare Fehler können in der Regel auch ohne Vergleichsmaterial korrigiert werden, für die Beseitigung druckerspezifischer Ornamente genügt der Vergleich mit der davon unabhängigen Überlieferung. Ein Prinzip braucht man dagegen für die Entscheidung zwischen Lesarten, die nach inneren Kriterien gleichwertig sind, in diesem Fall Tenor T. 1, Sopran T. 8, und Alt T. 91. Schmid steht hier (gegen seine erklärte Absicht) auf der Seite Le Roys, während Bergquist (*Complete Motets* 17) für Phalèse entscheidet. Mehr Gewicht haben allerdings die Entscheidungen aus inneren Gründen: Schmid akzeptiert wohl mit Recht die Differenzierung der Sesquialtera-Abschnitte nach Le Roy, folgt aber in der Textunterlegung Tenor T. 102 f. zu Unrecht Phalèse, der unnötigerweise eine falsche Betonung und einen Verstoß gegen die Textierungsregeln produziert. (Hätte Lasso „pro ebris“ vertont, hätte er in T. 103 eine Semibrevis g' statt zweier Miniminen gesetzt.)

Spezielle Fragen wirft der literarische Text von *Clare sanctorum* (Bd. 5, Nr. 203) auf. Dieser Motette liegt eine weit verbreitete Sequenz Notkers von St. Gallen zugrunde, daher vergleicht Schmid die sonstige Textüberlieferung (hier fehlt seltsamerweise der Hinweis auf die maßgebliche Textausgabe Wolfram von den Steinens). Die

gesamte Überlieferung der Motette enthält zwei grammatisch unsinnige Lesarten, die Schmid korrigiert, obwohl zumindest eine (Alexandriam] Alexandriam) auch im Graduale Patavienense von 1511 belegt ist, also möglicherweise auch in Lassos Vorlage stand. Hier stellt sich die Frage, was zu edieren ist: Notkers Text (dann wären zwei weitere Lesarten zu ändern: „Romus“ und „Grecias“); der überlieferte Motettentext; eine grammatisch korrekte Fassung, die diesem möglichst nahe steht; oder der Text, den Lasso komponiert hat? Die ersten drei Optionen sind leicht umzusetzen; die für eine Komponisten-Gesamtausgabe sachgemäße vierte erfordert jedoch ein Urteil darüber, an welcher Stelle die problematischen Lesarten in die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Motette eingedrungen sind. Da sie im insgesamt sorgfältigen Erstdruck, dem Nürnberger Motettenbuch (1562-4) in allen fünf Stimmbüchern stehen, ist ein Fehler des Setzers äußerst unwahrscheinlich. Wenn es sich um einen Überlieferungsfehler handelt, müsste er zwischen Lassos Autograph (wie immer man es sich vorstellen mag) und der nach Nürnberg geschickten Abschrift liegen. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass Lasso den Text in der publizierten Gestalt vorliegen hatte und sich an den Unstimmigkeiten eines sowie so grammatisch komplizierten Textes nicht gestört hat. Dafür spricht auch ein musikalisches Argument: Die grammatisch korrekte Lesart „Alexandriam“ hat den Akzent auf der vorletzten Silbe, die falsche Lesart „Alexandriam“ lässt dagegen die (unklassische) Betonung auf der drittletzten Silbe zu. Im Alt T. 57 f. schreibt Lasso eine Punktierung, die sich nur aus der falschen Lesart erklären lässt (weniger deutlich auch Tenor und Quinta pars).

Dass solche Detailfragen nun diskutiert werden können, gehört zu den großen Verdiensten dieser Neuausgabe. Dass dabei nicht nur Überlieferungswege im Musikdruck des späten 16. Jahrhunderts, sondern auch unterschiedliche Arbeitsweisen einzelner Drucker ins Licht rücken, ist ebenfalls deutlich geworden. In jedem Fall aber erreicht das Bemühen, Lassos Motetten von den (meist eher harmlosen) Einstellungen der Überlieferungsgeschichte zu reinigen und der musikgeschichtlichen Forschung ein solides Fundament bereitzustellen, einen schwer zu überbietenden Höhepunkt.

(Juli 2006)

Andreas Pfisterer

WILLIAM BYRD: *Edition. Volume 12: Psalms, Sonets and Songs (1588)*. Hrsg. von Jeremy SMITH. London: Stainer & Bell 2004. XLIV, 176 S.

Die Byrd Edition hat ihren Ursprung in Edmund Horace Fellowes Byrd-Ausgaben der Jahre 1937–1950. Sukzessive wurden ab 1962 diese Bände revidiert (zunächst unter der Leitung Thurston Darts, später unter jener Philip Bretts), teilweise komplett ersetzt. Diese Kontinuität gibt natürlich den Grundrahmen für die ersetzenden Bände vor, man kann die Editionsprinzipien nicht radikal ändern. Ohne diese Überlegungen im Blick zu behalten, ist der Aufbau auch des vorliegenden Bandes nicht voll zu würdigen. 2004 ist der letzte Band dieser Revision erschienen, die *Songs of Sundrie Natures*.

Die *Psalms, Sonets and Songs* gelten als der dritte gedruckte Band mit englischen Liedern und erschienen dreizehn Jahre nach Byrds erster Druckveröffentlichung; es handelt sich um den ersten ausschließlich Byrd gewidmeten Druck. Im Gegensatz zu früheren Druckergebnissen war dieses nun ein ausgesprochener Erfolg und erfuhr mehrfache Nachdrucke, allein im ersten Jahr erschienen drei Auflagen. Beim Inhalt handelt es sich hauptsächlich um geistliche und weltliche Consort Songs, die für fünf Stimmen eingerichtet wurden, wohl um die neue Mode des englischen Madrigals zu stärken.

Die Struktur der Edition ist klar und leicht nachvollziehbar: Einleitung in die Gesamtedition, Einführung in das edierte Werk, editorische Anmerkungen (insbesondere Transkriptionen und Transpositionen betreffend), die Gesangstexte in ihrer originalen Form (dies eine Konzession an den Gesamtcharakter der Reihe), Faksimilia (insbesondere Byrds eigenes Vorwort; leider fehlen Muster des Notentextes), Edition der 35 Einzelkompositionen (aufgeteilt in die Gruppen Psalmen, Sonette und Pastoralen, Gesänge von Traurigkeit und Frömmigkeit und „Funeral Songs of Sir Phillip Sidney“), kurze Quellenübersicht (ohne eigentliche Quellenbeschreibung), Register der Textanfänge. Das heißt, ein Kritischer Bericht im eigentlichen Sinne existiert nicht, editorische Einzelentscheidungen werden nicht mitgeteilt. Dies mag der zentrale Kritikpunkt dieser Edition sein – so sehr man glauben wollen mag,

Byrd sei ein „exacting corrector of his musical texts at the press“ gewesen (S. XIII). So lassen sich Zweifelsfälle stets nur durch Konsultation der Originalquellen lösen – eine Aufgabe, die diese neue Edition eigentlich hätte unnötig machen sollen. Da sie jedoch, wie eigentlich alle Stainer & Bell-Ausgaben, insbesondere für den praktischen Gebrauch bestimmt ist, mag sich dieses Problem nur äußerst selten stellen.

(April 2005)

Jürgen Schaarwächter

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen. Band 3: Messen für gemischten Chor II (Werke mit Orgel). Messe in f op. 159, Messe in E op. 192, Requiem in d op. 194, Messe in a op. 197. Vorgelegt von Wolfgang HOCHSTEIN*. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XLI, 117 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Geistliche Vokalmusik. Band 7: Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella. Fünf Motetten op. 40, Sechs Hymnen op. 58, Drei geistliche Gesänge op. 69, Fünf Hymnen op. 107, Vier Motetten op. 133, Oster-Hymne op. 134, Fünf Motetten op. 163, Advent-Motetten op. 176. Vorgelegt von Barbara MOHN*. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. LII, 212 S.

Die geistlichen Werke Josef Gabriel Rheinbergers sind es, die – neben der verhältnismäßig häufig in Programmen aufzufindenden Orgelmusik – den Bekanntheitsgrad des Komponisten steuern, insbesondere die mit wenig Aufwand aufzuführenden Messkompositionen nur mit Begleitung der Orgel oder die Motetten. Rheinberger, der im September 1877 von Ludwig II. zum Hofkapellmeister ernannt und mit der Leitung der Kirchenmusik an der Allerheiligen-Hofkirche zu München betraut wurde, wendete sich schließlich in den drei letzten Lebensjahrzehnten verstärkt der *Musica sacra* zu und damit der Kunst, die ihm immer schon ein besonderes Anliegen war.

Die vier in Band 3 der *Rheinberger-Gesamtausgabe* erschienenen Messkompositionen stammen aus der Zeit von 1889 bis 1901 und damit aus der späten Schaffensperiode des Komponisten; abgesehen von kurzen Abschnitten aus zwei der Messkompositionen, die zur klanglichen Abwechslung von einem Solistenquartett ausgeführt werden können, sind die Werke für

gemischten Chor und Orgel geschrieben und verkörpern damit den von Rheinberger maßgeblich geprägten „Typus der orgelbegleiteten Messe“ – im Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit polyphoner Tradition einerseits und mit den zeitgenössischen Strömungen wie kirchenmusikalischer Reformbewegung und spätromantischer Musiksprache andererseits. Der Komponist folgt eher tradierten Gepflogenheiten – z. B. sind die Kyrie-Sätze allesamt dreiteilig, und die Gloria-Sätze haben stets eine Repriseform. Auch die Priesterintonationen von Gloria und Credo sind unverändert geblieben.

Die Entstehung der einzelnen Werkgestalten lässt sich durch erhaltene Skizzen, autographe Reinschriften oder persönlich beaufsichtigte Erstdrucke gut nachvollziehen – auch für den Leser dieses Gesamtausgabenbandes, der insbesondere anhand eindrucksvoller Faksimile-Abbildungen die Genese der Werkfassungen betrachten kann; der Kritische Bericht im Anhang ist außerdem vorbildlich gestaltet und zeigt detailliert Zweitfassungen auf. Besonders gut dokumentiert ist die *Messe f-Moll* op. 159, deren Gloria-Satz bereits zwei Jahre vor der Entstehung aller anderen Sätze als Einlage für die *Missa ferialis* von Caspar Ett komponiert wurde (und der sich als schlicht im Note-gegen-Note-Stil komponiert stark von den anderen Sätzen der Messe abhebt); der Herausgeber dokumentiert die unterhaltsame Rezeptionsgeschichte des Werkes im Vorwort – vom überschwinglichen Lob bis zum Verdikt, das Werk besitze „keinen katholischen oder auch nur allgemeinen ernst-religiösen Geist“. Schwieriger zeigt sich die Quellenlage im Falle der *Messe E-Dur* op. 192, deren Autograph verschollen ist.

Das *Requiem d-Moll* op. 194 ist eine von drei Vertonungen der Totenmesse; sie stammt aus dem Jahr 1900 und ist Rheinbergers letzte vollendete Kirchenkomposition. Wie in seinen anderen Totenmessvertonungen hat Rheinberger den Tractus *Absolve Domine* in seine Komposition aufgenommen, die umfangreiche Sequenz *Dies irae* hingegen weggelassen. Wie in Opus 84 bezeichnet Rheinberger den Tractus auch hier als Graduale; die begriffliche Unterscheidung der beiden benachbarten Stücke wurde – wie Hochstein mutmaßt – nicht ganz genau genommen. Die letzte Komposition des Meisters neben der *Orgelsonate F-Dur* op. 196 ist die im Herbst 1901 begonnene *Messe a-Moll* op. 197: Rhein-

berger starb während der Arbeit an diesem Werk und hinterließ in ausgearbeiteter Form lediglich Kyrie und Gloria sowie den ersten Credo-Teil; die autographe Partitur bricht an der Textstelle ab, die von Jesu Tod und Auferstehung handelt. Die vorliegende Edition umfasst diese von Rheinberger vollendeten Sätze bis zur Mitte des Credo; als Anhang I schließt sich eine Transkription der erhaltenen Skizzen an, als „Anhang II“ teilt der Herausgeber eine Ausarbeitung der zweiten Credo-Hälfte mit, die er auf Grund dieser Entwürfe vorgenommen hat.

Die Motetten für Chor a cappella, denen der siebte Band der *Gesamtausgabe* gewidmet ist, stellen nur einen kleinen Ausschnitt aus dem geistlichen Vokalwerk Rheinbergers dar – insbesondere im Vergleich mit den Messkompositionen; außerdem bleiben die zahlreichen unveröffentlichten Jugendwerke und spätere Gelegenheitswerke ohne Opuszahl vorerst unberücksichtigt. Die Entstehungszeit der hier veröffentlichten Werke spannt sich von 1864 bis zum Spätwerk mit den *Advents-Motetten* op. 192 und können somit einen guten, repräsentativen Querschnitt durch das geistliche Schaffen des Komponisten mit vielen Überraschungsfunden bilden.

Dabei sind die Entstehungszusammenhänge nicht immer so klar wie bei den Messkompositionen: Für die *Fünf Motetten* op. 40 etwa griff Rheinberger auf ältere Psalmmotetten zurück und überarbeitete vier von sechs – da er einen Psalm bereits anderweitig einer Veröffentlichung zugeführt hatte und einen letzten in eine *Hymne* op. 83 umgearbeitet hatte. Die oft unübersichtliche Entstehungsgeschichte der Werke lässt sich allerdings durch die Tagebucheintragungen von Rheinbergers Frau Fanny nachvollziehbarer machen; ausgeschiedene Vorfassungen erscheinen im Anhang des Bandes ebenso wie Urfassungen von Opus 133, Opus 140 und Opus 163 sowie andere Textierungen (Zweittextierungen stammen in erster Linie aus der Feder Fannys).

Die Motetten Rheinbergers sind (auch wenn die Titelei der Sammlungen oft den Hinweis „für Kirche und Konzert“ aufweisen) prinzipiell für den liturgischen Gebrauch gedacht, ablesbar an seinen Bemühungen, eine Motettensammlung „Aus dem Kirchenjahr“ zusammenzufassen, die er später auf die Sammlungen op. 133, 134, 140 und 163 verteilte. Die Texte sind meist

nicht der Bibel selbst entnommen – eine Ausnahme bildet etwa das berühmte *Abendlied* op. 69, 3 –, sondern entstammen liturgischen Büchern; mit seinen Vorlagen ging der Komponist allerdings immer außerordentlich frei um. Weiterhin durchweht die Motetten – wie die Messkompositionen – der viel beschworene „Geist der Gregorianik“, doch verwendet Rheinberger keine originären gregorianischen Choräle, so wie er auch keine Chormotetten komponierte, eine bei seinen zeitgenössischen protestantischen Kollegen beliebte Gattung. Die von Barbara Mohn besorgte Ausgabe der Motetten überzeugt durch hervorragende Druckqualität, vorbildliche Sorgsamkeit im Kritischen Bericht und eine kundige Einführung. (August 2006) Birger Petersen

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Dramatische Musik. Band 11: Die sieben Raben op. 20. Oper in drei Akten. Libretto: Franz Bonn. Vorgelegt von Irmilind CAPELLE. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. LXXII, 472 S., Abb., Faks.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 15: Lieder für Singstimme und Klavier. Sieben Lieder op. 3, Fünf Lieder op. 4, Vier Gesänge op. 22, Sieben Lieder op. 26, Zeiten und Stimmungen op. 41, Liebesleben op. 55, Wache Träume op. 57, Drei Gesänge op. 129, Aus verborgnem Tal op. 136, Liederbuch für Kinder op. 152, Am Seegestade op. 158. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XLVIII, 334 S., Faks.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 16: Chorballaden I für gemischte Stimmen und Klavier. Das Schloß am Meer op. 17,1, Die Schäferin vom Lande op. 17,2, König Erich op. 71, Zwei Gesänge op. 75, Toggenburg op. 76, Die tote Braut op. 81. Vorgelegt von Sebastian HAMMELSBECK. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XL, 136 S.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 17: Chorballaden II für Männerchor und Orchester. Das Tal des Espingo op. 50, Wittekind op. 102, Die Rosen von Hildesheim op. 143. Vorgelegt von Wolfgang HORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XLVI, 201 S., Faks.*

Dass Rheinberger mit seinen weltlichen Chorliedern zu Lebzeiten größeren Erfolg hatte als mit seinem einen erheblich größeren Umfang umfassenden geistlichen Vokalwerk, ist heute vergessen; auch sind die Erstdrucke von weltlichen Chorsammlungen Rheinbergers in Bibliotheken heute weiter verbreitet als etwa die seiner Motetten – war der Markt für weltliche Chormusik im späten 19. Jahrhundert doch erheblich größer, da sich das Chor- und Gesangsvereinswesen in Deutschland zu einem regelrechten Massenphänomen entwickelte.

Rheinbergers weltliche Vokalmusik – immerhin rund ein Viertel der Werke mit Opuszahl – wird im Rahmen der *Gesamtausgabe* als Abteilung IV in insgesamt acht Bänden veröffentlicht: Ein Band enthält die Lieder für Singstimme und Klavier, die anderen Bände sind der weltlichen Chormusik gewidmet. Band 16 vereinigt Rheinbergers Chorballaden für gemischte Stimmen und Klavier, Band 17 enthält die Chorballaden für Männerchor und Orchester. Als Chorballade wird hier eine Komposition für Chor bezeichnet, der ein Gedicht mit primär erzählendem Charakter zugrunde liegt – eben eine Ballade; Rheinberger selbst verwendete für keines seiner Werke das Kompositum „Chorballade“ als Gattungsbezeichnung, in diesem Kontext erscheint es jedoch trotz des gelegentlichen Auftretens von Solostimmen (in *Toggenburg* op. 76, dem einzigen größer dimensionierten Werk nur mit Klavierbegleitung, oder *Die tote Braut* op. 81) durchaus angebracht.

Bis auf Ludwig Uhlands Ballade *Das Schloß am Meere* sind die Dichter der Chorballaden Rheinbergers vergessen: Der Text zu Opus 17,2 stammt von Samuel Christian Pape, die Texte zu *König Erich* op. 71, den *zwei Gesängen* op. 75 und der *Toten Braut* op. 81 von Robert Reinick; den Text des für den Band 16 zentralen *Œuvres Toggenburg* op. 76 – die blutige ostschweizerische Geschichte der Heiligen Ida – stammt von Fanny Rheinberger. Diese Chorballade nimmt nicht nur den größten Raum in diesem Band der *Gesamtausgabe* ein, sondern ist auch die bemerkenswerteste Komposition darin – die mehrfach Verleger um eine Orchesterfassung bitten ließ: Mag Fannys Text auch nur bedingt gelungen in der spannungsreichen Charakterisierung der Dramatis personae sein, die Musik Rheinbergers schafft durch motivisch-thematische Vermittlung und Durchgestaltung den

großen Bogen und lässt die Freude am opernhaften Drama auch in der verhältnismäßig kleinen Gattung Chorballade aufleuchten.

Solistische Aufgaben tauchen auch in der letzten Ballade des Bandes auf; alle anderen sind – an Schuberts, auch an zeitgenössischen Kompositionen Brahms' gemessen – „klassische“ Chorballaden, die (in Hinsicht auf Opus 17 und Opus 71) ohne weiteres auch a cappella funktionieren bzw. so konzipiert sind. Band 17 beinhaltet die umfangreicheren Kompositionen Rheinbergers für Männerchor und Orchester und zugleich eine andere Kompositionsqualität: Sind die Chorballaden mit Klavier (vielleicht mit Ausnahme von Opus 76) noch eher dem Bereich der Gelegenheitskomposition zuzurechnen, begegnen dem Hörer mit *Das Tal des Espingo* op. 50 und auch *Wittekind* op. 102 Kompositionen hohen künstlerischen Anspruchs und höchster Güte, die – den Balladenkompositionen Schumanns und Brahms' vergleichbar – einen viel zu geringen Bekanntheitsgrad aufweisen. Die große Ballade von Paul Heyse, von Rheinberger sowohl für Männerchor a cappella (im Anhang mitgeteilt) als auch für Chor und Orchester wurde bemerkenswerterweise durch eine Komposition Richard Wagners angestoßen; das Werk, das einen Überfall der Basken auf die „Mauren“ im mittelalterlichen Spanien beschreibt, besitzt einen schillernden Orchesterpart und ist musikalisch höchst eigenwillig und reich gestaltet. Ihm zur Seite steht die klangvolle Vertonung von *Wittekind* op. 102 von Friedrich Halm, ein Sujet aus dem „deutschen“ Mittelalter um die Taufe des Sachsenherzogs Widukind im Jahre 785. Die Vertonung der Verse der Ehefrau *Die Rosen von Hildesheim* für Männerchor und „Blechorchester“, also Blasorchester, fällt gegenüber den beiden erstgenannten Werken deutlich ab; wohl auch des deutlich schwächeren Textes wegen, den der Herausgeber Wolfgang Horn als „ungelenk und gezwungen“, bisweilen als „abstrus“ aburteilt – die Komposition deswegen als „banal“ und „einförmig“ zu bewerten, erscheint allerdings etwas überzogen. Beide Bände überzeugen durch hervorragende Ausstattung, sowohl in Hinsicht auf die Mitteilung der vertonten Texte als auch auf die sorgfältigen Kritischen Berichte. Satzspiegel und Layout sind tadellos.

Im Zentrum von Rheinbergers Liedkomponieren steht das Chorlied bzw. die weltliche

Chormusik, weniger das Sololied zwischen Kunstlied und Gelegenheitslied; der von Manuela Jahrmärker vorgelegte Band mit Liedkompositionen Rheinbergers spannt einerseits den Bogen vom Frühwerk (die Lieder op. 3 und 4 entstanden zwischen 1857 und 1862) zum Spätwerk mit dem letzten im Druck erschienenen Liedopus 158, andererseits Lieder aus allen Schaffensbereichen – wobei die ausgesprochenen Gelegenheitskompositionen jedoch als Werke ohne Opuszahl oder als Jugendwerke unveröffentlicht blieben. Die Lieder Rheinbergers wurden vom Komponisten zwar jeweils zu einem Heft zusammengestellt, bilden aber im seltensten Fall Zyklen – ablesbar am Fehlen einheitsstiftender Motive (musikalisch oder textlich) oder sinnstiftender Tonartkonstellationen (selbst die Folge D-Dur – Fis-Dur – es-Moll – Es-Dur – G-Dur in op. 4 spricht entgegen den Vermutungen der Herausgeberin nur sehr bedingt für einen zyklischen Charakter des Opus aufgrund der elementaren Kürze). So sind auch die Sololieder Rheinbergers schlicht in der kompositorischen Ausgestaltung der Gesangsstimme und mit einem sich meist deutlich unterordnenden Klaviersatz versehen; der Komponist knüpft deutlich an Schubert oder Mendelssohn an, weniger an Schumann.

Allerdings sind unter den Liedkompositionen Rheinbergers Funde von außerordentlicher Schönheit zu machen: Nicht nur das Spätwerk überzeugt durch seine Dramaturgie und Farbgebung, auch die Lieder auf Texte von Savonarola, Petrarca und Michelangelo op. 129 sind bemerkenswerte Exemplare einer für Rheinberger niemals epochalen, sondern nur als kompositorisches Moment des Augenblicks verstandenen Gattung. Der Band ist mit einem umfassenden Vorwort der Herausgeberin und einem Anhang mit Erst- und Zweitfassungen von Liedern der Sammlung versehen (die Gesänge op. 129 erscheinen im Hauptcorpus auch in einer Fassung für tiefe Stimme), außerdem mit einem detaillierten kritischen Bericht und – in diesem Falle besonders wertvoll – versehen mit Quellenangaben, auch Kurzbiographien der von Rheinberger berücksichtigten Dichter: Die Texte für seine Kompositionen, wenn sie nicht aus der Feder seiner Frau stammten, fand Rheinberger in zeitgenössischen Gedichtbänden, die heute dem Vergessen anheim gefallen sind.

Etliche der Jugendlieder von Rheinberger, die in seinem Heimatort Vaduz entstanden sind, fanden Eingang in die zu Lebzeiten erfolgreichste, inzwischen auch (wie alle anderen musikdramatischen Werke des Komponisten) von den Bühnen vollkommen verschwundene Oper *Die sieben Raben* op. 20, die erst kürzlich als Band 11 der *Gesamtausgabe* in einer prachtvollen Ausgabe unter Verantwortung von Irmlind Capelle erschienen ist. Rheinberger war als Solo-Repetitor der Münchner Hofoper 1864 bis 1867 mehrfach mit Bühnenaufgaben befasst – so mit Schauspielmusiken und zwei großen Opern (die zweite ist *Türmers Töchterlein* op. 70); nach 1873 stellte Rheinberger die Komposition von Bühnenwerken vollständig ein. Operngeschichtlich ist die Rolle Rheinbergers in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts bislang vollkommen unbeachtet geblieben – wie auch die Einschätzung seiner Märchenoper in einem Kontext etwa mit den Werken Humperdincks.

Das Libretto des Werkes stammt von Franz Bonn – natürlich geändert von der Ehefrau des Komponisten –, Grundlage bildet ein Märchen, das der Münchner Hofmaler Moritz von Schwind 1857/58 in einen Bilderzyklus kleidete; Schwindts Bilder sind – neben vielen Faksimiles rund um die Quellen der Opernkomposition – dem Band als Kunstdrucke beigegeben. Die Bühnenkomposition Rheinbergers hat eine wechselvolle Aufführungsgeschichte, entsprechend unübersichtlich ist die Quellenlage des Werks, und entsprechend bemerkenswert ist das Editionsergebnis: Irmlind Capelle legt nicht nur den kompletten Notentext unter Heranziehung der Primär- und Sekundärquellen vor, sondern im Vorwort auch ein mit sämtlichen nachweisbaren Änderungswegen versehenes Textbuch in Auszügen. *Die sieben Raben* ist eine Oper, deren Bühnenwirkung insbesondere der langen Balletteinlagen im zweiten Akt wegen durchaus fragwürdig sein kann, deren Musik aber von oft herausragender Qualität den dramatisch-musikalischen Wirkungen, die die Chorbalden im Kleinen erreichen, in nichts nachsteht – und gerade die Ballettmusiken des zweiten Aktes, die der Komponist immer wieder gegen den Rotstift der Intendanz zu verteidigen hatte, gehören zu den schönsten Einfällen des Werks. Insbesondere die Finalszenen sind von beeindruckender Wirkung.

Bleibt zu hoffen, dass die Editionen dieser bemerkenswerten Kompositionen dazu beitragen, neue Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen und den Bekanntheitsgrad des Komponisten Rheinberger auch in den weniger stark rezipierten Gattungen vermehren können.

(August 2006)

Birger Petersen

Eingegangene Schriften

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

Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche. Hrsg. von Antonio CARLINI. Trento: Società Filarmonica di Trento 2003. 288 S., Nbsp. (Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane 4.)

Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche. Hrsg. von Antonio CARLINI. Trento: Società Filarmonica di Trento 2004. 392 S. (Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane 5.)

Theodor W. Adorno – Erich Doflein. Briefwechsel. Mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins. Hrsg. und eingeleitet von Andreas JACOB. Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Vorwort von Marianne KESTING. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 435 S., Abb. (FolkwangStudien. Band 2.)

Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog. Bearbeitet von Wolfram ENSSLIN. Band 1: Katalog, Band 2: Historischer Überblick, Abbildungen, Register. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 782 S., Abb., Nbsp. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 8.1 und 8.2.)

STANLEY BOORMAN: Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné. New York u. a.: Oxford University Press 2006. XII, 1281 S.

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

Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposien zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 173 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)