

BESP RECHUNGEN

ANDREAS PFISTERER: *Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2002. 349 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 11.)*

Pfisterer versucht zu zeigen, dass der Gregorianische Gesang nach der Phase einer schriftlosen, sehr stabilen und daher hohe Einheitlichkeit befördernden Überlieferung aufgeschrieben wurde. Nachweisbare Varianten gehen auf diese Überlieferung zurück, deren Eigenart darin besteht, dass konkrete, einzelne Melodien tradiert wurden. Pfisterer zufolge ist „es möglich und vielfach notwendig [...], für den Choral die traditionelle Vorstellung einer textanalogen Überlieferung von fixierten Einzelmelodien zugrunde zu legen“ (S. 214). Zur Diskussion steht damit die Vorstellung von einer „detailgenau fixierten Melodiefassung“ (S. 29). Anders formuliert heißt das – wohl gegen Leo Treitler formuliert –, dass „die melodischen Übereinstimmungen in zahlreichen individuellen Melodien mit Zufall oder Automatik eines Formelsystems nicht zu erklären“ sind (ebd.). „Dies bedeutet, dass von dem um die Mitte des 8. Jahrhunderts anzusetzenden gemeinsamen Ausgangspunkt beider Überlieferungszweige an für eine ‚mündliche Überlieferung‘ im Sinne von Improvisation im Rahmen eines sprachanalogen Regelwerks kein Platz besteht“ (ebd.).

Gestützt werden diese Hypothesen durch reiche Kasuistik anhand von melodischem, auf den Seiten 243 bis 305 ausgebreitetem, im ganzen Buch besprochenem Material. Dessen Prüfung ist schwierig, die Nachprüfung durch den Leser kaum möglich. Pfisterer untersucht Varianten, deren Bedeutung durchaus nachvollziehbar ist. Denn entscheidend dabei ist die Frage, ob sich Varianten in frühen, gar frühesten Neumierungen finden. Pfisterer folgert: „Da derartige Varianten schon in den ältesten erhaltenen Hss. auftreten, ist weiterhin anzunehmen, dass die lokale Variantenbildung an diesen Punkten schon vor der Zeit unserer ersten Aufzeichnungen begonnen hat“ (S. 29).

Die hier angezeigten Hypothesen des Verfassers melden an, dass dieses Buch von allen

durchzuarbeiten ist, die an Fragen der Überlieferung liturgischer Einstimmigkeit interessiert sind. Wer sich allerdings an die Arbeit macht, zahlt einen großen Preis an Ausdauer und Zeitaufwand. Pfisterer ist nicht in der Lage, durch Einleitung und Forschungsbericht in sein Thema einzuführen – beide Teile lässt er einfach weg –, sondern beginnt „mit der Darlegung der Befunde“ (S. 7), und das mit dem sehr speziellen Thema der „Halbtonverschiebungen“ (S. 11), ohne dass ersichtlich wird, wofür dieser Befund steht. Man muss den Gedankengängen des Verfassers lange Zeit einfach folgen, bis für die Eingeweihten wenigstens etwas deutlicher wird, wohin die Reise geht. Klarer wird die Sache allerdings erst in den zusammenfassenden Bemerkungen ab S. 213 ff., die es erlauben, beim nächsten oder übernächsten Lekturedurchgang die „Befunde“ verständnisvoller zu lesen. Pfisterer verpasst so nicht nur die Gelegenheit, Leser zu gewinnen, die nicht von Choralfragen leben, sondern sich selber durch das Schreiben einer Einleitung klar zu machen, wie wenig selbstverständlich seine Selbstverständlichkeiten sind.

Das Hauptproblem besteht darin, dass die kasuistische Argumentation Pfisterers sehr schnell in ganz allgemeine Feststellungen mündet (s. o.), die in ihrer Allgemeinheit nicht nachvollziehbar sind, was nicht heißt, sie seien falsch. Wer selbst mit Hilfe von Mikrofilmen an neumierten Quellen gearbeitet hat, weiß, wie schnell einem „passende“ Interpretationen unterlaufen. Es wäre nützlich, wenn Pfisterer an anderer Stelle eine Auswahl von Tafeln in Form von Photographien veröffentlichte und seine Interpretationen im Einzelnen vorführte. Ich habe vor über 30 Jahren aufgrund einer enormen Zahl von verfilmten Handschriften das Tafelmaterial für einen Beitrag von Solange Corbin zusammentragen und interpretieren müssen. Aus dieser Erfahrung ist mir nur allzu sehr bewusst, was sich alles durch die Wahl des Materials behaupten lässt. Wir nehmen eben, was wir zu verstehen glauben und lassen anderes beiseite. Als Aufbau einer Fragestellung aber, der sich dann nachzugehen lohnt, wenn klarer wird, wie die Hypothesen-

bildung beschaffen ist, verdient diese Arbeit unsere Aufmerksamkeit.

Pfisterer kontrastiert seine Überlegungen mit denen eines Helmut Hucke, eines Kenneth Levy oder eines David Hughes, ohne dass klar wird, welche Grundlagen seitens der erwähnten Gelehrten wie deren Umkreis dem Kontrast zugrunde liegen, wenn nicht nur Behauptungen zitiert, sondern deren Fundamente geprüft werden. Dass der Verfasser wiederum Leo Treitler und andere nur nebenbei erwähnt, erklärt sich aus dem Umstand, dass dieser „seine vorwiegend systematischen Überlegungen, wie mündliche Tradition funktionieren könnte, nie in eine historische Konstruktion, wie sie im Falle des Chorals funktioniert habe, überführt“ (S. 95, Anm. 213). Pfisterer arbeitet sicher in einer historischen Konstruktion; doch bleibt mir verborgen, welche systematischen Überlegungen er eigentlich überführen will. Von „Improvisation“ oder von „Formelsystem“ zu reden, als wären das metaphysische Entitäten, lässt vermuten, dass Pfisterer sich einer Konkretion ohne Abstraktion hingibt, weil er seine Beispiele für ausreichende Begründungen hält. Für einen kritischen Leser entspricht dieser Grundhaltung der Umstand, dass Pfisterer eine Stemmaphilologie ansetzt, die ihm eine „Textanalogie“ beschert, ohne dass klar wird, wie vielfältig heutzutage Textfiliationen in der Mediävistik angegangen werden – man lese nach, was René Antoine Gauthier in der *Editio Leonina* Vol. 47/48, und Lorenzo Minio-Paluello in Bänden des *Aristoteles latinus* bieten. Doch mustere man auch Pfisterers Bemerkungen zu Möglichkeiten einer kritischen Choraledition (S. 235–242).

Der Band hinterlässt bei mir nicht deswegen einen bitteren Nachgeschmack, weil mir die Ergebnisse nicht schmecken. Es scheint, dass hier wie in den *Beiträgen zur Gregorianik* und anderen choralorientierten Erzeugnissen systematische Grundfragen von allgemein historischem Interesse zugunsten einer Choralwissenschaft aufgegeben werden, die in ihrer fachlichen Fokussierung hoch spezialisierte Ergebnisse vorlegt, ohne deutlich zu machen, in welchem Rahmen einer Geschichtsschreibung solche Ergebnisse tatsächlich Ergebnisse sind.

Der Choralforschung liegen wesentliche Probleme zugrunde – analytischer, semiotischer, allgemein historischer Art. Es ist bedauerlich,

dass sie mehr und mehr das Ende einer nur noch kirchlich relevanten, von der Musikgeschichte abgewandten Sparte findet.

(Juni 2005)

Max Haas

MICHAEL KLAPER: *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert. Ein Versuch.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003. 322 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 52.)

Der Titel auf dem Einband ließe vielleicht ein umfassendes Werk erwarten, in welchem etwa einerseits das bekannte Tropar mit Tonar in der Staatlichen Bibliothek Bamberg, Hs. Lit. 5, und andererseits das musiktheoretische Schrifttum und die kompositorische Tätigkeit der Äbte Berno und Hermann von Reichenau besprochen werden, etwa im Vergleich mit dem für die Choralforschung bedeutenden Sankt Gallen. So etwas wäre aber vielleicht etwas banal. Traditionell liefert eine Dissertation (das Buch ist die überarbeitete Fassung der 2002 in Erlangen angenommenen Doktorarbeit) nicht alles, was man überhaupt über eine Institution, einen Komponisten oder ein Werk weiß, sondern benennt – wie auch in dem vorliegenden Band – bestimmte Probleme und Fragenkomplexe und behandelt sie exemplarisch. Das Beispiel Sankt Gallen zeigt, dass die Erforschung der Musik eines mittelalterlichen Klosters mit einem höchst komplizierten Ineinandergreifen von Liturgie, Musikpraxis und -theorie, mit der Anpassung überlieferter Traditionen an lokale Bedingungen, mit bewahrenden und erneuernden Kräften, die Zusammenarbeit von mehreren Forschern benötigt. Das ist nicht anders als in späteren Zeiten – man denke etwa an das Beispiel der Trienter Kodizes oder der Cappella Sistina. Außerdem sind nicht wenige Aspekte der Musikgeschichte der Abtei Reichenau bereits untersucht worden, u. a. von Klaper selbst, wie seine Übersicht der Forschungslage darstellt.

Bereits im Untertitel deutet der Verfasser darauf hin, dass es hier um etwas anderes als ein Übersichtswerk geht. Aus dem Inhaltsverzeichnis wird zunächst klar, dass die Musiktheorie nicht behandelt wird. (Auf diesem Gebiet leistet z. Zt. Alexander Rausch Wichtiges.) Selbstverständlich wird Bamberg 5 als Hauptquelle im zweiten Kapitel und in den entspre-

chenden Anhängen gebührend berücksichtigt. Besonders zu begrüßen ist die Diskussion der Schreiber sowohl des Grundbestands als auch der Ergänzungen. Freilich braucht man einen Mikrofilm oder Abzüge davon, um die Darstellung nachzuvollziehen. (Eine Faksimile-Ausgabe ist in Vorbereitung.) Aufgegriffen wird jedoch vor allem das, was die etwas monumental hervortretende Hauptquelle ergänzt und ihr einen Kontext verschafft. Nicht weniger als 35 neumierte Reichenauer Quellen aus dem entsprechenden Zeitraum werden von Klaper aufgelistet, obwohl neben Bamberg 5 allein das Graduale Zürich Zentralbibl. Rh. 71 vollständig erhalten ist; die anderen kleinen Fragmente oder Einzelaufzeichnungen sind in sonst nicht notierten Handschriften zu finden. Nicht alle werden von Klaper besprochen, einige jedoch eröffnen durchaus interessante neue Perspektive. So führt z. B. das Fragment 3 des Erzbischöflichen Archivs Freiburg in eine Diskussion der Hexameter- und *Hodie*-Tropen auf der Reichenau und das in St. Gallen gut belegte, aber für die Reichenau selten zu findende Phänomen der Kontrafaktur. Im „Bern-Codex“ St. Gallen 898 ist eine Melismentextierung zum Epiphania-Introitus zu finden, die eine Diskussion dieser Kompositionstechnik auf der Reichenau mit sich bringt. Ich erwähne nur noch die Schutzblätter aus dem 9. Jahrhundert (erstaunlich!) in der Handschrift Karlsruhe Aug. CCLIX mit der Sequenz *Laude mirandum* (aus Italien importiert?) und Textierungen von Offertorium-Melismen (wenn das Datum stimmt, der älteste ostfränkische Beleg für diese Praxis). Ein weiteres Kapitel, das vieles zum Überlegen bietet, ist der Frühgeschichte der Gloria-Tropen im Allgemeinen gewidmet.

Klaper gelingt es, aus kleinen Details wichtige neue Erkenntnisse über die Stellung der Reichenau in der Choralgeschichte zu gewinnen. Seine Scharfsicht und Akribie ist bewundernswert, gleichfalls seine Beherrschung eines umfangreichen Forschungsgebietes, ohne die die Präzisierung der Einzelbelege nicht möglich wäre. Im Grunde ist eine Studie dieser Art, die winzige Spuren unter die Lupe nimmt, um neue Facetten der Choralüberlieferung zu eruieren, und deren Leserschaft ja eher begrenzt bleiben wird, fast ein Luxusartikel. Schätzen wir sie dennoch, solange es solche noch gibt!

(Juni 2005)

David Hiley

Die Carmina des Kardinals Deusdedit († 1098/99). Hrsg. von Peter Christian JACOBSEN. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002. 190 S., Abb. (Editiones Heidelbergenses. Band XXXI.)

Unter den hier erstmalig veröffentlichten lateinischen Gedichten des Kirchenrechtlers Deusdedit findet sich auch ein in Hexametern abgefasster Musiktraktat. In 110 Versen wird dort die Konstruktion der Kirchentönenarten aus den Quart- und Quintgattungen durchgeführt. Die Entstehung dieses Textes in Rom im 11. Jahrhundert dürfte ein wenig Interesse beanspruchen, da zur selben Zeit die erhaltenen Aufzeichnungen des „altrömischen“ Choralbeginnen. Deusdedit verwendete für seine Beispiele auch dieselbe Notation wie die römischen Handschriften: beneventanische Neumen auf geschlüsselten Blindlinien (nur die Färbung von c- und F-Linie fehlt). Inhaltlich ungewöhnlich ist, dass die Zählung der Gattungen nicht richtungsneutral ist; die Quinte des Protus ist also bei Deusdedit abwärts eine erste, aufwärts eine vierte Quintgattung. Das in der Einleitung angesprochene Problem der Notierung der Quartgattungen, die als GFED, aGFE, haGF notiert sind, lässt sich (einfacher als von Jacobsen vorgeschlagen) dadurch lösen, dass man den F-Schlüssel durch einen c-Schlüssel ersetzt. Möglicherweise steht er auch so in der Handschrift, das beigegebene Faksimile ist hier nicht ganz deutlich. Für die sorgfältige Edition dieses kleinen Traktats wird die Musikwissenschaft dem Herausgeber dankbar sein.

(August 2005)

Andreas Pfisterer

CHRISTIAN MEYER: *Les Traités de Musique. Turnhout: Brepols 2001. 189 S., Abb., Nbsp. (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental. Fasc. 85.)*

Im groß angelegten Versuch, die historischen Quellen des abendländischen Mittelalters zu klassifizieren und durch knappe Einleitungen zu erschließen, liegt nun auch ein Band über die Musiktraktate vor. Der Autor ist u. a. durch seine Mitarbeit an den entsprechenden RISM-Bänden als Kenner des Materials bestens ausgewiesen. Der Zielsetzung der Reihe gemäß spielt der sachliche Inhalt der Texte nur eine untergeordnete Rolle, im Zentrum der Darstellung stehen Gattungseinteilungen (Kap. 1/2)

und methodische Fragen der Kritik (Kap. 5). Dazu kommen Kapitel über die Darstellungsweise (Kap. 3: Terminologie und Diagramme/Beispiele) sowie die Verbreitung und Rezeption (Kap. 4), den Abschluss bildet ein Überblick über die heute maßgeblichen Texteditionen.

Auffällig ist, dass unter dem Stichwort „Kritik“ zwar über Autor- und Datierungsfragen gehandelt wird, nicht aber über die Interpretation der Texte (obwohl das, wenn ich recht verstehe, die Vorgabe der Reihe ist). So wird das, was außerhalb der Musikwissenschaft Quellenkritik heißt (die Frage, wer von wem abschreibt), nur innerhalb von Kapitel 2 angesprochen. Die Frage, ob ein Autor die Begriffe und Lehrsätze, die er aus anderen Texten übernimmt, selbst versteht (oder nur als totes Bildungsgut weitergibt), bleibt ganz ausgespart. (Mathias Bielitz hat diese Frage vor einigen Jahren in *Musik als Unterhaltung* etwa für Regino von Prüm durchgespielt und dabei deutlich gemacht, dass der Schritt von der Kompilation zum Verstehen antiker Begriffe im 9. Jahrhundert für die abendländische Musiktheorie epochemachend ist.) Auch der weitere Problemkomplex des Verhältnisses von theoretischen Quellen und direkter musikalischer Überlieferung, etwa im Fall der Choralüberlieferung oder der Entwicklung der Mensuralnotation, wird allenfalls angedeutet.

Trotz dieser Desiderate liegt nun ein nützliches Handbuch vor, das auf aktuellem Stand das schwer überschaubare Textkorpus besser zugänglich macht.

(August 2005)

Andreas Pfisterer

BERNHARD SCHRAMMEK: Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646). Kassel u. a.: Bärenreiter / Lucca: LIM EDITRICE 2001. 398 S., Abb., Nbsp. (Musiksoziologie. Band 9.)

Musikwissenschaftliche Abhandlungen zur Kirchenmusik Roms im 17. Jahrhundert gehörten in der Vergangenheit eher zu den Seltenheiten. Dies gilt gerade für deutsche Forschungsarbeiten. Durch die Anregungen der Mitarbeiter des in der Stadt am Tiber ansässigen Deutschen Historischen Instituts, vor allem durch Wolfgang Witzemann, ist nun von Bernhard Schrammek eine Lücke geschlossen worden. In seiner Biographie des Komponisten Virgi-

lio Mazzocchi (1597–1646), der während der Regierung von Papst Urban VIII. (1623–1644) zu den bedeutendsten Musikern Roms gehörte und somit zur außergewöhnlichen Bedeutung dieser Stadt auch für die Entwicklung der europäischen Musik im 17. Jahrhundert einen entscheidenden Beitrag leistete, zeichnet Schrammek das gesamte Umfeld des frühbarocken Musiklebens Roms in all seinen Institutionen und in seinen sozialen Beziehungen.

Geboren in Civita Castellana kam Mazzocchi nach einer ersten Ausbildung im Jahre 1624 nach Rom, wo seine kirchenmusikalische Laufbahn begann. Ein Jahr zuvor hatte Urban VIII. den päpstlichen Thron bestiegen, der Petersdom stand kurz vor seiner Vollendung, für das Heilige Jahr 1625, wofür man Pilger aus ganz Europa erwartete, wurden Vorbereitungen getroffen. Erste Pläne für den Bau des Palazzo Barberini wurden gefasst. In diesem Zusammenhang schildert Schrammek die kirchenpolitische Situation in Rom, die Leitfunktion der Stadt für die kirchenmusikalische Entwicklung, die durch die Neugründung von Orden wie Jesuiten, Theatiner und Oratorianer im Gefolge der Erneuerung von Liturgie und Geistlichkeit nach dem Trienter Konzil bestimmt war. Den Musikern standen zudem Anstellungsmöglichkeiten an Kardinals- und Adelshöfen offen. Bis zu seiner Anstellung als Kapellmeister an der von den Jesuiten betreuten Chiesa del Gesù (1628–1629), wo er erstmals mit dem Medium des Theaters in Berührung kam, bildete sich Mazzocchi in Rom weiter. An Il Gesù kam er an die Ausbildungsstätte der jesuitischen Weltelite mit Verbindungen zum Papst und Sinn für Kunst und Musik. Hier konnte er sich als Komponist für sakrale und profane Werke sowie als Lehrer am Seminario Romano ebenso wie mit einer Kantatenwidmung an Kardinal Francesco Barberini für seine weitere Laufbahn empfehlen, die ihn 1629 an den Lateran führte. Dort sang die angesehene Cappella Pia, einstmals u. a. von Palestrina und Lasso geleitet, unter seiner Direktion bei den Hochfesten der Kathedrale des Papstes. Noch im gleichen Jahr übernahm Mazzocchi die Leitung der Cappella Giulia, neben der Cappella Sistina die bedeutendste kirchenmusikalische Institution in Rom (1629–1646). Als deren Kapellmeister schrieb er zahlreiche Kompositionen für den liturgischen Gebrauch, vor allem für die üppig

besetzten Vespermusiken am Patronats- und Dedikationsfest. In seiner eingehenden Studie arbeitet Schrammek die eklatanten Unterschiede in der personellen Struktur, den musikalischen Aufgaben, dem Repertoire und der Aufführungspraxis der beiden Kapellen heraus. Es wird deutlich, dass die Cappella Sistina als Privatkapelle des Papstes die prestigereichere Institution war, weshalb die Sänger der Cappella Giulia bestrebt waren, sich besonders auszuzeichnen, um dorthin wechseln zu können. Die Cappella Giulia war ausschließlich dem Petersdom und dem dortigen Kapitel verpflichtet, so dass von einer direkten Konkurrenz nicht gesprochen werden kann. Zunächst unterschied sich das Repertoire der Sistina kaum von jenem der Cappella Giulia. Erst um 1600 trat eine Neuerung im Repertoire der Cappella Giulia ein, die sich den Neuerungen der Zeit bereitwilliger öffnete und vor allem die Orgel als Basso-continuo-Instrument einsetzte. Einzelheiten zum Status der Cappella Giulia vermitteln in eindrucksvoller Weise die Kapitel „Geschichtliche Entwicklung“, „Sängerische Pflichten, Ämter und Strukturen“, „Repertoire und Aufführungspraxis“. Auch die kirchenmusikalischen Nebenbeschäftigungen in den Oratorien und anderen Institutionen werden angesprochen. Einer der Höhepunkte in der künstlerischen Laufbahn Mazzocchis war die Anstellung als Hofmusiker bei Kardinal Francesco Barberini, für den er vier abendfüllende Opern schrieb. „Im Spannungsfeld zwischen Kirche und Karneval befand sich Mazzocchi mit seiner angesehenen und nie gefährdeten Stellung im Petersdom letztlich auf der sicheren Seite“ (S. 267). Das Komponieren zur Ehre Gottes habe Mazzocchi mehr gelegen als das Verfassen von Karnevalswerken.

Im Kapitel „Insigne compositore“ analysiert Schrammek Mazzocchis *Sacri flores* und seine *Psalmi Vespertini* hinsichtlich Drucklegung, inhaltlich-textlicher und musikalischer Aspekte. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Praxis der Mehrchörigkeit gelegt, wobei u. a. das 20-stimmige *Magnificat* für fünf Chöre (Werkkatalog Nr. 23) im Zusammenspiel von Raum und Klang eingehend untersucht wird.

Ein thematischer Werkkatalog mit diplomatischer Titelwiedergabe, Angaben zu Gattung, Besetzung, Provenienz, Konkordanz, zum Quellentyp und mit Literaturhinweisen

gliedert die 91 in Drucken und Manuskripten erhaltenen Kompositionen nach Mess- und Vesperkompositionen, Geistlichen Motetten, sonstigen geistlichen Werken, Opern und sonstigen weltlichen Werken. Die 195 verschollenen Kompositionen konnte Schrammek dem Titel nach auflisten. Eine Bereicherung stellen die abgedruckten Originaldokumente aus dem Leben des Komponisten, zu den Dienstvorschriften der Kapellen, zu Noteninventaren, Widmungen und Sängerbesoldungen (auch in deutscher Übersetzung), ferner die zahlreichen Notenbeispiele und Abbildungen dar. Untersucht werden die Lebensdaten von dreißig Musikern aus dem Umfeld Mazzocchis nach Herkunft, Familienstand, Ausbildung, künstlerischer Laufbahn und Veröffentlichungen. Ein Abkürzungs- und ein Quellenverzeichnis sowie eine umfangreiche Bibliographie ergänzen die auf exakter Quellenarbeit aufbauende Untersuchung, die die Tür zu einem bislang kaum beachteten musikalischen Repertoire, das hinter jenem der Cappella Sistina hinsichtlich der Qualität in keiner Weise zurücksteht, öffnet. Besonders eindrucksvoll ist die gelungene Darstellung der Verbindung von aufführungspraktischen Quellen aus dem sozialen Umfeld Mazzocchis mit der Realisierung in der Musik. Gerade wegen des in Rom reichlich vorhandenen und hier aufwendig zusammengetragenen Archivmaterials wäre allerdings ein Personenregister dienlich gewesen.

(Juni 2005)

Siegfried Gmeinwieser

LUCIA HASELBÖCK: *Bach-Textlexikon. Ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 225 S., Abb.*

Man mag es kurios finden, dass liturgische Gebrauchsdichtung deshalb gelesen und kommentiert wird, weil ein postum erfolgreicher Komponist sie vertont hat. Dennoch besteht offenbar eine Nachfrage nach Verständnishilfen für Musikliebhaber, denen die Vertrautheit mit Bibel und christlicher Tradition fehlt. Das vorliegende Wörterbuch ist mit erkennbarer Sympathie für die barocke Bilderwelt und die mittelalterliche Brautmystik geschrieben, erreicht aber nicht das fachliche Niveau der professionellen „theologischen Bachforschung“. Schwierigkeiten hat die Autorin mit manchen

theologischen Begriffen wie „Heil“ und „Inkarnation“ (offenbar mit „Einwohnung“ verwechselt). Öfter fehlen biblische Verweise (z.B. Jakobs Stern, Isop), Fehlinterpretationen sind z. B. Gilead = Babylon, „Horn“ (des Heils) = „Füllhorn“, „die Sündenrute binden“ = Erlösung, „Tauben“ in BWV 175/5 als Vögel statt als Gehörlose. Das Buch ist daher nur mit Vorsicht zu benutzen.

(Februar 2005)

Andreas Pfisterer

Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Gerhard SPLITT. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. XI, 251 S., Abb.

Wenn es im Musikleben des 18. Jahrhunderts eine Großmacht gab, dann war es das Drama per musica; und wenn dieses einen Statthalter hatte, dann den Dichter Pietro Metastasio. Die ungezählte Male kompositorisch bestätigte Sinnfälligkeit der von ihm vertretenen Normative und die Kongruenz mit gesellschaftlichen Ritualen haben diese Herrschaft ebenso stabilisieren helfen wie poetische Qualitäten; wenige haben so viele Libretti verfasst und kein anderer eines, zwischen dessen erster und letzter Vertonung mehr als hundert Jahre liegen.

Spätestens, wenn es abwärts geht, heftet sich die Kritik mit Vorliebe an das, was die Macht der Großmächte konstituierte, wird Stabilität als Verhärtung entdeckt, innere Konsequenz als Schematismus, Einbindung in gesellschaftliche Rituale als Anpassung, der milde Statthalter als bloss usw. Weil die Fortschrittsgläubigkeit des aufklärerischen Jahrhunderts die Überzeugung begünstigte, Neues müsse eo ipso besser sein als das Überkommene, wurde Metastasio übel mitgespielt. Hinzu kam, dass er als einer von wenigen im „tintenklecksenden Säkulum“, am ehesten mit Ausnahme des auf den Seiten 142 ff. herangezogenen Briefes an François-Jean Marquis des Chastellux, sich theoretischer Rechenschaft enthielt und auch deshalb unzeitgemäß erschien bzw. der Arroganz einer „Galionsfigur des Despotismus“ (Vittorio Alfieri, S. 16) verdächtig, die dergleichen nicht nötig findet.

Hat ein derartiges Gefüge von Simplifizierungen sich erst einmal etabliert und als schmalspuriger Deutungshintergrund nützlich erwie-

sen, fällt der Rückbau schwer und bedarf, trotz wichtiger Vorarbeiten, vieler Helfer von vielen Seiten. Das nur einem Segment der Wirkungsgeschichte gewidmete Potsdamer Symposium versammelte 13 Referenten (zwölf Referate sind abgedruckt); dennoch meinen die Herausgeber, „nur erste Pflöcke in ein weithin noch unbestelltes Areal“ gerammt zu haben (S. IX) und nennen dringliche Desiderate in Bezug auf diesen „größten musikalischen Dichter“ – so hat ihn immerhin der dezidiert unkonservative Johann Friedrich Reichardt genannt. Zu den Verdiensten des Symposiums gehört, dass es die Dimension der Herausforderung Metastasio verdeutlicht – nicht nur die Notwendigkeit kompetenter Fachüberschreitungen bei der Würdigung eines Literaten, der Musikgeschichte gemacht (da reden wir bereits unangemessen arbeitsteilig) und auch die „Philosophie“ des barocken Bühnenbildes geprägt hat, sondern, einsetzend u. a. bei dem detailliert aufzuarbeitenden Umstand, dass „der Metastasianische Operntypus selbst das Ergebnis einer Reform“ ist (Silke Leopold in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 73) über Einsichten zur schwer begreifbaren Harmonie von Ton und Wort, Norm und individueller Prägung (liegt da nicht, mit Valéry zu reden, „das Rätsel in der Klarheit“?) bis hin zur Dialektik zwischen – wie sehr? – festgeschriebener, musikalisch vielmals erneuerter Res facta und je einmaliger Bühnenpräsenz. Wo und wie z. B. bringen wir hier unsere Begriffe von Werk-Identität oder ästhetischer Autonomie unter? Lediglich von Lockerung, Durchlässigkeit o. ä. zu reden, wäre kaum mehr als eine Ausrede bzw. ein qua Terminologie ausgestelltes Zertifikat für Nichtbegreifen.

Volker Kapp („Metastasio und die Aufklärung“, S. 1 ff.) geht es um eine historische Ortsbestimmung; obwohl „man Metastasio mit gewissem Recht mehreren Epochenbezeichnungen zuordnen kann“ (S. 3), sieht er ihn, welcher u. a. auch freimaurerische Konzeptionen in seine Libretti eingearbeitet und von Voltaire, Grimm und Rousseau teilweise begeisterte Zustimmung erfahren hat, näher bei Rokoko und Aufklärung (S. 2). „Das Motiv, meinen Mitmenschen nützlich sein zu können, wäre das stärkste, um mich meine Praxis ändern zu lassen“ (S. 7 f.) – so etwas formuliert kein auf den Status quo eingeschworener Fürstendie-

ner. Theodor Verweyen detailliert jene Ortsbestimmung in einer Beschreibung der „Stellung und Aufgaben eines kaiserlichen Hofpoeten“ (S. 15 ff.) und gibt wichtige Belege, zugleich Denkanstöße zur „epideiktischen“ Durchdringung der Künste, die im dynamischen Prozeß der ‚Rhetorisierung‘ aller soziokulturellen Bezüge motiviert ist“ und zur „Panegyrisierung“ der literarischen Genres und Formen der Künste, die ihren Grund im sozialen und politischen Gratifikations- und Disziplinierungszusammenhang der Hofkultur hat“ (S. 17). Über welche Abgründe in Bezug auf Bestimmungen und Bedingungen hören wir, ohne uns dessen im Einzelnen bewusst zu sein, bei Metastasios Komponisten hinweg!

Dass man seine „Schönheiten nicht so eingesehen hat, als es hätte seyn sollen, und seyn können“, formulierte Johann Adam Hiller, den man kaum als Sympathisanten einer „Galionsfigur des Despotismus“ vermutet. Mit dem Zitat leitet Christoph Henzel („Dichter der Regenten und der Hofleute“. Metastasio an deutschen Fürstenhöfen“, S. 59 ff.) zur Untersuchung der Wirkungen in Deutschland über, protokolliert die Langeweile Wilhelminens von Bayreuth („man könnte während einer Aufführung ein philosophisches System entwerfen“, S. 62), charakterisiert die Oper als „kein Opus, sondern ein Aufführungsereignis [...], in welchem die konkurrierenden Ansprüche der einzelnen beteiligten Kunstmittel austariert werden mußten“, S. 61) und zitiert (S. 68 ff.) emphatische Bekenntnisse zu einer Dichtkunst, ohne die „ein Hasse und Graun, trotz ihren Talenten, ihren Kenntnissen und ihrem Fleiße, ihr schönes Ziel“ nie „erreicht“ hätten. Albert Meier („Südliche Lektüre im Norden. Überlegungen zur Präsenz italienischer Autoren im literarischen Wissen der deutschen Aufklärung“, S. 73 ff.) stellt dem eine „Interessen-Lücke hinsichtlich der italienischen Dichtung“ (S. 81) gegenüber, begründet in erster Linie dadurch, dass Prosa, welche in Frankreich und England „weit größeres Gewicht besaß, [...] für die breiteren Leserschichten um vieles attraktiver war als die rhetorisch fundierte Lyrik“ (S. 84). Könnte Metastasio von der „Lücke“ nicht vor allem deshalb unbetroffen geblieben sein, weil man die von ihm geprägte Oper weniger als italienisch denn als international verbindliche Form ansah?

„Wie kann ein Autor als unüberbietbares Vorbild begriffen werden, dem man dann in der Praxis weitgehend doch nicht folgen kann?“ (S. 86). In einem im Hinblick auf das Symposiums-Thema zentralen Beitrag beantwortet Jörg Krämer („Ein ‚für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‘. Metastasio und das deutsche Singspiel“, S. 85 ff.) die Frage auf ebenso differenzierte wie ausführlich dokumentierte Weise, beschreibt Opera seria und Singspiel als Formen, welche „im Bereich der ihnen impliziten Anthropologie so viel gemeinsam“ haben, „daß beide auch von daher nicht als Gegenmodelle, sondern als komplementäre Ausfaltungen einer gemeinsamen Kultur zu begreifen sind“ (S. 99), und analysiert die „von den offenen, dynamischen Konzepten [...] der Genie-Zeit“ inspirierten ersten Einwände gegen die seria; kaum 25 Jahre später, „um 1800 hat sich dann die Abwertung Metastasios [...] auf breiter Front durchgesetzt“ (S. 101), jedoch auch die Stunde des Singspiels geschlagen.

Der friderizianischen Oper, „immer noch ein wenig bekanntes Phänomen der Operngeschichte“, welches „nicht unbedingt auf einen Operntypus reduziert werden kann“ und bei näherem Hinblick sich als hochambitioniertes Unternehmen erweist, nimmt sich Michele Calella an (S. 103 ff.). Offenbar dachte Friedrich „an ein *dramma per musica* [...], das zwar den Status einer Tragödie hat, aber seine eigenen Normen der tragischen Wahrscheinlichkeit befolgt“ (S. 113). Hierfür sprechen einerseits die Abneigung gegen schematisches *Da capo*, andererseits die Toleranz gegenüber dem „merveilleux en action“, welches in der Oper willkommen, in der Tragödie hingegen fehl am Platze sei; hierfür spricht erst recht, dass Friedrichs Bevorzugung der Kultur Frankreichs dessen Musik ausläßt. Die erscheint ihm, wie u. a. der Briefwechsel mit der Bayreuther Schwester verrät, antiquiert und stünde der Möglichkeit entgegen, dass „*l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions*“ (S. 123): Soviel Nähe zur „Schaubühne als moralischer Anstalt“ hätte man hier nicht erwartet – aufgrund pauschal konservativer Vorstellungen, welche sich mit einem absolutistischen Regiment leichter verbinden und durch den Verfasser so gründlich wie differenziert widerlegt werden. Hierbei spielen klug

gewählte Dokumente ebenso eine Rolle wie u. a., abgehandelt anhand der Vermittlungen zwischen den durch Rezitativ und Arie repräsentierten Zeitqualitäten, opernästhetische Grundfragen. Eine exemplarische Fallstudie.

Das gilt nicht weniger für Susanne Schaal-Gotthardts Betrachtung des Singspiels *Günther von Schwartzburg* („Nationaloper versus *dramma per musica?*“, S. 125 ff.). Wenngleich sie bei dem Fazit eines „Konglomerats aus Konventionen des *dramma per musica* und Elementen der Wielandschen Singspieltheorie, verbunden mit Versuchen der literarischen Innovation“ ankommen muss (S. 138), springt doch eine – besonders im Hinblick auf angemessene Kriterien – umsichtige Ehrenrettung heraus; immerhin hat sie Mozarts, alsbald von Schubart bestätigtes, Verdikt vom November 1777 gegen sich! Sehr zu Recht steht ein zeitgenössisches Lob von Christoph Martin Wielands/Anton Schweitzers Singspiel *Alceste* als „das erste Stück unserer Bühne in Metastasios Geschmack“ am Anfang – auch hier also mehr Anschluss als Opposition. Die Verfasserin weist auf die Koinzidenz mit „Carl Theodors Plänen zur Errichtung eines Nationaltheaters“ hin und analysiert eingehend, welchen Interessen das Libretto ein arg kompromisslerisches Genüge leisten musste – u. a. durfte der unterliegende Anti-Held Günther, Vorfahr des regierenden Kurfürsten, nicht schlechweg der Unterlegene sein.

Die Aufräumarbeiten in einem von Vorurteilen dicht besetzten Feld, auf die das Symposium insgesamt verpflichtet war, wenden sich in den folgenden drei Beiträgen der theoretischen Begleitung zu. Ton, Quantität und zumeist auch Niveau zeitgenössischer Essays, Briefe, Traktate usw. verraten die Verve, mit der einschlägige Diskussionen – nicht nur als ästhetische – geführt worden sind; sie verdeutlichen überdies, welch tief gehende und weit gespannte Selbstverständigungen der Wiener Klassik vorausgegangen, bei ihr vorausgesetzt sind. Auch im Hinblick darauf erscheint Laurenz Lüttekens Beitrag über „Metastasio im Spannungsfeld der deutschsprachigen Opernkritik“ (S. 141 ff.) als ein Grundtext. Metastasios „Präsenz in der opernkritischen Debatte“, so Lütteken unter Beihilfe gewichtiger Zitate, gründe weniger „auf genuin poetologischen Argumenten als auf der Vorstellung, hier sei ein

Modell von Dichtung geschaffen, das [...] zur Versöhnung von Poesie und Musik beitrage, ja diese überhaupt erst ermöglichen könne“ (S. 150).

Damit wird der Protagonist oberhalb der seinerzeit durch Gottscheds Verdikt bestimmten Diskussionsebene platziert, einer „Debatte von Poeten mit poetologischen Argumenten“, welche sich mehrmals im Streit um „das Wahrscheinlichkeitsdefizit des musikalischen Theaters“ (S. 148) festrannte. Die Platzierung kann sich u. a. auf den oben genannten Brief an Chastellux stützen, eine der wichtigsten Aussagen des 18. Jahrhunderts nicht nur zur Priorität von Dichtung bzw. Musik. Deren differenzierte Dialektik durchleuchtend gelangt Lütteken zu erstaunlichen Ergebnissen: „Wenn die Musik mit der Poesie zusammenkommt und den Vorrang haben will“ (hier in einer zeitgenössischen Übersetzung), „so vernichtet sie die Poesie, und vernichtet sich selbst“ (S. 143) – damit verordnet Metastasio wohl Subordination, jedoch mithilfe eines die doppelte Vernichtung betreffenden Junktims, welches die Frage nach sich zieht, wie nahe beide beieinander lägen. Dies bestätigt ein weiterer Passus, welcher, so Lütteken, „die Möglichkeit einer von der Poesie sich lösenden Musik [...] nicht“ nur nicht bestreitet, sondern „kategorial zu fassen“ sucht: „Der Misbrauch [...] geht so unerträglich weit, daß uns nur zweien Wege noch übrig sind. Die Musik [...] muß sich entweder aufs Neue den Gesetzen ihrer Gebieterin unterwerfen [...] oder sie muß sich ganz und gar von ihr losmachen, und sich künftig mit ihrer eigenen Melodie begnügen“ (S. 144). Deutlicher als die Übersetzung sagt der Originaltext „*della propria interna melodia*“, dass „Melodie“ hier weniger musiktechnisch denn – weshalb sonst „interna“? – auf der Linie von Matthesons „Klang-Rede“ als Inbegriff von etwas verstanden wird, was später einmal „poetische Idee“ o. ä. heißen wird. Metastasio hat das zu einer Zeit formuliert, da um ihn herum in Wien die „*propria interna melodia*“ längst blühte.

Insofern mag sie ähnlich konnotiert sein wie die „musikalische Poesie“ im Titel des nahezu 500-seitigen, 1752/53 in Berlin erschienenen Traktates von Christian Gottfried Krause, dem Gerhard Splitt eine eindringliche Betrachtung widmet („Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in der Opernpoetik Christian Gott-

fried Krauses“, S. 157 ff.). Zwar stellt Krause die italienische Oper in den Mittelpunkt, und demgemäß muss Splitt „musikalische Poesie“ bestimmen als „dasjenige, was der Musik als ‚Vorwurf‘ dient“ (S. 162). Dennoch fällt auf, wie häufig und eindrucksvoll musikalische Details von spezifisch musikalischen Wirkungen her beschrieben werden – offenbar auch aus Verlegenheit gegenüber einem spezifisch „musikalisch Schönen“. Sie hängt u. a. mit Unsicherheiten des Überganges von einer Betrachtungsweise, die auf den kategoriell gesicherten Affekten gründet, zu einer neuen zusammen, die sich auf das definitorische Glatteis des „Geschmacks“ hinaustrauen muss. Ihretwegen bleibt Krauses Verhältnis zum Bezugspunkt Metastasio gleichermaßen widersprüchlich wie gewissenhaft begründet, ihretwegen sucht er Rückversicherung bei seinem Freunde Johann Wilhelm Ludwig Gleim und kommt, nicht nur, weil er den jüngsten Stand der Komposition reflektieren will, bis zuletzt von Revisionen nicht los, bei denen die Distanz zu Metastasio zunimmt. Zudem geben Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Traktats und in den Dialog mit dem intensiv und detailliert teilnehmenden Freund dem Beitrag großes Gewicht.

Kaum ein Vorgang illustriert die Dramatik der opernästhetischen Entwicklung drastischer als Ranieri de' Calzabigis ins Jahr 1790 fallender Widerruf fast aller 1755 im Vorwort zu einer Metastasio-Gesamtausgabe vertretenen Positionen, und kaum eines illustriert ihre vermeintlichen Umwege besser als der Umstand, dass Johann Adam Hiller vier Jahre vor dem Widerruf eine Übersetzung der „dissertatione“ von 1755 in einem Buch veröffentlichte, welches sich wie eine Apologie Metastasios liest und als Bestätigung, dass die Einwände, die die Verteidigung nötig machten, 30 Jahre lang gleich geblieben sind – „stereotype, schematische Fabelführung, schlechte Imitation französischer Dramen, mangelnde Integration von Ariensversen in den dramatischen Zusammenhang, starre Affektypen und Charaktere etc.“ (S. 183). Hartmut Grimm („Johann Adam Hillers Metastasio-Apologie“, S. 183 ff.) erklärt dies aus Hillers „skeptischer Sicht auf die Entwicklung der Konstellation zwischen dem *dramma per musica*, der *opera buffa* und dem deutschen Singspiel“ bzw. daher, dass die beiden Letzteren „in absehbarer Zeit [...] nicht in

der Lage“ wären, „der in Metastasios Dramen gebotenen Einheit von poetischer Qualität und musikalischer Prosodie etwas Ebenbürtiges entgegenzusetzen“ (S. 185 bzw. 187). Dahinter steht, wie moralisierende Vorwürfe gegen die „Frivolität“ der jüngeren Genres verraten, ein *horror vacui* angesichts eines rasch fortschreitenden Stilwandels, durch den Hiller bewährte Maßgaben veruntreut sieht.

Ein überaus signifikantes Exempel kann Christine Fischer anhand der Beziehungen zwischen Maria Antonia Walpurgis und Metastasio statuieren („Metastasio *l'a cruellement mutilé*“. Der Einfluß Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis“, S. 193 ff.). Die vielseitig ambitionierte und begabte Witeltsbacherin, seit 1747 sächsische Kurfürstin, hatte ihn um Rat gebeten und damit in ein delikates Überkreuz-Verhältnis von sozial höher gestellter Schülerin und zu den niederen Chargen gehörigem Lehrer hineingezogen. Obwohl im Umgang mit Höhergestellten geübt, hat er sich am Ende zu weit hervorgewagt, offenbar auch, weil er die durch Lobsprüche verwöhnte Dame nicht kannte und, wenn in Rollen revidierend, die sie sich selbst zugehört hatte, persönlichste Ehrgeize verletzte. Damit war mehr als Eitelkeit betroffen – immerhin lässt die Kurfürstin eine ihrer Heldinnen darüber nachdenken, weshalb nicht auch Frauen das Recht zustünde, allein ein Reich zu regieren, und in ihrem Stück über die Amazonenkönigin Talestri haben, anders als beim Meister, die Frauen viel zu tun und zu sagen und die Männer wenig. Mit der Entdeckung der jeweils früheren Fassungen, der Auswertung flankierender Zeugnisse, der zwischen Dresden und Wien gewechselten Briefe und einer detaillierten Analyse textlicher und dramaturgischer Veränderungen verdeutlicht die Autorin die zwischen sozialen und ästhetischen Maßgaben pendelnde Dramatik eines Arbeitsbündnisses, welches notwendigerweise mit einem Bruch endete, und vermittelt dem Leser informative und konkrete Einblicke in eine nachgerade paradigmatische Konstellation.

(November 2004)

Peter Gülke

MARC STRÜMPER: *Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hof-*

kapelle im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. 420 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 28.)

In dieser Monographie für einen bisher unbekanntem Gebrauch der Gambenfamilie wird gleich zu Anfang mitgeteilt: „Ziel dieser Arbeit kann es nicht sein, einen vollständigen Katalog der in Österreich erhaltenen Musik für und mit Viola da gamba zu erstellen“ (S. 13). Vielmehr scheint es darum zu gehen – ich hoffe, ich habe das richtig verstanden – ‚lohnende‘ Musik zu erfassen für eine „Konzertsituation vor einem aufmerksamen Publikum“. Strümper präsentiert sich damit von vornherein mehr als interessierter Musiker denn erkenntnisorientierter Wissenschaftler. Schade.

Die Ausbeute in der weltlichen und geistlichen Hofmusik, der Kammermusik und schließlich im Continuo ist beträchtlich. Dazu kommt ein kleiner Anhang mit Personalregesten, Inventaren und theoretischen Texten, die z. T. noch nicht publiziert oder im Fall des Textes von Johann Jacob Prinner nicht allgemein zugänglich sind. (Dieser wurde bereits 1995 von Thomas Drescher in *Glareana*, 44. Jg., H. 1, veröffentlicht.) Hier bietet sich eine neue hochinteressante Musikkultur mit prachtvollen Besetzungen, neuen Gattungen und einem Musikleben, das von einem musikfreudigen Kaiser gefördert wurde.

Mit der im Titel angezeigten Instrumentengeschichte steht es jedoch nicht so glücklich: Ein paar Daten zu Musikern, die nachweislich oder möglicherweise Gambe spielten, anstelle einer Zusammenfassung oder gar Erweiterung der Arbeiten zum österreichischen Instrumentenbau gerade in jüngster Zeit (Moens, Hopfner, Focht, Martius) – die nicht erwähnt werden – wird uns eine fünfzig Seiten lange Auflistung von Texten angedient (darunter Praetorius, Mersenne, Simpson, Brossard), die mit dem Thema nichts zu tun haben und seit Generationen tägliches Brot sind. Stellvertretend für den Gambenbau steht einzig die unkommentierte Abbildung einer Discantgambendecke aus der Sammlung Vasquez. Kein Kommentar zu den doch aufregenden Entdeckungen, dass in Österreich alle Mitglieder der Gambenfamilie – anscheinend sogar einschließlich des Pardessus de viole (S. 119) – bis ins 18. Jahrhundert im Einsatz waren, die Tatsache, dass man

Bassgamben orchestral einsetzte (S. 184), dass Gamben nicht nur in Berlin, sondern auch in Wien zusammen mit Chalumeaux und Klarinetten erklangen, dass Akkordik nicht die Ausnahme, sondern anscheinend die Regel war, und dass man fünfsaitige Violininstrumente akkordisch spielte. (Der Hinweis auf die Register von Florenz mit ähnlichen Instrumenten wird angeführt; es fehlt hingegen der Hinweis auf die interessanten Darstellungen bei Baschenis.) Das sind doch alles neue Erkenntnisse, die es zu würdigen gilt!

Man hat den Eindruck, dass Strümper mit der Materie überfordert war oder kein systematisches Konzept für seinen Umgang mit den Quellen erarbeitet hatte. Gab es keinen Betreuer, der ihn hätte stützen können? Eine gelegentliche Tabelle hätte mehr geklärt als das fast hilflose Mäandern, das sich durch den gesamten Text zieht, z.B. zu der alten Frage, was eine Violetta ist, wie die Tessitura der Gambenstimmen ist – Umfänge werden nur vereinzelt genannt –, und Vergleiche mit den Nachbarn, z. B. Venedig, gibt es nur sporadisch. Sehr ärgerlich sind die Notenbeispiele mit einer Systemgröße von durchschnittlich 3 mm, für die man eine Lupe bräuchte.

Diese Überforderung manifestiert sich das ganze Buch hindurch. Bilder erscheinen entweder ganz ohne Bezug zum Text (S. 190) oder vom Text um Seiten getrennt (die Lira da gamba von Praetorius auf S. 63, deren Text auf S. 68). Es wird von Akkorden geredet, aber kein Beispiel gebracht (S. 155), oder das angezeigte Notenbeispiel passt nicht zum Text (S. 157). Die Notenbeispiele auf S. 145 und 149 sind identisch (gehört zu S. 149, während das Erste fehlt). Ein Begriff wie „Arpeggio doppio“ wird unkommentiert gelassen (S. 202). Bei Reparaturen von Instrumenten wird zwar aus den Regesten mit Datum und Preis zitiert, aber der Ankauf einer „teuren“ Violine von Francesco Amati kostete „schon zu ihrer Zeit um einiges mehr als einheimische Instrumente“; der Preis wird allerdings verschwiegen (S. 261). Ein Paradebeispiel für historische Schlamperei findet sich auf S. 166: „Das [...] Instrument erhält vor allem im deutschsprachigen Raum die Bezeichnung *English Violet*.“ Wohl kaum; es heißt ganz treudeutsch „Englisch(es) Violet(t)“. In England war dieser Name unbekannt. Zuweilen vermisst man eine präzise Recherche, die doch

im Zeitalter von RILM und Internet wahrhaftig keine Schwierigkeit darstellen sollte, z. B. S. 166, Fußnote 232, wo Strümper rekurriert auf ein angeblich „kürzlich“ von Peter Holman (nicht Holeman, wie irrtümlich geschrieben) ausfindig gemachtes Londoner Patent aus dem Jahr 1608/09 über die Erfindung von Resonanzsaiten. Die Kenntnis dieses Patentes ist schon lange Allgemeingut. Entdeckt wurde es von John Ward und im *Lute Society Journal* 1979/80 publiziert, von mir 1989 („Die englische Lyra viol“) behandelt, von Andrew Ashbee (*RECM*, Band IV) im vollen Wortlaut samt Referenzen zitiert, und schließlich von Holman wiederholt. Die gedankliche Unordnung schlägt sich sogar in der Sprache nieder; so konnte sich Antonio Bertali hoffentlich nicht „scheinbar“ einen Namen machen, sondern doch wohl eher „anscheinend“ (S. 216). Diese Beispiele sollen nicht als Beckmesserei verstanden werden; sie haben sich vielmehr beim Lesen angesammelt und sind in ihrer Fülle nicht mehr zu ignorieren.

Erst bei der solistischen Kammermusik wird die Luft klarer. Es ist offensichtlich, dass Strümper hier besser zu Hause ist. Die Notenbeispiele werden prägnanter, die Erklärungen einleuchtend, und er hat sogar mit einer echten ‚Rosine‘ aufzuwarten, die vor allem in England mit Interesse aufgenommen werden wird: der Entdeckung eines Stimmbuches von William Youngs *Sonate à 3 Viole*, Innsbruck 1659, in der Bibliothek der Grafen Goëss. Ein pikanter Fund, denn hier wurden seinerzeit durch Douglas Alton Smith 13 Hefte mit Tabulaturen für Lauten und Gamben gefunden. Die daneben liegenden Hefte ließ man unbeachtet. Die Musik ist aus Handschriften bekannt, neu hingegen ist Youngs Vorwort mit der Erwähnung seiner „octo-cordall viol“, die bisher nur aus einem Reisebericht von 1656 bekannt war. Young druckt sein Vorwort zusammen mit seiner Korrespondenz mit Athanasius Kircher, in der er diesem einen Recherchefehler nachweist. Eine weitere Rosine ist die Erwähnung der Maria Anna Magdalena Biber, Tochter von Heinrich Ignaz Franz Biber, die als offenbar sehr fähige Musikerin und womöglich Komponistin Nonne im Salzburger Adelskloster Nonnberg geworden war.

Als abschließendes Resümee ergibt sich, dass Strümper ein wertvolles Fachbuch vorgelegt hat. Mit etwas mehr Stringenz und Ordnung

im Hirn wäre es sogar ein sehr wertvolles Fachbuch. Der Titel suggeriert eine eingehende Beschäftigung mit Instrument und Literatur, aber das Erstere kommt zu kurz. Natürlich ist es einfacher, die Bestände von lokalen Bibliotheken zu durchforsten und aufzulisten, als nach weltweit verstreuten Objekten zu fahnden, aber dann sollte man die eigene verdienstvolle Arbeit nicht durch Stückwerk entwerten. Der „vollständige Katalog“ wäre womöglich auf lange Sicht die bessere Lösung gewesen.

(Juni 2005)

Annette Otterstedt

CHRISTINE MARTIN: Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2001. 451 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 15.)

Die Dissertation ist eine umfassende Abhandlung über Martín y Solers *Una cosa rara*: Behandelt wird neben Libretto und Musik insbesondere die Rezeption der Oper, d. h. ihre Verbreitung auf der Bühne, ihre Rezeption innerhalb anderer Opern, die Verbreitung außerhalb des Theaters und Kompositionen über Musik aus der Oper. Den Ausführungen schließt sich ein umfangreiches Quellenverzeichnis an. Hauptverdienst der Abhandlung ist, dass die Autorin die Oper in den Kontext der Zeit stellt und damit sowohl die gattungsbedingten Voraussetzungen der Opera buffa neben Mozart als auch die Produktionsbedingungen am Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Die Untersuchung des Librettos beschränkt sich somit nicht nur auf die Darstellung der – gelungenen – Umgestaltung der Vorlage von Luis Vélez de Guevara durch Da Ponte in ein Opera buffa-Libretto, sondern auch auf das Aufzeigen von gesellschaftlichen und politischen Zeitbezügen. Sehr gelungen ist auch das Kapitel über die musikalisch-szenische Gestaltung, in dem sowohl die Besonderheiten als auch die Gattungskonventionen der Oper angemessen beschrieben sind. Besonders interessant, gerade auch für die Ästhetik der Oper am Ende des 18. Jahrhunderts, ist das Kapitel über die verschiedenen Fassungen, in dem am Beispiel von *Una cosa rara* nochmals en détail dokumentiert ist, dass es das ‚Werk‘ Oper als solches nicht gab, sondern dass eine Oper vielmehr in der Vielzahl ihrer in jeder Aufführung verschiedenen musi-

kalischen Gestaltungen bestand. Wünschenswert wäre hier – insbesondere im Blick auf die Vielzahl der genannten Einzelaspekte – eine Zusammenfassung, welche regionale oder auch nationale Unterschiede präzisiert. Leider fehlt gerade in diesem Großkapitel eine Zusammenfassung, wie sie die weiteren Kapitel gewinnbringend beschließt. Insgesamt handelt es um eine sehr gewissenhaft und auf breiter Materialbasis ausgearbeitete Dissertation, die eine Bereicherung der wissenschaftlichen Opernliteratur des 18. Jahrhunderts bildet.

(August 2005) Elisabeth Schmierer

JOHN IRVING: *Mozart's Piano Concertos. Aldershot u. a.: Ashgate 2003. XX, 274 S., Nbsp.*

Für eine umfangreichere Werkgruppe wie die Mozart'schen Klavierkonzerte gibt es zweierlei Zugriffsmöglichkeiten: Der individuelle Blick kann der Eigenart der Einzelwerke stärker Rechnung tragen, der systematische bietet die Möglichkeit, zwischen diesen die Verbindungslinien aufzuzeigen und Entwicklungen herauszuarbeiten, die ein Komponist bei der Auseinandersetzung mit einer Gattung vollzogen hat. John Irvings Arbeit, die sich seinem Vorwort zufolge als „up-to-date handbook“ versteht und an „university students, CD collectors, concertgoers and pianists“ richtet (S. XIV), scheint auf den ersten Blick beide Herangehensweisen miteinander zu verschränken: Einem ersten systematischen Teil („Contexts: Form, Reception and Performance“), etwa zwei Drittel des Gesamtumfangs, schließt sich ein „Register“ sämtlicher Klavierkonzerte an. Dessen Einträge beschränken sich jedoch auf eine Art Steckbrief, der die wichtigsten Fakten zu Entstehung und Überlieferung eines jeden Werkes referiert. Kommentare zur Musik finden sich hier nicht, nur über das Sachregister kann sich der Leser das zusammentragen, was Irving, über die systematischen Kapitel verstreut, zu einem bestimmten Konzert zu sagen hat. Ob damit der Zielgruppe der CD-Hörer und Konzertgänger gedient ist, bleibt eher zweifelhaft. Der wissenschaftlich Interessierte wird freilich aus Irvings Auswertung und Gewichtung des aktuellen Forschungsstandes seinen Nutzen ziehen. In den ersten Kapiteln entwickelt er von der zeitgenössischen theoretischen Grundlegung durch Heinrich Christoph Koch und Mozarts

frühen Konzertkompositionen ausgehend die Beschreibung der Formmodelle, die Mozart seinen Kopf-, Mittel- und Finalsätzen zugrunde legte. Die Gegenüberstellung der zahllosen Variationsmöglichkeiten, mit denen Mozart diese Formen ausfüllte, lässt den Reichtum dieses Repertoires zumindest erahnen, eine Betrachtung der auch über Satzgrenzen hinaus wirksamen Dramaturgie im Umgang mit thematischem Material und konzertanten Konstellationen kann sie aber nicht ersetzen. Das unter dem Titel „The Listener's Perspective“ Aspekte der Rezeption beleuchtende Kapitel reißt auf der Basis von Mozarts berühmter Unterscheidung in „Kenner“ und „Nichtkenner“ die Frage nach „Brillanz“ und Virtuosität zwar an, wendet sich dann aber wenig ergiebigen rhetorischen Aspekten zu. Sehr nützlich ist hingegen der Abschnitt zur Aufführungspraxis, der den ersten Teil abschließt. Den Forschungsstand immer im Blick beantwortet Irving Fragen nach dem von Mozart intendierten Soloinstrument, nach der Orchesterstärke und der Verzierungspraxis. Insgesamt ein lesenswerter, wenn auch nicht in letzter Konsequenz überzeugender Band.

(August 2005) Juan Martin Koch

Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-)Theater. Hrsg. von Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2004. 191 S., Abb., Nbsp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Band 56.)

Der Band versammelt die Beiträge eines Symposiums anlässlich der *Fidelio*-Neuinszenierung der Salzburger Osterfestspiele 2003 und konfrontiert Beethovens Leonoren-Gestalt mit anderen kämpferischen Opernheldinnen (bei Verdi, Wagner und Smetana) und Gestalten der Weltliteratur (Brünhild und Krimhild im *Nibelungenlied* sowie Lady Viola in Shakespeares *Twelfth Night* in sehr erhellenden Beiträgen von Ulrich Müller und Ursula Schulze) in der Absicht, Traditionen eines von der Norm abweichenden Frauenbildes aufzuzeigen. Dem interdisziplinären Charakter der Veranstaltung entsprechend stehen hierbei musikwissenschaftliche neben literaturwissenschaftlichen und psychologisch ausgerichteten Beiträgen, wobei unter Letzteren mit Christine Bauer-Jelineks Untersuchung von „Opfertum und

Edelmut als weibliche[n] Machtstrategien“ ein besonders weiter Kontext angerissen wird (S. 93–103). Elisabeth Bingels tiefenpsychologische Analyse der Figurenkonstellation im *Fidelio* betont, dass Marzelline offenbar ohne Mutter in einer Welt aufwächst, in der das „Väterlich-Männliche“ – verkörpert durch Rocco und den grausamen Pizarro, von dem ihr Vater ganz und gar abhängig ist – „im Übergewicht“ ist, wodurch sich erklärt, dass „Marzelline sich unbewusst geradewegs in die etwas reifere Frau verliebt, die ihr in Jünglingsgestalt erscheint“ (S. 51). *Fidelio/Leonore* hingegen befinde sich zunächst „im Zustand völliger Blockierung seiner körperlich-seelischen, männlichen und weiblichen Kräfte“ (S. 52) und gelange am Ende durch die Errettung Florestans zu sich selbst, so dass „das vormalige Verhältnis der undifferenzierten Verschmelzung eines überlegenen, heldischen Mannes mit einer sich unterordnenden, passiven Frau“ aufgehoben sei (S. 66). Carmen Ottners Beitrag „Zu Ludwig van Beethovens *Fidelio*-Musik“ ist nicht ganz auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung und in elementaren Fakten fehlerhaft; dass Simon Mayr das Libretto Bouillys „in einer italienischen Übersetzung“ vertont hätte (S. 67), stimmt beispielsweise ebenso wenig wie die Behauptung, Beethoven hätte 1814 „einzelne Nummern (!) neu hinzukomponiert“ (S. 69). Unter den weiteren Opernbeiträgen untersucht jener von Volker Mertens die Parallelen zwischen *Fidelio* und Schuberts *Fierrabas* sowie Wagners *Liebesverbot*, während Ortrud Gutjahr *Die Walküre* als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners deutet. Sehr schlüssig legt Friedrike Jary-Janecka dar, wie sich bei Verdi das vorherrschende Bild der „Retterin“ wandelt von einer kriegerischen, männlichen Aktivität in den frühen Opern wie *Giovanna d'Arco* oder *Atilla* (Odabella) hin zu selbstzerstörerischer Opferbereitschaft etwa in *Rigoletto* (Gilda) oder *Trovatore* (Leonora). Ungeachtet der im Einzelnen variablen Relevanz bietet der Band eine aspektreiche und sehr begrüßenswerte Ergänzung zu einem uferlosen Thema. (November 2004) Arnold Jacobshagen

Concert Life in Eighteenth-Century Britain.
Hrsg. von Susan WOLLENBERG und Simon

McVEIGH. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XVI, 299 S., Abb., Nbsp.

Im Jahr 2001 erschien im Ashgate-Verlag ein erster Band *Music in Eighteenth-Century Britain* (vgl. *Mf* 56, 2003, H. 3, S. 313 f.) – ureigenstes Forschungsgebiet von Simon McVeigh und Susan Wollenberg. Entstanden auf der Basis eines Oxforder Kongresses im Jahr 1998, konzentriert sich der nun vorgelegte Band auf das Konzertleben insbesondere von Hereford, Newcastle, Durham, Oxford und London; neben arrivierten Forschern in dem Bereich wie H. Diack Johnstone, Brian Robins, Rosamond McGuinness, Peter Borsay, Donald Burrows, Peter Ward Jones und William Weber finden sich unter den Autoren auch Nachwuchswissenschaftler wie Jenny Burchell, Roz Southey, Meredith McFarlane, Elizabeth Cheville, Roy Johnston und Nicholas Salwey. Zwar bleiben noch wichtige Veranstaltungsorte weniger berücksichtigt (hierzu gibt es mittlerweile teilweise Monographien), doch entwickelt sich langsam eine differenzierte Topographie britischen Konzertlebens im 18. Jahrhundert. Durch die Aufgabe der Technik von Endnoten an Kapitelenden zugunsten von Fußnoten und ein umfassendes Register liest sich *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, trotz Lücken im Detail, mittlerweile fast wie ein Kompendium des Musiklebens der Zeit, wenngleich in diesem Band Bühne und Pleasure Garden nur am Rande Erwähnung finden. Geistlichkeit, Musikgesellschaften, Konzertpromotion, Musikverleger und -kopisten werden ebenso behandelt wie einzelne Gattungen (Streichquartett, Catch und Glee). Die Vielfalt des in drei Teile strukturierten Bandes (vierzehn Beiträge) ist modellhaft und es steht zu hoffen, dass es zu diesem Band in einigen Jahren einen ergänzenden zu anderen Gattungen und Schwerpunkten geben wird. (April 2005) Jürgen Schaarwächter

The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830.
Hrsg. von Michael KASSLER. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XXI, 455 S., Abb., Nbsp.

Die englische Bach-Rezeption wurde in den vergangenen Jahrzehnten in Deutschland weitgehend ignoriert – so ist es umso erfreulicher, dass dieser von dem australischen Musikfor-

scher Michael Kassler vorgelegte Band die Lücke schließt. Das sorgfältig aufgebaute Buch präsentiert zunächst ausführlich eine Chronologie des „English Bach Awakening“ (S. 1–33), bevor verschiedene Aspekte des erwachenden Interesses an Bach vertieft werden. In drei Beiträgen (S. 35–167, 315–340, 341–377) konzentrieren sich Yo Tomita und Michael Kassler auf die Rezeption des *Wohltemperierten Claviers*, in England traditionell „48“ genannt. Die Quellenlage zu diesem Opus erweist sich in Großbritannien als ausgesprochen komplex; zahlreiche Abschriften (darunter selbst eine um 1790 durch Gottfried Bach entstandene) sind nicht in der *Neuen Bach-Ausgabe* erwähnt. Unterschiedliche Lesarten oder Varianten werden en détail verglichen, die Quellenauswertung scheint sorgsam und umfassend. Die von Samuel Wesley und Charles Frederick Horn erstellte Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* und deren Nachwirkung ist Thema der beiden weiteren Beiträge zu diesem Bereich. Mit Wesleys Bach-Rezeption befassen sich auch Philip Olleson und Yo Tomita (S. 251–313 und 379–402) und rücken damit eine zentrale Figur der britischen Bach-Rezeption noch stärker in den Fokus. Schließlich finden sich noch einige weitere Studien Kasslers, einmal zu den englischen Übersetzungen von J. N. Forkels Bachbuch (S. 169–209), zum zweiten zu A. F. C. Kollmanns Regularitätsnachweis in der *Chromatischen Phantasie* (S. 211–249) – einem Ansatz, den Kassler zu Bergs berühmtem Aufsatz zum schwierigen Verständnis Schönbergs in Beziehung setzt. Die Studie „Portraits of Bach in England before 1830“ (S. 403–415) krankt leider an fehlenden Abbildungen; Verweisungen auf Werner Neumanns *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (Kassel 1979) schienen Kassler und dem Verlag offenbar ausreichend. In einem Anhangskapitel (S. 417–429) untersucht Kassler schließlich die Horn/Wesley-Ausgabe von Bachs „Trio“sonaten für Orgel – Anhangskapitel insofern wohl, da alle anderen Kapitel scheinbar ohne Platzbeschränkungen auskamen. Das bedeutet, dass in keinem Fall Konzessionen an den Buchumfang gemacht werden mussten und wir hier also ein neues Kompendium der frühen britischen Bach-Rezeption vorliegen haben, das sich schnell als Standardwerk etablieren sollte. Dass auf den ersten Blick das Buch editorisch äußerst unruhig geraten ist, erweist sich auf

den zweiten Blick als unvermeidbar: Es gibt umfangreiche Tabellen unterschiedlichster Art, teils in Hoch-, teils in Querformat. Einzig die Nutzung unterschiedlicher Drucktypen (etwa S. 339) und etwas zu gedrängt gesetzte Zitate beeinträchtigen geringfügig den Gesamteindruck.

(April 2005)

Jürgen Schaarwächter

Music and Literature in German Romanticism. Hrsg. von Siobhán DONOVAN und Robin ELLIOTT. Rochester, NY/Woodbridge: Camden House 2004. XXIX, 233 S., Abb., Nbsp. (*Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.*)

Dreizehn Beiträge eines offenbar hauptsächlich literatur- und musikwissenschaftlichen Kongresses vom Dezember 2000 in Dublin bietet der vorliegende Band, aufgeteilt in fünf Abteilungen. Die erste Sektion – „German Romantic Music Aesthetics“ – setzt mit den Schwerpunkten Wackenroder/Tieck, Novalis, Johann Wilhelm Ritter und E. T. A. Hoffmann die Eckpunkte für die Auseinandersetzung. Von großer Bedeutung sind die Forschungen von Richard Littlejohns, James Hodgkinson, Thomas Strässle und Jeanne Riou auch für die deutsche Musikwissenschaft, vertiefen sie doch das Verständnis des Romantik-Begriffs und erweitern den Blickwinkel. Besonders interessant sind diese Ausführungen auch mit Blick auf die Publikationen zur musikalischen Romantik aus Großbritannien, allen voran Arnold Whittalls immer noch weit verbreitete *Romantic Music* (1987).

Eine zweite Abteilung befasst sich mit der Goethe- und Schubert-Rezeption allgemein sowie mit der Goethe-Rezeption Beethovens, Liszts, Wagners und Clemens Brentanos. Von besonderem Interesse mögen die Beiträge zu Beethovens *Egmont* und zum „Reciprocal Influence in the Responses of Liszt and Wagner to Goethe's *Faust*“ sein, während es zur Schubert- und Goethe-Rezeption sicherlich in Deutschland bereits umfassendere Untersuchungen gibt. Berlioz' *Faust*-Rezeption setzt Andrea Hübener mit E. T. A. Hoffmanns fiktionalen Schriften in Beziehung. Werner Keil erkundet Hoffmanns Klangideal und sieht es realisiert in Lev Termens Theremin oder Etherophon –

gleichzeitig konstatierend, dass es ein realisiertes Ideal nicht geben kann. Zwei Liedanalysen (Schuberts *Der Wanderer* D 649 nach Friedrich von Schlegel und Brahms' *Bitteres zu sagen denkst du* op. 32, Nr. 7, nach Georg Friedrich Daumer) und ein Essay über Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* (1992) schließen den vielfältigen, an Anregungen und Diskussionsstoff äußerst reichen, sorgfältig edierten Band. (April 2005) Jürgen Schaarwächter

ALESSANDRO DI PROFIO: *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*. Paris: CNRS Éditions 2003. 561 S., Abb., Nbsp. (Collection Sciences de la Musique.)

Im Gegensatz zu dem übrigen Europa hatte die italienische Oper, von Di Profio pointiert als „le premier théâtre du monde“ bezeichnet, in Frankreich bis zur Gründung des Théâtre de Monsieur im Jahre 1789 einen schweren Stand. Di Profios aus seiner Dissertation an der Universität Tours entstandene Monographie ist der Vorgeschichte und Geschichte dieses Pariser Theaters – während der Revolution erhielt es den unbelasteten Namen Théâtre Feydeau – gewidmet, in dem ein Repertoire an modifizierten Opern buffe aus Italien aufgeführt wurde. Der erste Teil des Buches stellt eine Institutionsgeschichte dar: Nachweis der Etappen der insgesamt zehn Jahre in Anspruch nehmenden Verhandlungen bis zur Gründung des Hauses und des als Amphitheater mit Logen konzipierten Theaterneubaus, die Ermittlung der in der Opéra gespielten italienischen Opern, der Mitglieder des ungewöhnlich gut bezahlten italienischen Sänger-Ensembles und des von Giovan Battista Viotti aus französischen Instrumentalisten zusammengestellten Orchesters. Bevor es zur Gründung des Théâtre de Monsieur kam, bestand ein lebhaftes, von Marie-Antoinette und den Italophilen gefördertes Interesse an der Opera buffa in italienischer Sprache bzw. in französischer Übersetzung, die man im 18. Jahrhundert als „parodies“ bezeichnete. Letztere wurden in der Opéra, am Hof und im Théâtre de M^{lle} Montansier gespielt, Erstere zunächst in Versailles durch die italienische Truppe des Haymarket während der Londoner Sommerpause und dann durch eine eigene Truppe des Théâtre de Monsieur.

Die Repertoire-Untersuchung des Théâtre de Monsieur ergab 32 bereits anderswo in Europa mit großem Erfolg gespielte Opern buffe und nur zwei erfolglos gebliebene Uraufführungen, d. h. es handelt sich in der Regel um Repertoirestücke, die man in Paris sehen wollte, zum großen Teil bereits aus den übersetzten Versionen kannte und von denen eine Reihe auch in zwei aufeinander folgenden Saisons gegeben wurden. Sowohl aufgrund ihrer völlig verschiedenen Dramaturgie als auch wegen der Mitwirkung der nur als Sänger, nicht aber als „acteur“ geschätzten Kastraten (zwar konnte man sich, wie Di Profio betont, im Concert Spirituel früh für die italienische Tenorstimme erwärmen – in der französischen Oper dominierte jedoch die Haute-contre bis weit ins 19. Jahrhundert), hatte die Opera seria in Paris keine Chance. Da sie als zu fremde Gattung auf Ablehnung gestoßen wäre, wurde sie nicht ins Repertoire aufgenommen. In diesem Zusammenhang wiederholt Di Profio die bekannten Unterschiede in der Dramaturgie der Tragédie lyrique und der Opera seria. Der Auffassung des Autors, der Auftritt aller Personen im „finale a catena“ der Opera buffa sei dem französischen Publikum völlig fremd gewesen, widerspricht die Beteiligung in der Regel aller Darsteller am Vaudeville-Finale, das in anspruchsvolleren Opéras comiques bzw. Drame lyriques im Übrigen bald in Gestalt von Mischformen aus Vaudeville-Finale und Elementen des Buffo-Finale erschien.

Da sich Literaten und Feuilletonisten Di Profio zufolge eng an den Regeln des klassischen französischen Theaters orientierten, brachten sie bis hin zu Théophile Gauthier immer wieder die gleichen Argumente gegen das italienische Libretto und gegen die als Plagiate angesehenen Transformationen französischer Stücke in italienische Libretti vor. Aus diesem Grund wurde 1792 vermutlich die geplante Aufführung von Mozarts *Le Nozze di Figaro* im Théâtre Feydeau abgesetzt. Da sich die Presse lediglich mit den Libretti der in Paris gespielten Opern buffe beschäftigte, geht Di Profio davon aus, dass ihre Urteile keineswegs den Geschmack des Publikums spiegeln.

Der bereits für die am Haymarket für die Einrichtung der Texte verantwortliche Librettist Antonio Andrei bearbeitete die Textbücher für das Théâtre de Monsieur: Er eliminierte dialektale Texte und Szenen und passte den Stoff an

die spezifischen nationalen Gegebenheiten und kulturellen Voraussetzungen des Pariser Publikums an mit der Folge, dass wesentliche Elemente der Buffa verloren gingen. Die Rezitative wurden wegen der Ablehnung des italienischen Rezitativs in Frankreich erheblich gekürzt. Da die meisten Besucher des Italienischen nicht mächtig waren, entgingen ihnen die dadurch entstehenden Brüche, ganz zu schweigen von den Raffinessen, dem Witz und den Pointen des Originals.

Di Profio spricht von zwei Dichotomien zwischen der französischen und italienischen Konzeption der Opern: Kürze und dramatische Zwänge bei den Franzosen, Ausschweifung und musikalische Zwänge zulasten der dramatischen Logik bei den Italienern. Als Trojanische Pferde bezeichnet er die häufigen Einlage- bzw. ausgetauschten Arien und Duette, deren Stil an der Seria-Oper – ohne parodistische Absicht wie in der Opera buffa – orientiert ist, da Seria-Arien den Liebhabern der italienischen Oper aus dem Concert Spirituel bekannt waren. Besonders die typischen durch Lazzi und Zitate bzw. intertextuelle Beziehungen charakterisierten Arien wurden ersetzt, da das Publikum keine Voraussetzungen für ihr Verständnis mitbrachte. Die oftmals sehr kunstvolle dichterische Form der meist sehr langen Arientexte nach dem Vorbild Goldonis wurde in den Ersatzarien durch „archaische“ kurze Strophen im Stil der älteren Seria-Oper ersetzt. Ihre Identifizierung – besonders viele dieser Stücke stammen von Luigi Cherubini – ist ein wichtiges Ergebnis des Buches. Bei älteren Operen buffe werden die Musiknummern durch neue Stücke ersetzt – Di Profio spricht dann von Pasticcien –, wie dies seit langem bei der Reprise älterer Tragédies lyriques in der Académie royale de musique üblich war. Im Fall der im Théâtre de Monsieur aufgeführten Operen buffe mit mehreren neu komponierten Arien des Seria-Typs liegt eine Annäherung bzw. Vermischung von Gattungselementen der Seria- und Buffo-Oper vor, wie sie für Mozart typisch ist und für die französische Oper später von Choron konstatiert wird. Di Profio verwendet deshalb die Bezeichnung „Theater der Synthese“.

Di Profios Untersuchung basiert auf einer gründlichen Auswertung der Presse, der Archivalien, der musikalischen Quellen und theoretischer Schriften. Der dokumentarische Teil

des Buches (Dokumente zur Entstehung, das Statut des Théâtre de Monsieur, Presseberichte) ist 30 Seiten umfangreicher als die eigentliche Darstellung. Die Identifizierung einer Librettosammlung der Bibliothèque Nationale, in der in handschriftlichen, vermutlich von Antonio Andrei stammenden Annotationen die vorgenommenen Eingriffe und die Einlagearien notiert sind, und die Auswertung der in musikalischen Periodika erscheinenden italienischen Arien und Duette erleichterten die Identifizierung vieler Einlagearien. Sehr hilfreich für die weitere Forschung sind die tabellarischen Übersichten über das Repertoire, das Opernpersonal, die verschiedenen Fassungen von Arientexten, die Libretti sowie die Statistik der Aufführungen.

Die Zählung der Takte in den Legenden der Notenbeispiele ist uneinheitlich, S. 224 falsch. Auf den Seiten 204 und 210 ist jeweils ein Satz nach einer nicht zu Ende geführten Korrektur verunglückt. Einige Wiederholungen hätte man streichen können. Mit seinem gut ausgestatteten Buch hat Di Profio eine sehr gründliche und kenntnisreiche Untersuchung vorgelegt, deren Lektüre sehr zu empfehlen ist.

(August 2005)

Herbert Schneider

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della „Schöne Müllerin“. Con l'edizione del ciclo liederistico secondo la Neue Schubert-Ausgabe. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2003. 322 S., Abb., Nbsp. (Historiae Musicae Cultores CII.)

Als Franz Schubert im Herbst 1823 seinen Liederkreis *Die schöne Müllerin* komponierte, war er häufig krank und wurde sich vermutlich erstmals seiner syphilitischen Ansteckung bewusst. Die Diskrepanz zwischen dieser biographischen Situation des Komponisten und seinen scheinbar idyllisch-romantischen Müllerliedern veranlasst Giuseppina La Face Bianconi, in ihrer Monographie über Schuberts Zyklus die vermeintliche Naivität dieser Liebesgeschichte zu hinterfragen und den Liederkreis als „rappresentazione [...] di un processo psichico“ zu deuten, nämlich als Darstellung einer depressiven Erfahrung, die sich nach wechselnden melancholischen und euphorischen Phasen zu einer Psychose entwickelt und im Selbstmord kumuliert (S. 25).

Diese These versucht die Autorin durch eine detaillierte Analyse der Texte Wilhelm Müllers und ihrer Vertonung durch Schubert zu belegen. Ausgehend von Kritiken Eduard Hanslicks, der dem Zyklus eine gewisse Monotonie unterstellte, untersucht sie vor allem unterschiedliche Muster musikalischer Wiederholung, die sowohl in der formalen Anlage wie in der Binnenstruktur der Müllerlieder auffallend präsent sind, und interpretiert sie im Kontext moderner Erkenntnisse über das musikalische Hören, das menschliche Erinnerungsvermögen und Zeitempfinden. Überzeugend stellt sie dar, dass nicht die Wiederholung per se, sondern ihre spezifische Kombination mit anderen Parametern wie dem harmonischen Rhythmus oder dem rhythmischen Impuls eine bestimmte Wahrnehmung und Deutung des Textes beim Hörer hervorrufe; so lasse das Lied *Ungeduld* beim Zuhörer gleichzeitig die Empfindung von erfüllter und leerer Zeit entstehen. Die Wiederholung bestimmter musikalischer Muster bis hin zur Übersättigung oder zur bedrückenden Repetition eines einzelnen Tones in *Die böse Farbe* kennzeichne die zunehmend autistische Wahrnehmung des jungen Müllers und seine wachsende Abgrenzung von der Außenwelt.

La Face Bianconi deutet die einzelnen Lieder des Zyklus als verschiedene Stadien seiner krankhaften psychischen Entwicklung, die weit über den Anlass der banalen Liebesgeschichte hinausgeht, und vergleicht sie mit Hilfe von zahlreichen Querverweisen zur aktuellen psychoanalytischen Forschung mit dem Verlauf einer pathologischen Depression. Dabei entdeckt sie viele aufschlussreiche Beziehungen, die einen zyklischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Liedern herstellen, etwa Anzeichen des tragischen Ausgangs im ersten Teil des Zyklus, die so bisher nicht konstatiert wurden. In einigen Fällen werden analytische Befunde allerdings zur Bestätigung der zentralen These sehr suggestiv gedeutet. So wird die Bedeutung des Strophenlieds als spezifisches formales Muster überbewertet, ist es doch in Schuberts Liedschaffen kontinuierlich vertreten. Auch bleibt vage, worin der wesentliche Unterschied zwischen der Wiederholung von Begleitfiguren in den grüblerischen Liedern („Lieder della ruminazione“) und in Liedern wie *Das Wandern* besteht, könnten doch beide die gleiche individuelle Befindlichkeit

und Wahrnehmung des lyrischen Ichs repräsentieren.

Im dritten Kapitel stellt La Face Bianconi ihre Deutung des Liederkreises wieder in Schuberts biographischen Kontext und verweist darauf, dass er die Auswirkungen einer psychischen Depression, wenn nicht am eigenen Leibe, so nachweislich in seiner engen Beziehung zu Johann Mayrhofer erlebt hat und diese Erfahrung in der *Schönen Müllerin* verarbeitet haben könnte. Die Lektüre der ganzen Studie wird durch die außerordentlich leserfreundliche Ausstattung des Buches unterstützt: der vollständige Abdruck der Lieder und des gesamten Textes einschließlich der nicht von Schubert vertonten Gedichte Wilhelm Müllers, der Kritiken Hanslicks samt einer dort zitierten Parallelvertontung Ludwig Bergers erleichtern den Nachvollzug der Analyse; einige Gedichte Mayrhofers und Skizzen Moritz von Schwind's zu Schuberts Vertonungen derselben erweitern den Horizont der Studie und verweisen sinnfälligerweise auf die Übereinstimmung bestimmter Motive in den Werken beider Künstler.

Man mag La Face Bianconis Übertragung moderner psychopathologischer Befunde auf ein Kunstwerk des 19. Jahrhunderts und ihrer sehr gezielt angewandten musikalischen Hermeneutik methodisch mit Skepsis begegnen. Ihre Analyse der Bedeutung und der Rezeption von Wiederholungen in Schuberts Musik ist jedoch für die Erforschung seines Werks grundsätzlich von großem Interesse und leistet einen wichtigen Beitrag zur Neubewertung der *Schönen Müllerin*.

(Juli 2005)

Christine Martin

JUAN MARTIN KOCH: *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms. Sinzig: Studio Verlag 2001. 382 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 8.)*

Seit Adolf Bernhard Marx steht die Konzertkomposition in Verdacht, „stets ein Unternehmen zweideutiger Art“ zu sein, in dem die Kriterien, die „im freien Kunstwerk gelten“, überlagert sind durch die hypertrophen Ansprüche eines Einzelnen. Die Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert hat die Irritation, die vom In-

strumentalkonzert ausgeht, lange Zeit dadurch aufzufangen versucht, dass sie einen „virtuosen“, als exhibitionistisch bearbeiteten von einem „symphonischen“, seriösen Typus unterschied und der Geschichte der Gattung im 19. Jahrhundert eine Tendenz von Ersterem zu Letzterem unterlegte (vgl. *MGG*, 1. und 2. Auflage). In verschiedenen Arbeiten aus jüngerer Zeit wurden die ästhetischen und analytischen Voraussetzungen dieser Konstruktion einer Kritik unterzogen und die Spezifik der Gattung Konzert ohne Seitenblicke auf das symphonische Genre bestimmt durch ihre Verwurzelung in der Virtuosität (Konrad Küster) oder durch die formbildende Rolle des Wechselspiels der „concerto agents“ (Joseph Kerman).

Die vorliegende Studie von Juan Martin Koch zum Klavierkonzert zwischen Mozart und Brahms schließt an die Arbeiten von Küster, Kerman, Tovey u. a. an, setzt insofern aber einen besonderen Akzent, als der Autor die Kategorie des Symphonischen nicht den Verächtern des Konzerts überlässt. Er gewinnt der „symphonischen Perspektive“ eine begrenzte Brauchbarkeit ab, indem er die Kategorie abrüstet (sich sozusagen auf Oechsle statt auf Dahlhaus stützend) und „konkrete stilistische Besonderheiten im historischen Kontext“ untersucht (S. 96). Die konkreten Untersuchungen, die bei Koch an die Stelle apriorischer Setzungen treten, gelten erstens der Konzeption und der kompositorischen Faktur einschlägiger Werke von Mozart, Beethoven, Litolff, Schumann, Liszt und Brahms. Sie betreffen zweitens die Geschichte der Begriffe und der Vorstellungen vom symphonischen Konzert in der zeitgenössischen Musikkritik sowie weitere Rezeptions- und sozialgeschichtliche Aspekte der Gattung, etwa den Platz und die Funktion, die Instrumentalkonzerte innerhalb des Musiklebens, innerhalb musikalischer Veranstaltungen innehatten (S. 51, 351).

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf Kompositionen, die zwischen 1840 und 1860 entstanden sind. Während dieses Zeitraums spielt, wie Koch zeigen kann, die Auseinandersetzung mit der Symphonie und ihrem ästhetischen Anspruch tatsächlich eine Rolle in der Geschichte des Instrumentalkonzerts – nicht freilich in dem Sinne, dass die Gattung sich der Symphonie angleicht, sondern umgekehrt dergestalt, dass in der Integration symphonischer Elemen-

te sich die Eigenständigkeit des Instrumentalkonzerts erweist und kräftigt (S. 352).

Die Übernahmen aus der Symphonie, die Henry Litolff seinen einschlägigen Werken implantiert (Erweiterung der Satzfolge, motivische Integration über Satzgrenzen hinweg usw.), greifen in die konzertante Struktur weit weniger ein als die Überschriften vermuten lassen. Sie betreten gerade nicht den Weg zum Typus „Symphonie mit obligatem Klavier“, den Koch an der 5. *Symphonie in d-Moll* von Niels Gade exemplifiziert (S. 191 f.).

Für Robert Schumann war das Instrumentalkonzert weder (wie für Thalberg) als Gattung erschöpft noch unproblematisch. Koch deutet das *a-Moll-Klavierkonzert* als Versuch, in Konzert und Symphonie mit Hilfe des ungeordneten Prinzips der Fantasie jene „formale Flexibilität“ und „Freiheit des Ausdrucks“ zu erreichen, zu der Schumann in den Werken für Klavier solo gefunden hatte (S. 237).

Im Schaffen Franz Liszts ist das Konzert eine zentrale Gattung, keineswegs bloß ein Hilfsmittel oder Zwischenstück auf dem Weg von der virtuellen Klavierkomposition zum großen symphonischen Werk (S. 262). Koch gibt eine genaue Darstellung der Entwicklung, die Liszts Auseinandersetzung mit der Gattung durchläuft. Hervorragend ist seine Analyse des *Es-Dur-Konzerts*, in dessen formaler Mehrdeutigkeit er zu Recht einen Zusammenhang mit der Symphonischen Dichtung sieht. Einen Vorschlag von Helmut Loos aufnehmend, der das Werk als quasi-dramatische Ausarbeitung des Solo-Orchester-Kontrasts der ersten Takte versteht, gelangt Koch zu einer Analyse Kerman'scher Art, in der die Interaktion der „concerto agents“ im Zentrum steht. (Kermans Buch *Concerto Conversations* erschien nach Abschluss des Manuskripts.)

In dieser vorbildlichen Analyse wird deutlich, dass die Zielsetzung, Konzertkompositionen als eigenständige zu verstehen, mehr als nur die Distanzierung von ästhetischen und historischen Vorurteilen verlangt. Es ist vor allem auch eine Sache des analytischen Instrumentariums. Koch zeigt diese Problematik in einer kritischen Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Analyse des *d-Moll-Konzerts* von Brahms (S. 310 ff.). Ob Dahlhaus das Werk in Kalbeck'schen Bahnen als symphonisches betrachtet, sei dahingestellt. Aber die Affinität

der „Institution Analyse“ zum tönenden Diskurs und zur Sonatenform steht der Einsicht in den inneren Mechanismus von Instrumentalkonzerten ohne Zweifel im Wege.

Zusammengefasst: Kochs gründliche Studie – methodisch überzeugend durch die Verschränkung rezeptionsgeschichtlicher und kompositionsgeschichtlicher Aspekte, wohlthuend sachlich und unaufgeregt in der kritischen Auseinandersetzung mit der Literatur, „leserfreundlich“ in Gliederung und sprachlicher Präsentation der Gedanken – leistet einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Gattung. (Juli 2005) Thomas Kabisch

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER: *Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. 379 S., Nbsp. (*musicologica berlinensia. Band 10.*)

Das Interesse der Autorin gilt dem komplexen Typus eines von ihr so genannten „Poetischen Klaviermusikzyklus“, dessen Zusammenhang sich nicht nur instrumentalen Mitteln, sondern der Mitwirkung einer „poetisch-literarischen Leitidee“ verdankt (S. 57 f.). Ein erster, 100 Seiten umfassender Teil des Buchs („Zur Methodik“) mündet in eine Darstellung analytischer Strategien, die das Ineinander von instrumentalen Strukturen und poetischer Idee aufhellen sollen (S. 103). Ein zweiter Teil gilt der Einlösung des Ansatzes in Kommentaren zu Werken von Robert Schumann (op. 2, 6, 16, 66), Theodor Kirchner (op. 17, 53) und Franz Liszt (*Album d'un voyageur; Harmonies poétiques et religieuses*, 1853).

In der Arbeit wird gezeigt, dass eine „poetisch-literarische Leitidee“ als „zykluskonstituierendes Moment“ wirken kann – so in Schumanns *Papillons*, dem „Prototyp des Poetischen Klaviermusikzyklus, der für eine ganze Komponistengeneration [...] neue Wege ebnete“ (S. 172), in den beiden direkt an Schumann anschließenden Zyklen von Theodor Kirchner sowie in den untersuchten Werken Franz Liszts, die auf anderen Voraussetzungen beruhen. Vom „Poetischen Klaviermusikzyklus“ werden rein instrumental begründete Zyklusbildungen (*Davidsbündlertänze*) unterschieden, sowie Werke, in denen die Selbständigkeit der Einzelstücke überwiegt (*Kreisleriana*).

Die Werkbetrachtungen folgen, vermutlich der gattungsorientierten Fragestellung und leichter Vergleichbarkeit zuliebe, einem identischen Ablaufplan. Motivisch-thematische und harmonische Charakteristika werden kommentiert. Nachdruck liegt auf thematischen Bezugnahmen (innerhalb einzelner Sätze wie satzübergreifend) und auf Entlehnungen aus anderen Kompositionen. Dicht und originell ist die Analyse der Liszt'schen *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853, deren zyklische Anlage auf ein liturgisches Vorbild aus der Passionszeit verweist.

In manchen Teilen des Buchs irritieren allzu ausführliche Referate und Zitate verschiedenartiger Quellen und Sekundärliteratur, deren Nutzen für die Gedankenführung dem Rezensenten gelegentlich undeutlich geblieben sind (S. 104 ff., S. 112 ff.). Nicht immer hat die Autorin der Versuchung widerstanden, bedeutende Themen in erhabenem Ton zu traktieren („menschliche Ursehnsucht nach Ewigkeit und Unendlichkeit“, S. 293). Mitunter kommt es dann zu Stillblüten („Arbeitsleben und Todeskampf, an sich unvermeidbare Lebensstationen und nicht a priori pejorativ besetzte Begriffe“, S. 304).

(Juni 2005) Thomas Kabisch

ELISABETH FÖHRENBACH: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns.* Kassel: Verlag Merseburger 2003. 416 S., Abb., Nbsp. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 163.*)

Elisabeth Föhrenbachs Freiburger Dissertation widmet sich einem attraktiven Thema: Wie zahlreiche Zeitschriften-Rezensionen Robert Schumanns aus den 1830er- und 1840er-Jahren zeigen, die später in die *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* eingingen, waren Konzertstücke für ihn ästhetisch überzeugende, praktikable Alternativen zum traditionellen Solokonzert. So wirkt es plausibel und sachgerecht, wenn Föhrenbach die Rezensionen zum doppelten Bezugspunkt ihrer Untersuchung macht: Einerseits konfrontiert sie Schumanns Aussagen und Wertungen mit eigenen analytischen Überlegungen zu den von ihm rezensierten Kompositionen. Andererseits stellt sie Schumanns Reflexionen über die Gattung Konzertstück – sofern man von einer ei-

genen „Gattung“ sprechen will – den von ihm selbst komponierten Konzertstücken gegenüber. Allerdings ist bei Schumann methodische Vorsicht angebracht. Denn seine poetischen Rezensionen bilden zwar in gewisser Weise ein konsistentes Beziehungsnetz, doch widersetzen sie sich den Ansprüchen und Systemzwängen einer durchgebildeten Gattungstheorie oder -ästhetik. Dankenswerterweise richtet Föhrenbachs Arbeit den Blick somit auf eine Reihe vergessener Konzert(stück)-Kompositionen der Schumann-Zeit; diese werden auch durch Notenbeispiele sowie 32 Faksimilia aus den zeitgenössischen Druckausgaben der Werke dokumentiert und im Anhang des Buches durch eine aufschlussreiche Liste mit Konzertstücken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergänzt (S. 329–382). Die fremden Werke bilden indes nur die Folie für Föhrenbachs Auseinandersetzung mit Schumanns Konzertstücken. Deren Bestand umfasst die einsätzig-mehrteilige *a-Moll-Phantasie* von 1841, die 1845 zum Kopfsatz des *Klavierkonzertes* op. 54 wurde, das dreisätziges *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* op. 86 (1849) und drei Werke, bei denen langsame Introduction und lebhafter Hauptteil jeweils gekoppelt sind: die *Klavier-Konzertstücke* op. 92 (1849) und op. 134 (1853) sowie die *Violin-Phantasie* op. 131 (1853).

So weit, so gut. Leider krankt Föhrenbachs weitere Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand an so vielen gravierenden Mängeln, dass man sich fragt, warum die Arbeit in dieser Gestalt zum Druck gelangte. Schon die Auswertung der Forschungsliteratur bleibt quantitativ und qualitativ recht oberflächlich. Zu wenig reflektiert die Autorin zudem, dass die Sammelbezeichnung „Konzertstück“ im 19. Jahrhundert unterschiedliche formale Konzepte umfasst. Aber auch die maßgeblichen Solokonzerte der 1820er- bis 1850er-Jahre waren konzeptionell längst nicht so monolithisch, wie sie suggeriert.

Mit Recht konstatiert Föhrenbach am Ende ihrer Arbeit, dass in der zeitgenössischen konzertanten Literatur „eine klare Gattungsdefinition der Konzertstücke wie eine Abgrenzung zur Gattung Konzert nur sehr schwer zu treffen“ sei. Dagegen wirkt ihre Behauptung, zumindest bei Schumanns Werken sei denn doch eine „klare Unterscheidung der Gattungen und Definition der Konzertstücke“ möglich (S. 279),

in mancher Hinsicht fragwürdig – gerade weil die Studie auf eine „Gattungsdefinition“ zielt (S. 20). Ihrer Ansicht nach ist „für Schumann die Gestaltung der Grundmotive, insbesondere des ersten Gedankens, der wichtigste Aspekt bei seiner Differenzierung zwischen beiden Gattungen Konzert und Konzertstück“: Während in „allen seinen Konzerten [...] gleich zu Beginn des ersten Satzes ein periodisch gebautes Thema“ stehe, habe er seine „Konzertstücke mit einzelnen zwei- bis viertaktigen Mottos ausgestattet“, was eher auf ein „Spiel mit Motiven“ ziele (S. 267 f.). Mag dieses Differenzkriterium auf den ersten Blick plausibel erscheinen, so erweist es sich bei näherer Überlegung als problematisch. Denn Gestalt und Funktion der Thematik korrespondieren nicht allein mit der „Gattung“, sondern auch mit der jeweiligen Besetzung und der individuellen großformalen Anlage eines konzertanten Werkes oder Satzes: Ein zweiteiliges Konzertstück kann beispielsweise in der Introduction schon konsistente Themengestalten exponieren, so dass sich der Hauptteil thematisch heterogener konzipieren lässt. Konzertante Werke für Cello, für Klavier oder für vier Hörner dürften jeweils eine unterschiedliche thematische Disposition bedingen. Wenn Schumanns Opus 86 für vier Hörner und großes Orchester (mit Posaunen und Piccoloflöte!) einem dreisätzigem Konzert zum Verwechseln ähnlich sieht, dann könnte gerade die ungewöhnliche Besetzung dem Komponisten den Titel „Konzertstück“ nahe gelegt haben. All das ist der Autorin ebenso wenig einer Überlegung wert wie die Tatsache, dass nicht nur das *Klavierkonzert*, sondern auch die beiden anderen Konzerte Schumanns im Bereich des Konzertstückes wurzelten: Das *Violoncellokonzert* hieß zunächst „Concertstück“, was Föhrenbach auffallend oberflächlich erwähnt und diskutiert (S. 264–266), und das *Violinkonzert* wurde als „Stück f.[ür] Violine“ geplant und begonnen. Die Konzertstück-Wurzeln der drei Konzerte unterstreichen zwar noch einmal die grundsätzliche Bedeutung von Föhrenbachs Dissertationsthema. Doch liegt genau hierin die Sollbruchstelle ihres Versuches, beide Gattungen grundsätzlich voneinander zu unterscheiden. Das gilt insbesondere für das Verhältnis zwischen dem Kopfsatz des *Klavierkonzertes* (für den ihre Definition zuträfe) und der ursprünglichen „Phantasie“, die

Schumann gern in der Konzertstück-Gestalt publiziert hätte (was ihrer Definition widerspricht). Föhrenbachs Versuch, das Dilemma aufzulösen, gerät ebenso kurz wie schwach (S. 268, Fußnote 40).

Schwächen zeigt die Arbeit auf allen Ebenen analytischer Argumentation. Selbst einfache tonartlich-harmonische, thematische oder formale Bestimmungen misslingen erschreckend häufig (siehe etwa S. 84 ff. zu Hubert Ferdinand Kufferaths *Capriccio* op. 1, S. 203 ff. zu Ignaz Moscheles' *Concert fantastique* oder die permanent falsche Tonartangabe „As-Dur“ für Carl Voss' *Concert-Stück* op. 52 in f-Moll auf S. 253, 328, und in den Faksimile-Abbildungen 28–30). Sicherlich kann man, wie Föhrenbach es tut, bei der Analyse mancher Konzertstücke über die Angemessenheit von Termini wie „Durchführung“ und „Reprise“ diskutieren (S. 136 ff.). Die Autorin spricht demgegenüber bei Schumanns Konzertstücken lieber von „freigestaltete[n] Mittelteile[n], die zum Kontext des Werkverlaufs passen“ (S. 137). Doch ein solch triviales Statement hilft keinesfalls weiter, zumal dann auch der Kopfsatz von Schumanns spätem Violinkonzert nach Föhrenbachs Analysekriterien kaum anders zu rubrizieren wäre, so dass von ihrer Aussage wiederum nichts Konzertstück-Spezifisches übrig bleibt. Im Bemühen, traditionelle Hilfskategorien zu umschiffen (die analytisch ohnehin erst mit Leben zu erfüllen wären), übersieht sie allzu oft tonale und thematische Korrespondenzen zwischen expositionellen und repriseshaften Prozessen und wird auch den „freien Mittelteilen“ nicht gerecht. Einen analytischen Tiefpunkt bildet in dieser Hinsicht die verunglückte Diskussion der „motivischen Arbeit“ in Schumanns *Klavier-Konzertstück* op. 92 (S. 126 ff.), die nur beweist, dass das vielschichtige Werk ohne Berücksichtigung konzertanter Sonatensatz-Kategorien nicht adäquat zu erfassen ist. Ebenso irritiert Föhrenbachs Unvermögen, im *Konzertallegro* op. 134 – das nicht „Schumanns letztes Konzertstück“ ist, wie auf S. 238 behauptet wird – das Gemeinsame zwischen den angeblich „verschiedenen“ Motiven 2 und 4 zu erkennen und analytisch fruchtbar zu machen (S. 137 ff.).

Missdeutet werden auch Schumanns Rezensionen. So zitiert Föhrenbach mehrfach aus der Besprechung von Moscheles' *Concert fantas-*

tique op. 90, in der ein bestimmtes Konzept einsätziger Konzertstücke entworfen wird. In jenem Passus forderte Schumann freilich gerade nicht „verschiedene Zeitmaße“ (S. 114); vielmehr ging es ihm (siehe Zitat ebendort) um Charakterwechsel innerhalb eines (!) „größeren Satz[es] in einem mäßigen Tempo“, dessen Teile die einzelnen Sätze eines traditionellen Konzertes „verträten“. Schumanns angebliche Kritik an Moscheles' „übermäßiger Virtuosität“ ist ebenfalls ein Phantom der Fehlinterpretation (siehe S. 210 f.). Mangelhaft sind selbst simple werkgenetische und bibliographische Angaben: Nicht „fast alle“ Konzertstücke Schumanns entstanden in den „Düsseldorfer Jahren“ (S. 278; vgl. S. 13), sondern nur zwei der fünf Werke. Und für die zwangsläufig sehr häufig zitierten *Gesammelten Schriften* gibt es durchweg irreführende Zitatnachweise, weil Föhrenbach die Erstausgabe von 1854 fälschlich mit Martin Kreisigs erweiterter fünfter Auflage von 1914, deren Seitenzahlen sie nennt, gleichsetzt (vgl. Literaturverzeichnis, S. 403). Angesichts dieser und vieler anderer Defizite des wissenschaftlichen Planens, Erkennens, Verstehens und Argumentierens stellt sich zwangsläufig auch die Frage nach der wissenschaftlichen Betreuung und Beurteilung einer solchen Untersuchung, die dem Konzertstück-Komponisten Schumann und dem gattungsästhetischen Umfeld seines konzertanten Schaffens allzu viel schuldig bleibt.

(April 2005)

Michael Struck

FRIEDERIKE PREISS: *Der Prozeß. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 341 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 239.)*

Die vorliegende Arbeit rollt den wohl berühmtesten Rechtsstreit der deutschsprachigen Musikgeschichte wieder auf, aus dem Friedrich Wieck seinerzeit als „Verleumder“ hervorging (vgl. Edward A. Lippman, Art. „Schumann, Robert Alexander“, in: *MGG* 12, Kassel u. a. 1965, Sp. 279 ff.), und analysiert ihn insbesondere in seinem rechtshistorischen Kontext. Als Quellenmaterial dienten zuvörderst die Originalhandschriften der Prozessunterlagen sowie alle noch erhaltenen schriftlichen Zeugnisse der Streitparteien. Die Autorin zeigt, dass Friedrich

Wieck, der seine Tochter zur Lebenstüchtigkeit und zur künstlerischen Hochleistung erzogen hatte, geradezu verpflichtet war, die Frage nach ihrer materiellen und künstlerischen Absicherung zu stellen. Denn Schumanns Einnahmen aus seiner Redakteurtätigkeit waren kleiner, als von ihm dargestellt, seine Pianistenlaufbahn bereits zerstört, sein Ruf als Komponist noch nicht gefestigt. Bedenkt man, dass Clara 1842 während ihrer siebenwöchigen Tournee durch Dänemark fast doppelt so viel verdiente wie Robert in einem ganzen Jahr mit seiner Zeitung, der von ihm genannten Haupteinnahmequelle, waren Wiecks Bedenken durchaus berechtigt.

Friederike Preiß will nun aber nicht Robert Schumann anprangern, sondern Friedrich Wieck rehabilitieren, denn auf dem Hintergrund der damals geltenden rechtlichen sowie gesellschaftlichen Normen erweist sich dessen Verhalten als sehr wohl begründet. Darüber hinaus zeigte sich, dass es Robert bei dem Prozess auch um handfeste materielle Interessen ging, z. B. um seine Rechte an Claras Vermögen und ihrem Pflichtteil aus dem Erbe Wiecks, und er erreichte sein Ziel. Gezwungen, sich zwischen Vater und Liebhaber zu entscheiden, folgte Clara Robert, der in seinen Briefen Zukunftsentwürfe von seiner Geliebten als einer dienenden Hausfrau beschrieben hatte, ein Ehemodell, das Clara akzeptierte und dem sie bis zu Roberts Tod 1856 treu blieb. Wieck scheiterte folglich „nicht unmittelbar an den bürgerlichen Ehevorstellungen seiner Zeit, [...] sondern vielmehr in erster Linie an der Haltung seiner Tochter, die [...] in bezug auf ihre Rolle als Frau seiner unabhängigen und geradezu ‚modernen‘ Sicht nicht folgen mochte“ (S. 187).

Preiß zeigt im Schlussteil ihrer Studie, dass sich die Schumann-Literatur bis ins 20. Jahrhundert fast einseitig auf die Sicht Robert Schumanns beschränkt hat, ohne die durchaus vorhandenen abweichenden Quellen zu berücksichtigen. Die Sogwirkung der Great-Master-Erzählungen sowie der Topos des idealen Künstlerehepaars führten dazu, dass jeder Anschein der Gefährdung einer glücklichen Ehe u. a. durch Alkohol, wie Wieck sie anführte (und die durchaus berechtigt war), getilgt werden musste. Angesichts der Tatsache von Claras Minderjährigkeit zum Zeitpunkt der gerichtlichen Auseinandersetzung einerseits und Robert Schumanns mittlerweile unbe-

strittenen exzessiven Alkoholkonsums sowie seiner syphilitischen Infektion andererseits ist davon auszugehen, dass das Gericht seinerzeit – wären ihm alle Tatsachen bekannt gewesen – anders geurteilt hätte.

Auch machten es die Angehörigen Schumanns den Forschern nicht leicht: Dokumente, die möglicherweise Schumann belasten bzw. die Position Wiecks erhellen oder gar bestätigen könnten, fehlen in den Prozessakten. 41 der 47 Quartbände, die Claras Tagebuchaufzeichnungen umfassten, wurden von der Tochter Marie Schumann vernichtet, wohl um das Andenken der Eltern zu bewahren, so dass die Darstellung der Ehejahre fast vollständig fehlt. So kann man die Krisen und Konflikte, die aus der Kollision der Interessen zweier künstlerisch genial veranlagter Menschen entstanden, nur erahnen.

Zwar wirken häufige Rekurse auf frühere Kapitel und einige Wiederholungen gelegentlich etwas lästig, dennoch gelingt es Preiß, eine brisante, an den Quellen orientierte und um Gerechtigkeit bemühte Nachzeichnung des Rechtsstreits zu liefern, die in vielem von dem abweicht, was üblicherweise zu diesem Thema zu lesen ist.

(Januar 2005)

Eva Rieger

CHRISTIAN UBBER: Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826 – 1837 – 1851). Mit einem Geleitwort von Detlef KRAUS. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 367 S., Abb., Nbsp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 4.)

Vorliegende Arbeit, eine Kölner Dissertation aus dem Jahre 1998, enthält ausführliche Analysen sämtlicher *Zwölf Etüden*. Ausgehend jeweils von der Frühfassung werden pianistische und kompositionstechnische Übereinstimmungen und Abweichungen späterer Versionen beschrieben und diskutiert. In den Fassungen spiegelt sich die generelle Entwicklung des Liszt'schen Klaviersatzes, spiegeln sich die Veränderungen, die Liszts Musikverständnis zwischen 1826 und 1851 erfahren hat, aber „die Beziehungen zwischen den Fassungen [...] sind weit enger, als bisherige Untersuchungen es erkannt haben“ (S. 356). Die Konzeption der Frühfassung wirkt in vielen Fällen bis in die letzte Version fort.

Die Veränderungen, die Ueber beschreibt, betreffen die pianistische wie die kompositionstechnische Faktur. Beide werden bei der Überarbeitung der Frühfassungen ökonomischer und flexibler. In der Version von 1837 stellen die Etüden „eine Wegmarke nicht nur in Liszts Entwicklung, sondern in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dar“ (S. 355). Im Übergang von der zweiten zur dritten Fassung kommt es zu Kürzungen, die vor allem exzessive Sequenzpartien betreffen (Etüden 3, 7, 8, 10, 11).

Den vergleichenden Analysen, die sich über 250 Seiten erstrecken, ist dankenswerterweise ein Abschnitt vorangestellt, in dem die wichtigsten Merkmale und Voraussetzungen der drei Fassungen jeweils zusammengefasst werden.

Als problematisch erweist sich in den Analysen ein Form-Begriff, der einseitig das architektonische Moment akzentuiert und insofern Liszts musikalisches Denken, das durch Transformationen und Varianten geprägt ist, partiell verfehlt. In der Analyse der dritten Fassung der *c-Moll-Etüde* etwa („Wilde Jagd“) unterscheidet Ueber einen „Hauptsatz“ (T. 1), einen „Zwischensatz“ (T. 59) und einen „Seitensatz“ (T. 85). Doch der so genannte „Zwischensatz“ führt in der Exposition die Paralleltonart ein und markiert im Schlussteil die Wiederherstellung der nach Dur gewendeten Haupttonart. Der so genannte „Seitensatz“ ist Ausgangspunkt einer langen Reihe von Varianten, gipfelnd in einer *appassionato*-Version (T. 116), sowie Träger der Schlussapothese. Der so genannte „Hauptsatz“ hingegen erscheint als thematische Gestalt nach seinem ersten Auftritt überhaupt nicht mehr. Offenbar handelt es sich um thematische Varianten, deren Verbundenheit in einem gemeinsamen Kern ebenso wichtig ist für die individuelle Formgestaltung wie die Differenz der Charaktere.

Ein dynamisches Formverständnis, die Berücksichtigung von Thementransformation und Variantenbildung, ist Voraussetzung auch, um die programmatischen Hinweise entfalten zu können, die durch die Überschriften in der dritten Fassung von 1851 gegeben werden. Ein solcher Versuch wird in vorliegender Arbeit leider nur im Ansatz unternommen (vgl. S. 100–105), obwohl es Anregungen dazu in der Liszt-Literatur gibt (vgl. z. B. die *Mazepa*-Deutung

von Vladimir Jankélévitch in *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris 1979).

Die Vorzüge der Arbeit liegen in der akribischen Beschreibung und Deutung auch unscheinbarer Details, in der Sorgfalt, mit der die Quellen, Autographen und Skizzenmaterial inklusive, bearbeitet werden (*Etüden d-Moll, Des-Dur*). Zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen erleichtern den Nachvollzug der Analysen. (Juli 2005) Thomas Kabisch

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 13: Briefe des Jahres 1861*. Hrsg. von Martin DÜRNER und Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 718 S., Abb.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 14: Briefe des Jahres 1862*. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 758 S., Abb.

Die ab Band 10 nach neuem editorischem Konzept weitergeführte Ausgabe der Briefe Richard Wagners hat nun die ruhelosen frühen 1860er-Jahre erreicht. Die Abfolge der Wohnsitze Wagners für den hier zu besprechenden Zeitraum 1861–1862, Paris – Wien – Paris – Biebrich bei Wiesbaden – Wien deutet bereits das beherrschende biographische Thema dieser Jahre an: Das wiederholte Scheitern einer erhofften ständigen Niederlassung auf der Grundlage sicherer Einkünfte durch erfolgreiche Aufführungen. Wer eine Fortsetzung der „Künstlerbriefe“ an Mathilde Wesendonck aus dem Jahr 1860 mit zentralen Aussagen zum Selbstverständnis als Dichter und Komponist erwartet, wird eher enttäuscht sein – das Geschäftsmäßige und das Alltägliche mit den nie ganz versiegenden Geldsorgen überwiegen bei weitem. Mit dem berühmten Skandal der drei Pariser Aufführungen des *Tannhäuser* waren die mit der französischen Hauptstadt verbundenen Pläne zunächst Makulatur. Neue Projekte wie insbesondere die Aufführung des *Fliegenden Holländers*, dessen französische Übersetzung der Komponist mit dem bewährten Archivar der Pariser Oper, Charles Nuitter, im Juli 1861 auf den Weg brachte, blieben vage und ließen sich letztlich nicht realisieren. Das bis zum Jahre 1857 zurückreichende Bemühen, *Tristan und Isolde* zur ersten Aufführung zu bringen, erfuhr ebenfalls mehrere herbe Rückschläge.

Nacheinander scheiterten solche Versuche in Karlsruhe und in Wien, Ende 1862 wurden sogar wieder Dresden und Weimar in Erwägung gezogen. Auch die Versuche, die privaten Beziehungen zu ordnen, misslangen. Nachdem Wagner im Juli 1861 seinen Hausstand aufgelöst hatte, bedeutete dies die zunächst vorläufige Trennung von seiner Frau Minna, die sich nach längeren Kuraufenthalten im November 1861 in Dresden niederließ. Ein allerletzter Versuch des Zusammenlebens im Februar 1862 in Biebrich missglückte schon nach zehn Tagen so gründlich, dass sich der endgültige Bruch als irreversibel erwies. Wagners Sehnsucht nach „häuslicher Regelmässigkeit“ (Brief an Peter Cornelius vom 4. März 1862) richtete sich nun auf erheblich jüngere Damen wie Seraphine Mauro, Mathilde Maier oder Friederike Meyer, deren Bekanntschaft er 1861/62 machte – letztlich vergeblich, da er eine Scheidung von Minna ablehnte, um seine Ehe nach außen aufrecht zu erhalten, und die zukünftige Rolle dieser „Freundinnen“ zwischen ‚Haushälterin‘ und ‚Lebensgefährtin‘ nicht überzeugend zu klären vermochte. Bei allen Frustrationen erlebte der Komponist in dieser Zeit jedoch auch Momente großer Teilnahme und Begeisterung wie etwa die Reaktion Charles Baudelaires auf das Fiasko des Pariser *Tannhäuser* in dessen berühmtem Essay *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, einem der Grundtexte des später aufblühenden „wagnérisme“, oder auch die Ovationen des Publikums, als er selbst zum ersten Mal in Wien seinen *Lohengrin* erleben (15. Mai 1861) bzw. in Frankfurt dirigieren (12. September 1862) konnte, und nicht zuletzt auch die positiven Reaktionen auf sein um die Jahreswende 1861/62 entstandenes Textbuch zu seinem neuen Bühnenwerk *Die Meistersinger von Nürnberg*. Mit Genugtuung registrierte Wagner schließlich seine vollständige Amnestierung unter Einschluss Sachsens, die er zur ersten Vorführung des *Meistersinger-Vorspiels* am 1. November 1862 in Leipzig nutzte.

Die beiden Briefbände überliefern nicht weniger als 663, durch mehrere Register leicht erschließbare Briefe und Telegramme Wagners (davon in Band 13 gleichsam als Abschluss des Pariser Abenteuers 31 undatierte aus dem Zeitraum September 1859 – Juli 1861), wovon ein Großteil (81) an seine Frau gerichtet ist. Was im unmittelbaren Kontakt unmöglich gewor-

den war, das gelang nun wieder aus der Ferne: Minna, die ihn im Vergleich zu anderen Briefpartnern am längsten kannte, blieb die engste Vertraute für seine Sorgen und Zukunftspläne. Erst mit weitem Abstand folgen die Briefkonvolute an Hans von Bülow (27), an Mathilde Wesendonck (22) und an seinen Verleger Franz Schott (24) oder diejenigen an neue Bekannte des Jahres 1862, Mathilde Maier (32) oder Wendelin Weißheimer (26). Dem neuen Konzept der Briefausgabe entspricht nicht nur die grundsätzlich unveränderte Wiedergabe der Briefe nach dem Original bzw. der Abdruckvorlage (französische Briefe im Original wie in hervorragender deutscher Übersetzung), sondern auch die Trennung der Texte von den Erläuterungen. Als besonders nützlich erweist sich die Einführung eines Themenkommentars, der die Einzelbrief-Kommentare beträchtlich entlastet. Diese nach systematischen Gesichtspunkten (Orte, Werkaspekte, Beziehungen zu einzelnen Personen etc.) gegliederten Themenkommentare stellen einen erheblichen Fortschritt gegenüber den allzu kursorischen Einleitungen der früheren Briefbände 1–9 dar, auch wenn mancher Leser die anschaulichen Zeittafeln vermissen mag. Exemplarisch seien die Abschnitte „Richard Wagner und Eduard Hanslick“ in Band 13 sowie „Wagner als Dirigent seiner Werke“ in Band 14 erwähnt, die bei aller Kürze kompetent und umfassend informieren. Auch die Kommentare zu den einzelnen Briefen lassen in der Regel keinen Wunsch offen, und wie viel Rechercheaufwand für Personenidentifizierungen und die Ermittlung von konkreten Sachverhalten betrieben wurde, wird jeder nachvollziehen können, der Wagners anspielungsreichen Briefstil kennt. Allein die Fülle von Briefausschnitten (Gegenbriefe wie auch Drittbriefe), die in den Kommentaren zur näheren Erläuterung zitiert werden, ist beeindruckend. Dabei wahren die Herausgeber eine wohltuend neutrale Position, rücken Wagners vielfach beschönigende oder gar bewusst falsche Darstellung zurecht oder weisen Widersprüche zu anderen Äußerungen nach. Brieftexte wie Kommentare werden insgesamt auf nachgerade vorbildliche Art und Weise vorgelegt.

Im Gegensatz zu der Grundlage dieser Briefedition, dem *Wagner-Briefe-Verzeichnis* (WBV) von 1998, das in zahlreichen Details (Präzisierungen von Empfängern und Daten, Zusam-

menführung von verschiedenen Nummern) in den hier vorliegenden Bänden korrigiert werden konnte, sind auch erschlossene Briefe, also aus anderen Mitteilungen abgeleitete, aber bislang nicht nachweisbare Schreiben, berücksichtigt. Dass im Gegenzug gelegentlich bislang noch völlig unbekannte Briefe auftauchen, manchmal gar nur kurze Zeit nach Erscheinen des entsprechenden Briefbandes, ist eine für die Herausgeber unangenehme, aber bei einem Vielschreiber wie Wagner kaum zu vermeidende Erfahrung. Erwähnt sei für den hier zur Diskussion stehenden Zeitraum der fehlende, weil erst seit kurzem bekannt gewordene Brief an Paul Graf von Hatzfeld vom 1. September 1861 (jetzt in der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek).

(Juni 2005)

Peter Jost

UDO BERMBACH: „Blühendes Leid“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. VII, 363 S.

Als Interpret der politischen Dimensionen des Musiktheaters und speziell der Werke Richard Wagners hat der Hamburger Politologe Udo Bermbach bereits einige Standardwerke vorgelegt, die mit dem nun vorliegenden Essayband um eine werkorientierte Perspektive ergänzt werden. Diese Darstellung ermöglicht es in überzeugender Weise, Leben, Selbstreflexion und Werke in einen engen systematischen Zusammenhang zu bringen, und legitimiert sich zugleich durch die Unauflöslichkeit eben dieses biographischen, theoretischen und schöpferischen Kontextes. Der Aufbau des Buches ist klar und leserfreundlich: Jedem der Werke seit *Rienzi* ist in chronologischer Reihung ein eigenes Kapitel gewidmet (nur die Frühwerke sind in einem gemeinsamen Kapitel zusammengefasst), und eine neuerliche, gewiss nicht abschließende Antwort auf die Frage nach Wagners Antisemitismus beschließt den Band. Die einzelnen Essays gehen auf frühere Texte zurück, die an unterschiedlichen, nicht näher präzisierten Orten erschienen sind. Die entscheidenden Ideen des Buches sind daher auch, um es vorwegzunehmen, nicht wirklich neu, werden jedoch in der werkzentrierten Darstellung teilweise etwas pointierter zugespitzt, als dies bereits in älteren Schriften Bermbachs der

Fall ist. Zugleich gelingt es dem Autor, auch die politischen Implikationen der Frühwerke – etwa die Aristokratiekritik in den *Feen* oder die Kirchenkritik im *Rienzi* – für seine These fruchtbar zu machen, dass es keinen zweiten Komponisten gibt, „dessen für das Musiktheater geschriebene Werke so explizit gesellschafts- und politiktheoretisch aufgeladen sind und die zugleich den Anspruch erheben, nicht nur Bühnenwerke zu sein, sondern aufgrund ihrer gesellschafts- und politiktheoretischen Implikationen auch in eine als schlecht verstandene Wirklichkeit eingreifen zu wollen“ (S. 28). Der innere Zusammenhang des Werkes erweist sich gerade in politischer Hinsicht insofern als zwingend, als alle Musikdramen mit Ausnahme von *Tristan und Isolde* während der Dresdner Jahre konzipiert worden sind und sich biographisch und chronologisch unschwer auf den „Revolutionär“ Wagner beziehen lassen, auch wenn sie z. T. erst Jahrzehnte später zum Abschluss gelangten, zu einer Zeit, als sich Wagners Weltbild – u. a. unter dem Einfluss des Schopenhauer'schen Pessimismus – bereits erheblich gewandelt hatte. Gleichwohl erfordert Bermbachs These gerade bei jenen Werken, die sich einer eindeutigen politischen Lesart zunächst verweigern (insbesondere *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* sowie *Parsifal*), den Ausweg ins Hypothetische und mithin in methodische Grenzbereiche, die der Autor ansonsten souverän umschiffet. Die Auffassung etwa, Lohengrin sei ein „Künstler und potentieller Organisator einer ästhetischen Weltordnung“, ein „republikanischer Fürst“ und zugleich eine „auratische Führergestalt“, ist im Drama selbst nur schwach fundiert, und auch Tristans und Isoldes „Nacht der Liebe“ muss man nicht unbedingt als politische Botschaft verstehen, als „transzendente Vision, in der das ineinander Verschmelzen zweier Menschen die – fast kommunistische – Idee einer Egalisierung aller Unterschiede vorwegnimmt“ (S. 157). Der Hinweis auf Habermas' Gedanken der „herrschaftsfreien Kommunikation und darauf aufgebauter demokratischer Organisationsstrukturen“ (S. 160) erscheint gerade im Falle des zweiten *Tristan*-Aktens ebenso wenig zwingend wie die generelle These von der „Ästhetisierung der Revolution“ im *Parsifal* (S. 281–311), die aber für Bermbachs Gesamtbild notwendig ist, um Wagners Spätwerk auf die Zürcher Kunst-

schriften und die ihnen vorausgehenden politischen Schriften zurückbeziehen zu können. Dass der in der Anlage des Buches auferlegte Systemzwang dennoch nicht zu einer Nivellierung der Widersprüche führt, die sich zwischen den unterschiedlichen politischen Lesarten der Musikdramen auftun, macht nicht nur die Lektüre dieses überaus gedankenreichen, mit mehr als tausend Fußnoten zudem minutiös dokumentierten Buches besonders anregend, sondern dürfte ihm einen bleibenden Rang in der Wagner-Literatur sichern.

(November 2004) Arnold Jacobshagen

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOW: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Mit einem Reprint von Rimsky-Korsakovs „Praktischem Lehrbuch der Harmonie“ in der deutschen Übersetzung von Hans Schmidt (Leipzig 1913). Hrsg. von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN und Sigrid NEEF. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. VIII, 314 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 16.)*

Ein weiterer Band aus dem Hause Kuhn mit Quellentexten zur russischen Musik. Der Titel bedarf einer Präzisierung: Nicht alle enthaltenen Schriften können als „musiktheoretisch“ gelten („musikbezogen“ wäre treffender), und der Reprint der Harmonielehre ist mit 155 Seiten auch keine „kleinere“ Schrift, doch stellt die Wortwahl klar, dass Rimskij-Korsakovs literarische Hauptwerke, die *Chronik meines musikalischen Lebens* und die unvollendete Instrumentationslehre, nicht aufgenommen wurden. Mit Ausnahme der Harmonielehre und der *Skizzen und Fragmente zu einer Ästhetik der Musik*, die bereits in Sigrid Neefs Buch *Die russischen Fünf* (Berlin 1992) gedruckt wurden, erscheinen alle Schriften zum ersten Mal in deutscher Sprache.

Am Beginn stehen die beiden Rezensionen, die Rimskij-Korsakov 1869 in Vertretung seines Freundes César Cui für die Tageszeitung *Sanktpeterburgskie vedomosti* schrieb. Die Rezension der Oper *Die Bürger von Nishni-Nowgorod* (russ. *Nizgorodcy*) von Eduard Nápravník (Kuhn gebraucht die russifizierte Schreibweise „Naprawnik“) gehört zu den interessantesten Texten des Bandes. In der Beschreibung dieser Oper, die er vermutlich nur einmal gesehen

hatte, zeigt sich Rimskij-Korsakov als genauer Beobachter, der bei aller Parteilichkeit kompetente Urteile fällt und es vor allem versteht, dem Leser ein plastisches Bild von Werk und Aufführung zu vermitteln. Die Kritik von Cui *William Ratcliff* enttäuscht hingegen durch Weitschweifigkeit, Zerfahrenheit und Unentschiedenheit. Rimskij-Korsakov kannte das Werk zu gut und stand seinem Autor zu nahe, als dass er eine lesbare (und ehrliche!) Kritik darüber hätte schreiben können.

Rimskij-Korsakovs Harmonielehre erschien im russischen Original bereits 1884. Andreas Wehrmeyer stellt in seinem Beitrag „Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimski-Korsakovs Harmonielehre“ ausführlich dar, wie Rimskij-Korsakov das Werk in enger Zusammenarbeit mit Anatoli Ljadow als Gegenentwurf zu Pëtr Čajkovskijs Lehrbuch (1872) entwickelte und wie es sich in Russland einbürgerte. Er vermutet, die deutsche Übersetzung sei wohl in erster Linie für die zahlreichen deutschen Musiklehrer im zaristischen Russland bestimmt gewesen (S. 313). Über ein zeitgenössisches Echo auf die deutsche Ausgabe schreibt Wehrmeyer allerdings nichts, und eine Kritik des Lehrbuches selbst findet leider nur in Ansätzen statt. Offen bleibt die Frage, weshalb dem Reprint der Harmonielehre nicht die erste deutsche Auflage (Leipzig: Belaieff 1895), sondern die zweite (ebd. 1912) zugrunde gelegt wurde, denn Letztere weist posthume Eingriffe von Joseph Wihtol (Jāzeps Vītols) und Maximilian Steinberg auf.

Rimskij-Korsakov konzipierte das Buch bewusst als dogmatische Handwerkslehre (S. 151). Regeln werden aufgestellt, aber nicht begründet. Es gibt richtig und falsch, gut und schlecht und nichts dazwischen. Außerdem ist das Buch (wie auch das von Čajkovskij) strikt selbstreferenziell: Nirgends nimmt Rimskij-Korsakov Bezug auf ein anderes Lehrwerk, es findet keinerlei Analyse bestehender Musik statt, und die historische Dimension fehlt völlig. Im Unterschied zu Čajkovskij lässt Rimskij-Korsakov jedoch, obwohl er Akkorde mit Generalbassziffern bezeichnet, nicht Bässe aussetzen, sondern Melodien (protestantische Choräle!) harmonisieren, was die russischen Zeitgenossen als modernen Zug begrüßten. Die von Rimskij-Korsakov gelehrt Harmonik weist durchaus innovative Züge auf. Frei ein-

geführte Dissonanzen sind selbstverständlich. Was in der Brahms-Literatur als „Durmolll“ bezeichnet wird (Dur mit erniedrigter VI. Stufe), wird als „harmonische Durtonart“ kanonisiert. Als Trugschluss in Dur wird nicht nur die VI., sondern auch die erniedrigte VI. Stufe beschrieben. Direkt auf Verfahren der nationalrussischen Musik Bezug nehmen Harmonisierungen der absteigenden Ganztonleiter im letzten Kapitel.

Wehrmeyer versucht, Rimskij-Korsakov als frühen Vertreter der Funktionstheorie zu reklamieren (S. 310). Dies erscheint wenig überzeugend. So bleibt z. B. die Anwendung der Nebendreiklänge bei Rimskij-Korsakov strikt stufentheoretisch (über Stimmführung) begründet. Außerdem bezieht er alle Akkorde nicht nur auf den nachfolgenden, sondern auch auf den vorhergehenden, d. h. der für Hugo Riemann zentrale Begriff der „Zwischendominante“ fehlt (auch implizit). Jede noch so kurzfristige Ausweichung gilt ihm als „Modulation“. Ein weiträumiges harmonisches Denken, wie es bei Riemann vorkommt und bei Heinrich Schenker zum Dogma erhoben wird, findet nicht statt.

Die übrigen Texte des Bandes wurden zu Rimskij-Korsakovs Lebzeiten nicht gedruckt. Im Jahre 1892 nahm Rimskij-Korsakov eine Auszeit vom Komponieren und arbeitete an einer groß angelegten musikästhetischen Abhandlung, brach die Arbeit jedoch 1893 ab und vernichtete später den größten Teil des Manuskripts. Die erhaltenen Splitter enthalten faszinierende Gedanken und Beobachtungen, aber ohne ergänzenden Kommentar (und ein solcher wird hier nur in Ansätzen geboten) bleiben sie allzu oft zusammenhanglos und unverständlich.

Mit ungewöhnlicher Leidenschaft geschrieben ist das Fragment des Aufsatzes *Wagner und Dargomyschsky* (1892/1893); Rimskij-Korsakov vollendete nur den Teil über Richard Wagner. Die Hassliebe, die Rimskij-Korsakov dem Bayreuther Meister entgegenbrachte, ist mit Händen zu greifen. Interessante Einblicke in die Werkstatt des Komponisten gewährt die gleichfalls unvollendete ausführliche Analyse (1905–1908) von Rimskij-Korsakovs eigener Oper *Snegurotschka*. Der Aufsatz *An alle Besucher des Marientheaters, welche die Oper als musikalisches Kunstwerk schätzen* (1901)

stand offenbar kurz vor der Veröffentlichung. In lebendiger Weise schildert Rimskij-Korsakov Verhaltensrituale von Publikum und Ausführenden im Theater und deren Reglementierung durch die Direktion. Dieser Aufsatz wäre interessantes Material für soziologische Studien in der Art von Julie A. Bucklers Buch *The Literary Lognette: Attending Opera in Imperial Russia* (Stanford 2000).

Die Präsentation setzt bewährte Kuhn'sche Traditionen fort. Die Übersetzungen lesen sich flüssig. Russische Namen werden in Duden-Transkription wiedergegeben. Keine gute Idee ist es jedoch, die Fußnotenzählung auf jeder Seite neu beginnen zu lassen. Zum einen gibt es Fußnoten, die auf die Folgeseite durchlaufen; zum anderen findet sich auf S. 95 zweimal die Hochzahl 1; die zweite (ganz am Ende der Seite) verweist auf eine Fußnote, die auf die nächste Seite „gerutscht“ ist.

Ernst Kuhn kündigt im Vorwort einen Band mit musikpädagogischen Schriften Rimskij-Korsakovs an. Da fragt man sich: Wo bleibt die überfällige Neuauflage der *Chronik meines musikalischen Lebens*? Die 1967 bei Reclam in Leipzig erschienene Übersetzung von Lothar Fahlbusch ist längst vergriffen, aus politischen Gründen entstellt (z. B. Ersatz von *Ein Leben für den Zaren* durch *Iwan Sussanin*) und überdies auf einem Papier gedruckt, das bereits zerbröselte. Herr Kuhn, bitte übernehmen Sie!

(Juli 2005)

Albrecht Gaub

KAROL BULA: *Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914*. Sinzig: Studio Verlag 2004. 341 S. (Edition IME, Reihe I: Schriften, Band 13.)

Das Berliner Musikleben während der Kaiserzeit war trotz des nationalistischen Zeitgeistes sehr international. Sowohl an den Konservatorien als auch im Konzertbetrieb (sowie in geringerem Maße im Werkrepertoire) nahm der Anteil ausländischer Musiker stetig zu. Diese Entwicklung gilt als allgemein bekannt, wurde aber bislang wenig erforscht.

Die Frage, weshalb es so viele ausländische Musiker gerade nach Berlin zog, drängt sich im Falle der Polen besonders auf angesichts der ständigen Verschlechterung des deutsch-polnischen Verhältnisses, zu der es infolge der Germanisierungspolitik im preußischen Tei-

lungsgebiet Polens damals kam. In seiner Berliner Dissertation antwortet der polnische Musikforscher Karol Bula auf diese Frage, indem er auf die Qualität der Musikausbildungsinstitutionen und vor allem auf die Attraktivität des reichen Konzertwesens der Stadt verweist. Im Anhang 1 seiner Arbeit findet sich eine 65-seitige Übersicht über Berliner Konzerte und Operaufführungen im Zeitraum 1871–1914, die für zukünftige Studien zum Berliner Musikleben sehr nützlich sein dürfte.

Noch umfangreicher (mit fast 130 Seiten) ist der Anhang 2 der Arbeit, in dem Bula deutsche Presse-Informationen über das Berliner Wirken und die Kompositionen polnischer Musiker wiedergibt. Als Hauptquellen für beide Anhänge dienten eine Tageszeitung (die so genannte *Vossische Zeitung*) und eine Musikzeitschrift (*Signale für die musikalische Welt*). Die Wahl der Letzteren erscheint im Hinblick auf ihre Provenienz nicht ganz plausibel, da sie ihren Sitz erst 1907 von Leipzig nach Berlin verlagerte. Hier hätte sich eine Ergänzung durch die *Neue Berliner Musikzeitung* und die ebenfalls in Berlin erscheinende *Allgemeine Musik-Zeitung* angeboten. Der Schwerpunkt der Presseberichte liegt erwartungsgemäß auf den zahlreichen berühmten polnischen Interpreten jener Zeit, unter denen Pianisten (Ignacy Jan Paderewski, Maurycy Rosenthal, Józef Hofman, Leopold Godowski, Artur Rubinstein u. v. a.) gegenüber Geigern (Bronisław Hubermann, Pawel Kočański) und Sängern (Marcelina Sembrich, Aleksander Bandrowski) deutlich dominieren. Anhang 2 enthält außerdem aufschlussreiche Pressekommentare zu Werken wichtiger polnischer Komponisten, die hierzulande kaum bekannt sind, obgleich die meisten von ihnen in Berlin studierten (Zygmunt Noskowski, Paderewski, Mieczysław Karłowicz, Feliks Nowowiejski, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski).

Eine deskriptive, katalogartige Darstellungsweise bestimmt nicht nur die Anhänge (die deutlich mehr als die Hälfte des Buches ausmachen), sondern auch den Hauptteil der Arbeit. Er enthält Aufzählungen Berliner und polnischer Konzertsituationen, Berliner Musikausbildungsstätten einschließlich ihrer wichtigsten Dozenten und polnischen Schüler, Berliner Verlage und der von ihnen publizierten Werke polnischer Komponisten usw. An-

gesichts der Vielzahl der erwähnten Personen und Institutionen verwundert es nicht, dass die zu ihnen gelieferten Informationen teilweise lückenhaft sind und die näheren Umstände ihrer Beziehungen zu den polnischen Musikern nicht immer klar werden. So wird etwa der Kompositionspädagoge Heinrich Urban, dessen zentrale Bedeutung für die polnischen Studierenden Bula zu Recht hervorhebt, als Dozent am „Kullak’schen Konservatorium“ vorgestellt. Tatsächlich unterrichtete Urban an dieser Einrichtung nur wenige Jahre und danach ausschließlich privat; seine Schüler grenzten sich bewusst ab vom Akademismus der Berliner Musikinstitutionen. Auch die an diesen Institutionen in führender Stellung tätigen Pädagogen hatten zahlreiche Privatschüler, zu denen etliche polnische Musiker zählten (vor allem Komponisten wie etwa Noskowski und Paderewski bei Friedrich Kiel). Diese wären von den „Eleven“ abzugrenzen, die offiziell an einem Konservatorium, an der Hochschule oder an einer der Meisterschulen der Akademie der Künste eingeschrieben waren (zu den letzteren zählten Różycki und Nowowiejski, der sogar zwei Mal den Meyerbeer-Preis errang). Die verschiedenen Gruppen ausgehend von den (leider nur teilweise erhaltenen) Akten der Institutionen genauer zu differenzieren sowie ihre Studienbedingungen und -inhalte herauszuarbeiten, dürfte eine lohnende Aufgabe sein.

Auch über die Verlagskontakte polnischer Musiker würde man gern mehr erfahren, insbesondere über die Hintergründe der eher seltenen Fälle, in denen größere Werke publiziert wurden. Hier wäre zu unterscheiden zwischen den wenigen Werken, die in das Programm eines Verlages aufgenommen wurden (wie Paderewskis Partituren bei Bote & Bock), und solchen, die der Verlag lediglich in Kommission vertrieb (wie Albert Stahl die symphonischen Dichtungen op. 11–13 von Karłowicz).

Beim Konzertbetrieb stellen sich ebenfalls zahlreiche weiterführende Fragen, etwa nach der Rolle der Konzertagentur Hermann Wolff beim Engagement polnischer Virtuosen, nach der Situation von in Berlin fest angestellten polnischen Musikern oder nach den Beweggründen deutscher Interpreten, Werke polnischer Komponisten aufzuführen (so hatte der Dirigent Rudolf Bullerjahn, der 1905 die Berliner Premiere von Noskowskis symphonischer

Dichtung *Die Steppe* leitete, zuvor längere Zeit in Warschau gewirkt). Um schließlich den Ursachen für die besondere Attraktivität Berlins noch näher zu kommen, böte sich ein Vergleich mit anderen europäischen Musikzentren (Leipzig, Wien, Paris, St. Petersburg) an.

Das Verdienst von Karol Bulas Pionierarbeit liegt nicht nur in der Aufbereitung eines sehr umfangreichen Materials an Fakten und Quellen, das eine wertvolle Basis für weiterführende Studien bietet. Sein Buch eröffnet vielmehr – auch über den deutsch-polnischen Fall hinaus – erst den Blick auf die skizzierten Fragen und Probleme, die sich im Zusammenhang mit dem facettenreichen Themenkomplex der ausländischen Musiker stellen.

(April 2005)

Stefan Keym

ERNŐ LENDVAI: *Bartók's Style. As Reflected in Sonata for two Pianos and Percussion and Music for Strings, Percussion and Celesta. Budapest: Akkord Music Publishers 1999. 185 S., Nbsp.*

ERNŐ LENDVAI: *Bartóks dichterische Welt. Budapest: Akkord Music Publishers 2001. 339 S., Abb., Nbsp.*

Eine von Ernő Lendvai (1925–1993) geplante ungarischsprachige Gesamtausgabe seiner Veröffentlichungen konnte im Todesjahr 1993 noch das Erscheinen der beiden ersten Bände verzeichnen. Das Unternehmen, das Lendvais Witwe, die Pianistin Erzsébet Tusa, mit Hilfe kompetenter Mitarbeiter weitergeführt hat, ist inzwischen, nach der Edition von sechs Bänden, nahezu abgeschlossen. Der VII. und letzte Band soll nachgelassene Schriften vereinen. Bei den Bänden I–VI handelt es sich um durchgesehene Reprints der Lendvai'schen Monographien, die der Autor in ungarischer Sprache verfasste. In die Gesamtausgabe nicht aufgenommen wurde lediglich die englischsprachige Veröffentlichung *Verdi and Wagner* von 1988.

In gleicher Aufmachung und in guten, zuverlässigen Übersetzungen sind parallel zur Gesamtausgabe auch Ausgaben für einen internationalen Interessentenkreis geplant. Von ihnen liegen mittlerweile drei Monographien vor, darunter die beiden Béla Bartók gewidmeten, hier anzuzeigenden Bände. Sie bieten in nicht-ungarischen Sprachen und doch aus erster Hand einen fundierten Einblick in die Gedankenwelt

Lendvais. Der Band *Bartók's Style* enthält darüber hinaus eine nützliche Bibliographie der Schriften. Diese kann sich auf Vorarbeiten des Autors stützen.

(Längst vergriffen und in die Gesamtausgabe nicht einbezogen sind zwei weitere, nur eingeschränkt authentisch zu nennende Monographien, nämlich die beiden Bartók-Arbeiten in englischer Sprache: das essayartige Bändchen *Béla Bartók. An Analysis of His Music* von 1971 und der voluminöse Band *The Workshop of Bartók and Kodály* von 1983. Der Text des Bändchens von 1971 war weitgehend deckungsgleich mit dem Beitrag Lendvais zu Bence Szabolcsis Sammelband *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, und der 1983 publizierte *Workshop*-Band, ein Kompilat, war faktisch die ins Englische übersetzte Summe der bis dahin erschienenen Bartók – und nominell Zoltán Kodály – gewidmeten Monographien, d. h. der Bände I, II, V und VI der Gesamtausgabe.)

Die Ideenwelt Lendvais formte sich ungewöhnlich früh. Das Lebenswerk ist die Ausdifferenzierung eines eher intuitiv geordneten Gedankengebäudes, das der Autor bereits als Schüler und Student erstastet und in Buchform konkretisiert hatte. Sein Buchmanuskript konnte er aus Zensurgründen aber erst 1955 als 30-Jähriger veröffentlichen: *Bartóks Stil*. Daraus formulierte er ein systematisches Konzentrat, das er noch 1955 in ungarischer, 1956 in französischer und 1957 in deutscher Sprache unter dem Titel *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks* in dem von Szabolcsi edierten Sammelband erscheinen ließ. In drei Folgemonographien wurde das Panorama dann auf weitere Aspekte der Musik Bartóks ausgedehnt (*Bartóks Dramaturgie*, 1964; *Bartóks dichterische Welt*, 1971; *Bartóks und Kodálys Harmonie-Welt*, 1975) und mit drei Exkursen thematisch komplettiert (*Toscanini und Beethoven*, 1967; *Verdi und das 20. Jahrhundert*, 1984; *Verdi and Wagner*, 1988).

Lendvais Gesamtwerk präsentiert sich als eine Art Kaleidoskop, denn seine Bücher sind durchweg nach dem Baukastenprinzip zusammengesetzt. Fast immer gingen ihnen einzelne Kapitel in Aufsatzform voraus, wie diese wiederum, unbekümmert um Redundanz, separat oder in neuen Kontexten publiziert wurden. Der Autor hat einzelne Kompositionen gleich-

sam in Fallstudien als Demonstrationsobjekte untersucht, wobei nicht immer klar wird, was unvoreingenommene Annäherung an eine Partitur oder Deduktion im Interesse eines Systems ist. Die beiden hier aufgeführten Bände machen das überaus deutlich.

Die Monographie *Bartók's Style* ist identisch mit dem ersten Band der Gesamtausgabe, also mit dem Erstling der Lendvai'schen Buchveröffentlichungen. Der Band demonstriert „Bartók's Style“ an zwei Werken aus den späten 1930er-Jahren, d. h. an der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (BB 114) und an der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (BB 115). Die Monographie *Bartók's dichterische Welt* entspricht Band V der Gesamtausgabe, dessen Originalversion 1971 erschienen war. Sie verzichtet gegenüber der Originalversion allerdings auf diejenigen Kapitel, die den *Zwei Porträts* (BB 48b), den *Zwei Bildern* (BB 59), den *Vier Orchesterstücken* (BB 64) und dem *Divertimento für Streichorchester* (BB 118) gewidmet sind und übernimmt stattdessen aus dem *Workshop*-Band das Kapitel zum *Allegro barbaro* (BB 63). Analysen der sechs Streichquartette stehen für „Variationen über die Brückenform“ und Untersuchungen der Oper *Herzog Blaubarts Burg* (BB 62) für „Wechselwirkung von Materie und Inhalt“, der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* (BB 82) für „Klangsymbole“, der *Tanz-Suite* (BB 86) für „Natursymbolik“, der *Musik für Saiteninstrumente* für „Stereoprobleme“, der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* für „Synthese“, des *II. Violinkonzerts* (BB 117) für die „Groß-Sonatenform“. Kapitel zu „Bartóks Formkonzeption“ und zu „Bartóks Harmonie-System“ umschließen die Werkuntersuchungen.

Philologisch-kritische Quellenstudien am Gesamtkorpus der Documenta Bartókiana, wie sie seit Jahrzehnten etwa von László Somfai und dem Kollegenkreis rund um das Budapester Bartók-Archiv betrieben werden, scheinen Lendvai nie ernsthaft interessiert zu haben. Und dass jede Biographie wie ein abenteuerlicher Gang durch die Geschichte mit unbekanntem Ziel ist, also ein unkalkulierbarer Weg mit Geben und Nehmen, dürfte für ihn ein häretischer Ungedanke gewesen sein. Auf die kritische Auseinandersetzung mit den Lendvai'schen Formeln zum Verständnis des Bartók'schen Komponierens, dem „Achsensys-

tem“ und dem „Goldenen Schnitt“, muss hier verzichtet werden. Dafür sei auf eine rezente Arbeit von János Kárpáti verwiesen, der die Analysemethoden und -prämissen einer sorgfältigen Kritik unterzogen hat: *Bartók-Analytika. Válogatott tanulmányok*, Budapest 2003, S. 156–167 (separat bereits 1999).

Lendvai hat seine Gedanken und Ideen unabhängig vom offiziellen Musikbetrieb entwickelt. Er war ein unangepasster Kopf mit genialen Zügen. In der akademischen Musikwissenschaft Ungarns fanden seine Arbeiten nie wirklich Resonanz. Im kommunistischen Staat war er eine Zeitlang mit Publikationsverbot belegt. Größere Ehrungen erfuhr er nach der Wende. Egozentrik und Dialogverweigerung und die Attitüde des Künders und Wegweisers waren für seine Isolation ebenso verantwortlich wie die Problematik der „Entdeckungen“. Konsequenter verschwieg er in seinen Veröffentlichungen Referenzliteratur, mied Anmerkungsapparate und Bibliographien. Auf Publikationen von Kollegen reagierte er nur bei Kritik. Aber wie holistische Sinnangebote zum „richtigen“ Weltverständnis und zum „richtigen“ Leben stets und überall Gehör finden, so fand Lendvai ein dankbares Publikum vor allem unter gebildeten Musikliebhabern. Er fand und findet dieses Publikum nicht nur in Ungarn.

Last not least: Lendvai wollte seine Ideenwelt auch ikonographisch fassbar machen. Darum schmückt die Bände der Gesamtausgabe und der Parallelveröffentlichungen das immer gleiche Cover-Layout, nämlich die ins Graphische übersetzte Fibonacci-Reihe, in die kreisförmig die Köpfe der Lendvai'schen Hausgötter eingebettet sind: oben Bartók, darunter Kodály und Verdi, unten Toscanini und Wagner – als sinnbildlicher Hinweis auf einen naturhaften Kosmos, der in Bartóks Werk kulminiert, ja der in ihm Sinn und Ziel einer teleologisch begriffenen Geschichte findet. Dieser Kosmos ist quasi naturwissenschaftlich entschlüsselbar. Dank Lendvai in seinen klanglichen Emanationen nunmehr transparent, wird er der Musikwissenschaft und den Musikliebhabern als Gradus ad Parnassum vorgelegt.

(Januar 2005)

Jürgen Hunkemöller

The Collected Letters of Peter Warlock (Philip Heseltine). Hrsg. von Barry SMITH. 4 Bände. Woodbridge u. a.: The Boydell Press 2005. VIII, 336; VI, 410; VI, 408; VI, 401 S., Abb.

Wenige Komponisten haben ihre Karriere unter einem Pseudonym gemacht. Bei Philip Heseltine (1894–1930) war das Pseudonym weit mehr als das Verbergen des eigenen Namens – vielmehr war es das Schlüpfen in eine andere, verwegene Persönlichkeit, die an Veruchtheit grenzte. Im Londoner Savoy-Hotel geboren, entstammte er einer wohlhabenden Familie von Börsenmaklern und Rechtsanwälten. Früh bekam er Kontakt zu Frederick Delius, der sein musikalischer Mentor wurde. Lange unentschieden, was seinen beruflichen Weg angehen sollte, fand er sich 1911 in Köln, wo seine Musikstudien unbefriedigend blieben; nach England zurückgekehrt, versuchte er sich an nichtmusikalischen Studiengängen in Oxford und London, doch auch diese konnte er nicht durchhalten. 1916 lernte er den Komponisten Bernard van Dieren und den Kritiker Cecil Gray kennen – beide Begegnungen sollten einen nachhaltigen Einfluss auf Heseltines Leben hinterlassen. Im November 1916 veröffentlichte er seinen ersten Musikartikel unter dem Namen Peter Warlock. Zunächst eng befreundet mit dem Schriftsteller D. H. Lawrence, ergriff er rechtliche Schritte, nachdem er erfahren hatte, dass er und seine junge Frau in Lawrences Roman *Women in Love* porträtiert würden, und zwar in äußerst unvorteilhafter Weise. Um nicht zum Kriegsdienst eingezogen zu werden, floh Warlock im August 1917 nach Dublin, wo er bis zum Kriegsende blieb und mit, wie Cecil Gray schreibt, gewissen okkulten Praktiken in Kontakt kam, die ihn psychisch geschädigt zurückließen. Gleichzeitig erstarkte seine musikalische Kreativität, insbesondere im Bereich des Liedes – seine Beiträge sollten die Musikentwicklung Großbritanniens nachhaltig beeinflussen. Daneben entwickelte sich eine intensive publizistische Tätigkeit mit Aufsätzen, Rezensionen und Büchern sowie Noteneditionen hauptsächlich von vergessenen Werken der Renaissance. Teilweise in der Öffentlichkeit ausgetragene Auseinandersetzungen wie auch berufliche Unsicherheit sollten Warlocks weiteres Leben stets begleiten; 1920/21 war er etwa Chefredakteur der neu gegründeten Musikzeitschrift *The Sackbut*; als die Zeitschrift an ei-

nen anderen Verlag verkauft wurde, war die erste Folge Warlocks Entlassung; ähnlich erging es ihm 1929/30 mit einem Opernmagazin für Sir Thomas Beecham und der Organisation eines Delius-Festivals. Nachlassende Schaffenskraft und zunehmende Depressionen mündeten in seinen Tod an einer Gasvergiftung kurz vor Weihnachten 1930.

Barry Smith hat sich als exzellenter und weitsichtiger Hüter des Erbes von Philip Heseltine/Peter Warlock erwiesen – 1994 erschien bei Oxford University Press die erste Auflage seiner komplexen Warlock-Biographie, 1997/98 veröffentlichte er Heseltines gesammelte Gelegenheitsschriften (3 Bände, Thames Publishing) und 1999 einen weiteren Band speziell zur Freundschaft Warlocks und Delius'; naturgemäß war Smith auch der Verfasser des neuen *Grove*-Artikels. Logische Konsequenz der langjährigen Befassung mit Philip Heseltine ist die nun erfolgte Veröffentlichung der „Collected Letters“. Diese Briefe umfassen einen Zeitraum von Februar 1899 (Heseltine war noch keine viereinhalb Jahre alt) bis vierzehn Tage vor seinem Tod. Die Edition erweist sich als muster-gültig. Wie Smith betont, gibt es in Heseltines Korrespondenz vielfach Formulierungen, die der Erläuterung bedürfen, doch ist es ihm auch nach Jahren intensiven Studiums nicht gelungen, diesen Kode vollständig zu „knacken“.

In den frühen Briefen (fast dem ganzen ersten Band) erfahren wir viel über Heseltines Verhältnis zu seiner Mutter (der Vater war gestorben, als der Sohn zwei Jahre alt war, die Mutter heiratete 1903 wieder) – vom detaillierten Tagesablauf über den Schulunterricht bis hin zu Details der Weltsicht des Jungen – offenkundig ist die Quellenlage ausgesprochen befriedigend. Briefe an seinen Lehrer Colin Taylor, an Cecil Gray, Edward J. Dent und Percy Scholes, die Komponisten Frederick Delius, Bernard van Dieren, Charles Wilfred Orr, Fritz Hart, Arnold Schönberg und andere kommen hinzu. Auch wenn sich immer wieder teilweise größere Lücken in der Korrespondenz ergeben, nimmt mit Fortschreiten in den Briefen Heseltines Charakter mehr und mehr Facetten an. Das Fehlen der Gegenbriefe (auch wenn deren Existenz nicht einmal nachgewiesen wird) beeinträchtigt das Bild nur unwesentlich. Überraschend jedoch ist das Fehlen jeglicher Korrespondenz mit seiner Frau und anderen engen Bekannten ebenso wie

mit D. H. Lawrence – so erfährt man über den Rechtsstreit mit Lawrence nur äußerst wenig (hierzu muss man die Lawrence-Briefausgabe konsultieren) – hier zeigt sich, dass „Collected Letters“ eben doch stets nur eine (teilweise willkürliche) Auswahl darstellen müssen.

Abbildungen und Register ergänzen in sinnvoller Weise diese exemplarische Edition der brieflichen Darstellung eines kurzen Künstlerlebens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

(Juni 2005)

Jürgen Schaarwächter

Letters from a Life. The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Volume Three: 1946–1951. Hrsg. von Donald MITCHELL, Philip REED und Mervyn COOKE. London: Faber and Faber 2004. XXVI, 758 S., Abb.

Mehr als ein Jahrzehnt hat es gedauert, bis in dem ambitionierten Projekt einer Ausgabe gesammelter Briefe Benjamin Brittens nach den ersten zwei Bänden (1991) rechtzeitig zu Donald Mitchells 80. Geburtstag nun endlich ein Folgeband erschienen ist. Ein solcher Zeitraum ist naturgemäß angefüllt mit dem Auftauchen neuer Quellen ebenso wie mit dem Erscheinen neuer Publikationen. So erschien, in unserem Fall am wichtigsten, schon 1992 die innerhalb kürzester Zeit zum Standardwerk gewordene Britten-Biographie von Humphrey Carpenter (ebenfalls bei Faber and Faber). Aber auch verschiedene zusätzliche Dokumente der Periode vor 1946 sind aufgetaucht – sie werden in einem einleitenden Briefkapitel (S. 53–134) separat präsentiert (auch separat nummeriert); besonders interessant ist das Corpus der Korrespondenz mit dem Dichter Edward Sackville-West (S. 109–134).

Die Briefe (darunter die Korrespondenz mit Eric Crozier, Ronald Duncan und Edward Morgan Foster) folgen in Darbietung und Kommentierung weitgehend den Prinzipien der ersten beiden Bände; einzige Ausnahme ist die stillschweigende Korrektur von Schreibfehlern (Britten war sich seiner Rechtschreibschwäche bewusst und befragte sich in vielen seiner Briefe in dieser Hinsicht selbst, doch schlüpfen ihm verschiedenerlei Fehler durch). Doch nicht nur in diesem Punkt ist die Edition in gewissem Maße unbefriedigend: Viele Punkte bleiben unklar, viele gänzlich unkommentiert,

während andere womöglich unnötig ausgedehnte Kommentare erhalten. Diese fallweise auch umfängliche Kommentierung bei fallweiser vollständig fehlender Kommentierung war ein Problem schon der ersten beiden Bände und resultiert natürlich aus der Nichtrekonstruierbarkeit von Erlebtem, doch hat sich dies in nicht wenigen Fällen eklatant ausgewirkt. Stichprobenartig hat der Rezensent verschiedene Stellen geprüft, ihm fehlt etwa die Nennung des Interpreten der Uraufführung von Brittens *Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria* (S. 165 – es handelte sich um Alec Wyton) und ihm scheint unwahrscheinlich, dass der Vorname von Brittens Sekretärin Miss Parker (S. 381 u. a.) nicht rekonstruierbar sein sollte. Über wenigstens zwei Unklarheiten stolperte der Rezensent allein in dem Schreiben an Elizabeth Sweeting vom 4. November 1949 (S. 549 f.): Um was für eine Aufnahme des „Canadian P. Grimes“ handelt es sich (keine kanadische Aufführung ist verzeichnet) und worum handelt es sich bei der Musik von Stratton, die Britten nicht aufgenommen sehen möchte (beides S. 549)?

Mitchell stellt in seiner umfänglichen Einleitung (S. 3–52) klar, dass er diese Briefausgabe als eine Art Dokumentarbiographie versteht – doch leider ist die Zahl grauer Flecke noch zu groß, als dass ein vollständiges Bild entstehen könnte. Mitchell und seine Mitherausgeber versuchen diesem Problem abzuweichen, indem sie umfängliches Sekundärmaterial, Erinnerungen von Zeitgenossen u. ä. abdrucken. Dies hilft fraglos auch, das Bild zu erhellen und die Fakten auch optisch zu erläutern. Dass aber auch die Auswahl solcher Dokumente ein extrem subjektiver Akt sein kann, wird insbesondere in dieser Einleitung offenkundig. Auch versucht Mitchell sich, unter dem Titel „Happy Families?“, mit verschiedenen Aspekten von Brittens Leben und Persönlichkeit besonders zu befassen, etwa mit seiner Kinderliebe und seiner vorgeblichen Vorliebe für Knaben. Vorgeblich, weil Mitchell Humphrey Carpenters Ausführungen zu diesem Bereich für übertrieben ansieht. „[...] somewhere along the way the enterprise [Carpenter's biography] was hijacked by the issue of Britten's sexuality, to which it seemed (and seems) to me Carpenter paid an excess of attention. For one thing there proved, ultimately, little to report on Britten's relationships with boys – scarcely, one must remark,

the only relationships in his life of importance to him – for another, and more damagingly, the sexual issue, which then became linked with Britten's supposedly sado-masochistic character, was deployed as the chief instrument of interpretation in Carpenter's discussion and description of the music. [...] It would be ironic indeed if those parts of the book that I believe to be open to very serious questions, while undeniably gaining it a certain notoriety, may prove eventually to undermine its genuine importance. The truth is that the practice – the whole culture – of ‚biography‘ has radically altered in our time and become an unthinking pursuit of what is often represented to be the ‚dark‘ side of the biographer's subject. Everyone, it is assumed, has a ‚dark‘ side that is compulsive, socially unacceptable, and therefore concealed; and the main task of the biography is to strip away the wrappings and reveal the dark ‚truth‘; and the ‚truth‘, need one hardly add, has become inextricably associated with sex“ (S. 5 f.).

Mit seinem Vorwort versucht Mitchell, der persönlich mit Britten befreundet war, die Proportionen wieder zurechtzurücken. Gleichzeitig sind aber gerade seine Äußerungen in dieser Hinsicht beim Willen zur Objektivität stark emotional geprägt. Es soll hier nicht diskutiert werden, welche Position die angemessenere ist – Mitchell selbst weist darauf hin, dass ihm die „wertfreie“ Kommentierung Hauptanliegen ist. Diese bietet er – bei allen Lücken im Detail – auf durchgehend hohem Niveau.

(Februar 2005) Jürgen Schaarwächter

The Life and Music of Brian Boydell. Hrsg. von Gareth COX, Axel KLEIN und Michael TAYLOR. Dublin/Portland, OR: Irish Academic Press 2004. 132 S., [4] Bl., Abb., Nbsp.

Axel Klein muss zu jenen Musikwissenschaftlern gerechnet werden, die Zentrales in Sachen Wiederentdeckung irischer Musikgeschichte und irischer Komponisten des 20. Jahrhunderts geleistet haben; aufbauend auf wenig Substanziellem, hat er das Terrain für die zukünftige Forschung erschlossen. So war auch bei dem vorliegenden Buch damit zu rechnen, dass es sich um die Fortsetzung seiner Forschungen im Detail handeln würde. Brian Patrick Boydell (1917–2000), neben seiner kom-

positorischen Tätigkeit auch als Dirigent und Musikhistoriker von großer Bedeutung für die irische Musik, wandte sich nach Studien in England von der anglo-irischen Tradition ab und suchte eigene Wege, die gleichwohl weder mit der tonalen Tradition noch mit tradierten Formkonzepten brachen. Als eine zentrale Figur des irischen Musiklebens seiner Zeit, konnte er sich lange Zeit nicht für seine hauptsächlichste Tätigkeit entscheiden – Komposition oder Tätigkeit als Dirigent und Musikhistoriker, der insbesondere das Musikleben Dublins im 18. Jahrhundert untersuchte.

Nun hat die Buchgattung „The Life and Music of ...“ in der englischsprachigen Literatur eine große Tradition, die die Erwartungen entsprechend hoch setzen lässt. Doch leider ist die Zahl der Herausgeber nicht proportional zur Qualität des Buches. Ein kurzes einführendes Kapitel von Klein zu „man and music“ bietet Einblicke in Boydells Leben und Schaffen, doch weist Klein selbst darauf hin, dass dieser „biographical sketch“ keine „full and comprehensive biography“ ersetzen könne (S. 23). Dass sich jedoch im gesamten Buch nicht Boydells Todestag (er starb am 8. November 2000 in Dublin) findet, ist selbst für einen „biographical sketch“ zu wenig. Dass dann in dieser Einleitung Boydells eigene Rundfunkaufnahmen erwähnt, doch im ganzen Buch nicht aufgelistet werden, ist eine weitere Merkwürdigkeit – gerade bei einem Musiker, der als Dirigent so profiliert gewesen sein soll. Andererseits bietet Klein eine Diskographie, die jedoch ebenfalls zumindest nicht ganz vollständig ist – wer waren 1974 die Interpreten der *Three Madrigals* op. 60 (S. 120 – das Inhaltsverzeichnis ist fehlerhaft!)? Kleins Bibliographie mag erste Anhaltspunkte zu weiterer Lektüre bieten, doch scheint nur wenig Substanzielles direkt zu Boydell bislang publiziert zu sein. Leider sind verschiedene Druckfehler stehen geblieben (der *Catalogue of Contemporary Irish Composers* erschien – laut anderer Zitation im Buch – 1968 und 1972); warum Spaltenangaben nicht als solche ausgezeichnet sind und Seitenangaben teilweise zu fehlen scheinen, bleibt unklar.

Wirkliche Einblicke bietet, trotz der extremen Kürze (9 Seiten Text!), Gareth Cox' Beitrag zu oktatonischer und diatonischer Interaktion in Boydells musikalischer Sprache; in sich runder weil ausführlicher Harry Whites

Beitrag zu Boydells musikhistorischen Schriften. Das umfangreichste Kapitel lässt das Thema der Betrachtung im Interview selbst zu Wort kommen. Der Leser bleibt gleichwohl mit dem etwas ratlosen Gefühl zurück: Was waren nun Boydells bedeutendste Kompositionen (der Rezensent vermutet das *Violinkonzert* und die drei *Streichquartette*) und wie sind seine Leistungen insgesamt einzuschätzen? Vielleicht könnte man diesem Mangel bei einer zweiten Auflage mit einem neuen substanziellen Kapitel zu den Kompositionen abhelfen.

(April 2005) Jürgen Schaarwächter

OLIVER KORTE: *Die „Ekklesiastische“ Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns. Sinzig: Studio Verlag 2003. 206 S., Abb., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 29.)*

Wenn sich musikwissenschaftliche Monographien – und insbesondere Dissertationen – in jüngerer Zeit vermehrt exemplarischen Musikwerken der letzten Jahrzehnte zuwenden (zu Luigi Nonos *Prometeo* etwa wurde unlängst bereits die zweite umfangreiche Dissertation vorgelegt), helfen sie mit, die oft beklagte Distanz des Faches gegenüber der Neuen Musik zu verringern. Geht es tatsächlich um emphatische „Hauptwerke“ eines Komponisten, liegt es zumeist auf der Hand, dass auch vielfältige Rückschlüsse auf andere Werke desselben Komponisten oder auf konzeptionell ähnliche Werke aus anderer Feder zu ziehen sind.

Bernd Alois Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion*, deren Obertitel eigentlich „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ lautet, gilt schon allein wegen seiner Kürze zunächst nicht als Hauptwerk im traditionellen Sinne, sondern als ebenso sperriger wie magisch anziehender Solitär. Dies freilich beruht besonders auf der Tatsache, dass sich der Komponist unmittelbar nach Fertigstellung der Partitur das Leben nahm. Kaum lassen sich in der Musikgeschichte existentiellere Werke nennen. Das hat die Aura der Komposition geprägt und die Auseinandersetzung mit ihr ebenso beflügelt wie die Zahl ihrer Aufführungen.

Die Berliner Dissertation von Oliver Korte listet diese Aufführungen – bis zur Fertigstellung des Buches waren es 159 – sorgsam auf.

Und sie führt mit der gebotenen Nüchternheit (unter der Überschrift „Unbefangenheit fällt da schwer“, S. 14) auch die biographischen Bezüge vor Augen. Korte verzichtet auf den nahe liegenden ästhetisch-konzeptionellen Vergleich mit den beiden weit komplexeren Hauptwerken des Komponisten, der Oper *Die Soldaten* und dem *Requiem für einen jungen Dichter* (als dessen „Epilog“ die *Ekklesiastische Aktion*, bedingt durch die gemeinsamen Wurzeln in Zimmermanns „Oratorienprojekt“, gelegentlich angesehen wurde). Immerhin aber werden auf sinnfällige Weise einige strukturelle Parallelbildungen zu diesen und einzelnen anderen Werken herausgearbeitet, die für einen Komponisten wie Zimmermann, der sein Gesamtwerk vielfältig miteinander verklammerte, gewiss von Bedeutung sind. Anders als einige der recht zahlreichen vorher entstandenen Studien zu diesem Werk enthält sich Korte weitgehend der spekulativen Deutungen. Er verzichtet meist sogar darauf, die andernorts – etwa in Arbeiten von Martin Zenck oder Silke Wenzel – begonnenen Diskussionen aufzugreifen. Auch wenn man das bedauern mag, ist zu konzedieren, dass diese Studie dadurch an Präzision und Anschaulichkeit gewinnt, im gewissen Sinne auch an Bescheidenheit. Ihr im Titel griffig als „Poetik des Scheiterns“ bezeichneter Kerngedanke scheint angesichts der Macht des Begriffes „Scheitern“ dieser Zurückhaltung zunächst eher entgegenzustehen. Er gründet auf einer wichtigen Einsicht, die keineswegs überrascht und mit bislang vorhandener, in dieser Dissertation eingearbeiteter Zimmermann-Literatur durchaus konvergiert, am Partitурtext der *Ekklesiastischen Aktion* allerdings besonders pointiert zu belegen ist. Die Chance, dies zu tun, wird in dieser in ihrem Kern bemerkenswert knapp gehaltenen Dissertation genutzt. Korte kommt in seiner Analyse, die den Hauptteil der Arbeit ausmacht, zum Ergebnis, dass Strukturen bei Zimmermann bewusst „mit Fehlern infiziert“ sind (S. 160). Damit erhalte die Idee des Fehlerhaften eine Eigendynamik und werde vom Komponisten „als Bestandteil des Tonsatzes akzeptiert“ (S. 162). Der Widerspruch zum Einheitsdenken, wie es in der seriellen Musik verankert ist, ist evident. Er bekräftigt eine Dialektik, die zu Zimmermann – und namentlich zu seinen späten Werken – gewiss stärker gehört als zu anderen Komponisten. Dies theoretisch und mit eingehenden Ver-

gleichen zu anderen Komponisten oder Theoretikern weiterzudenken, ist nicht das Anliegen von Kortés Arbeit. Und nur in Ansätzen (etwa bei der Interpretation von Dostojewskijs *Großinquisitorlegende*, S. 31–34) geht es ihm um eine Befragung etwa der literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur. Ihre Beschränkung auf das analytisch Nachweisbare wird jedoch legitimiert durch die Deutlichkeit der Darstellung, nicht zuletzt auch bei der Beschreibung der „Dramaturgie des Scheiterns“ (S. 35–42). Es bedarf dabei kaum der besonderen Hervorhebung, dass sich die Arbeit, wie die meisten neueren Studien zu Zimmermann, weit jenseits des undifferenzierten Gebrauchs der verlockend griffigen Termini „Kugelgestalt der Zeit“ und „Pluralismus“ bewegt, wie er in frühen Texten zu Zimmermann üblich war und im journalistischen Kontext immer noch vorkommt. Die konzisen Darlegungen dieser Dissertation werden wesentlich geprägt durch die Einsichtnahme in die in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrten Skizzenbestände. Das hilft einen Standard der neueren Zimmermann-Forschung zu festigen und besitzt Evidenz nicht nur bei den musikalischen Analysen, sondern auch bei den Betrachtungen von Text-Exzerpten des Komponisten. Es ist gewiss mehr als schmückendes Beiwerk, dass dem Buch fünf große Reproduktionen von Skizzenmaterial beiliegen. Überhaupt sind übersichtliche Gestaltung und gründliche Lektorierung hervorzuheben. An Kortés Studie, die auch die Werkgenese beleuchtet und dabei einige Unstimmigkeiten früherer Darstellungen zu beheben weiß (in dieser Ausprägung haben „Fehler“ offenkundig eine andere Qualität als in den Werken selbst), werden weitere wissenschaftliche Erörterungen dieses singulären Werkes kaum vorbeikommen. Und ohne einem obsoleten Begriff von „Hauptwerken“ zu huldigen, ist zu hoffen, dass nun endlich bald auch eine quellenorientierte Monographie zu Zimmermanns bekanntestem Werk, der Oper *Die Soldaten*, vorgelegt wird.

(Juli 2005)

Jörn Peter Hiekel

RÜDIGER RITTER: Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 226 S., Abb. (For-

schungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa. Band 19.)

Beiträge von Historikern zu musikbezogenen Themen sind immer noch eine Seltenheit. Ebenso rar sind deutsche Forschungen zur Musikgeschichte Polens (ausgenommen Chopin) oder gar Litauens. Insofern ist Rüdiger Ritters postdoktorale Studie, die im Rahmen des interdisziplinären Projektes „Kulturelle Pluralität, nationale Identität und Modernisierung in ostmitteleuropäischen Metropolen“ am Leipziger Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) entstand, ein ungewöhnliches Buch.

Dem Autor geht es nicht um eine deskriptive Darstellung der verschiedenen Facetten städtischen Musiklebens. Auch erschließt er (vor allem zu Warschau) nur wenige neue Quellen. Das Anliegen und Verdienst seiner Arbeit besteht vielmehr darin, die der polnischen, litauischen und weißrussischen Sekundärliteratur entnommenen Fakten einem neuen methodischen Zugriff zu unterziehen, um gesellschaftliche Voraussetzungen und Funktionen von Musik herauszuarbeiten. Dieser Zugriff basiert auf Konzepten der „urban history“, der Identitäts-, Öffentlichkeits- und Nationalismusforschung und gewinnt zusätzliches Profil durch den Vergleich zweier Zentren (Warschau und Wilna) und Epochen (Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit). Ritter legt überzeugend dar, dass Musik in beiden Städten – auch und gerade in materiell schwierigen Zeiten – eine wichtige Rolle spielte bei der Eigendefinition, Selbstdarstellung und Abgrenzung gesellschaftlicher Gruppen, wobei das Verhältnis von nationaler und städtischer Identität sowie von nationaler und sozialer Differenzierung in den beiden Metropolen allerdings recht unterschiedlich ausfiel.

So galt Warschau trotz der langjährigen Dreiteilung Polens stets als nationale „Kulturhauptstadt“. Auch den dortigen Musikinstitutionen wurde eine nationale Bedeutung zugeschrieben – unabhängig davon, ob sie staatliche, städtische oder private Träger hatten. In eine Sinnkrise geriet diese nationale Identität erst nach 1918, als sich die an die Wiederherstellung des polnischen Staates geknüpfte Erwartung einer großzügigen Subventionierung der eigenen Musikkultur nicht erfüllte. Eine spezifisch städtische Identität entwickelte sich in

der Musikkultur der Warschauer Oberschicht weder vor noch nach 1918. Diese Kultur war trotz allmählicher Herausbildung bürgerlicher Strukturen (öffentliche, frei zugängliche Konzerte und Vereine) um 1900 immer noch stark vom Adel geprägt. So wurde die 1901 gegründete Warschauer Philharmonie zwar von einer Aktiengesellschaft getragen; in ihr dominierten jedoch einige wenige Magnaten und Bankiers, die in der Lage waren, das Orchester in Krisenzeiten auf eigene Rechnung zu finanzieren. Ritter vertritt die These, dass der von der Oberschicht erhobene Anspruch, die gesamte polnische Gesellschaft und ihre kulturellen Bedürfnisse zu repräsentieren, angesichts des in der Presse immer wieder beklagten Fernbleibens des Publikums bei anspruchsvollen Musikdarbietungen als gezielt verbreitete Fiktion zu betrachten sei; diese habe ebenso dem eigenen Machterhalt gedient wie die in den 1920er-Jahren intensivierten Bemühungen, unter dem Motto des Bildungsideals breitere Schichten an die ernste Musik heranzuführen. Eine spezifisch städtische Identität sieht Ritter vor allem in den Sujets der sehr beliebten Operetten- und Gartentheaterkultur, die besonders von gesellschaftlichen Aufsteigern frequentiert wurde, und in der so genannten „Stadtfolklore“, d. h. den Liedern und Gassenhauern der unteren Bevölkerungsschichten. Dass die Grenzen zwischen den Musikkulturen dieser sozialen Gruppen durchlässig waren, zeigt Ritter anhand der Kontrafaktur beliebter Opernmelodien in Operette und Lied. Nationale Minderheiten wie die Angehörigen der russischen Besatzungsmacht und die Juden wurden weitgehend aus dem polnischen Musikleben ausgegrenzt (ausgenommen einige sehr wohlhabende Juden, die fast vollständig assimiliert waren wie der Verwaltungsdirektor der Philharmonie, Aleksander Rajchman, und die Salonbesitzer Wertheim und Grossman).

Ganz anders war die Situation in Wilna, wo ein ständiger nationaler Konkurrenzkampf herrschte, in dem keine Volksgruppe eine eindeutige kulturelle Vormachtstellung erringen konnte. Während die russischen Besatzer und die erst in den Anfängen befindliche und zudem primär auf Minsk konzentrierte weißrussische Nationalbewegung kaum nachhaltigen Einfluss ausübten, gelang es den Litauern dank ihrer bereits stark verbürgerlichten

Gesellschaftsstruktur, ab der Revolution von 1905 ein sehr aktives, prononciert nationales Musikleben zu entfalten, das sie auch während der polnischen Herrschaft (1920–1939) aufrecht erhielten. Besonders bemerkenswert erscheint Ritters Erkenntnis, dass es – unterhalb der offiziellen, von nationaler Abgrenzung geprägten Ebene – im „informellen“, persönlichen Bereich vielfältige Formen der musikalischen Zusammenarbeit zwischen Angehörigen der verschiedenen Volksgruppen gab und dass dabei die zahlenmäßig sehr stark vertretenen Juden (40 % der Bevölkerung 1897) eine wichtige integrierende Rolle spielten.

Ritters Studie liefert eine Vielzahl neuer Erkenntnisse und Schlussfolgerungen. Bei einigen seiner weit reichenden Thesen wünschte man sich allerdings noch mehr sachliche Details und Beispiele. Angesichts des breiten zeitlichen und thematischen Rahmens der Studie und des Mangels an ähnlichen Forschungen waren solche Lücken indes kaum zu vermeiden. Das Buch regt dazu an, weitergehende Studien zu den verschiedenen Aspekten des Musiklebens der beiden Städte zu unternehmen. Darüber hinaus sollten die zahlreichen von Ritter aufgeworfenen Fragestellungen und Problemkreise auch bei der Erforschung des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft anderer Städte und Nationen genutzt werden. Hier eröffnet sich nicht nur für Historiker, sondern auch für Musikwissenschaftler ein weites und sehr lohnendes Betätigungsfeld, das gerade bei der gegenwärtigen Diskussion um Gegenstände und Methoden des Fachs stärkere Beachtung verdient. Einen methodischen Weg zu diesem Feld gewiesen zu haben, ist ein wesentliches Verdienst von Ritters Arbeit.

(Januar 2005)

Stefan Keym

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT: *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. V, 275 S., Nbsp. (Schriftenreihe Literaturwissenschaft. Band 58.)*

Eine Dissertation der Technischen Universität Berlin verspricht oft ein Abenteuer zu werden in Bereichen, die meist bislang unbepflügt sind, oft wenigstens weiterer Behandlung harrten. Hier haben wir beides, und doch irritierte die vorliegende Arbeit den Rezensenten nicht

wenig. Werden doch zwei nahezu disparate Formen von Oper zueinander in Verbindung – oder vielleicht besser in Kontrast gesetzt. Hauptgemeinsamkeit der ausgewählten Opern aus dem „Land ohne Musik“ ist, dass Text und Musik in den Dienst einer außerästhetischen, gesellschaftskritischen Aufgabe gestellt werden, mit besonderem Gewicht auf dem Libretto. Nun ist unzweifelhaft, dass vielen weiteren Opern auch in Großbritannien gesellschaftskritische Aspekte innewohnen, kürzlich noch deutlich herausgestellt in Nicholas Maws *Sophie's Choice* (uraufgeführt im Dezember 2002), und auch in vielen von ihnen ist das Libretto von besonderer Bedeutung. Weiterer spezifischer Aspekt ist die Bedeutung von Scherz, Ironie und tieferer Bedeutung sowohl im Libretto als auch in der Musik (dies gewiss ein Spezifikum, das der genannten Oper Maws abgeht).

Ausgangspunkt für Schmidts Ausführungen ist das Schaffen Hans Werner Henzes, das vor allem in seiner Zusammenarbeit mit dem Dichter Edward Bond, mit dem Sujet von *The English Cat* und der Uraufführung von *We come to the River* eine direkte Verbindung nach Großbritannien hält. Henze entwickelte für sich selbst den Begriff der „musica impura“, die nicht streng den Gesetzen der so genannten „ernsten Musik“ unterworfen ist, sondern andere Kunstformen inkorporieren kann, mit besonderer Betonung der gesellschaftskritischen, „proletarischen“ Aussage. Dieser Gedanke ist insgesamt durchaus nicht völlig neu, zeigt sich aber mit besonderer Vehemenz schon in der Ausgangskomposition für Schmidts Diskussion, Pepuschs *The Beggar's Opera*. Doch bereits hier schleichen sich merkwürdige Verzerrungen ein – bei Schmidt ist es nicht mehr Pepuschs Oper (was sie im rein musikhistorischen Sinne natürlich auch nur bedingt ist), sondern John Gays – und damit die Oper des Librettisten. Für einen Literaturwissenschaftler mag dieser Zugang nicht ungewöhnlich sein, doch entbehrt er leider der Schlüssigkeit, da Schmidt bei den weiteren besprochenen Werken (vier scheinbar wahllos ausgewählten „Savoy Operas“ von Arthur Sullivan, einem der wenigen Opern-Misserfolge Ralph Vaughan Williams' und den beiden mit Großbritannien verbundenen Opern Hans Werner Henzes *We come to the River* und *The English Cat*) die Librettisten mehr und mehr zurücktreten lässt.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt eindeutig auf der literaturwissenschaftlichen und musiksoziologischen Komponente, doch hätte die musikhistorische Komponente nicht derart blass und fehlerhaft bleiben dürfen. Was machte den Erfolg der *Beggar's Opera* historisch überhaupt möglich? Nicht einmal in einer Fußnote wird entsprechende Literatur hinzugezogen. Und kann man tatsächlich die Bedeutung der britischen Ballad Opera für die Entwicklung des deutschen Singspiels in zwei Sätzen abtun (S. 50)? Bei den „Savoy Operas“ hätte Schmidt ohne Not weitaus repräsentativere Kompositionen zur Diskussion heranziehen können – was wäre „engagierter“, gesellschaftskritischer als *Iolanthe* mit dem Konflikt zwischen „heiler Welt“ und britischem Oberhaus oder *The Pirates of Penzance*, die am Ende des Werks als vom wahren Wege abgekommene Adelige erkannt werden? Und wie kann man allen Ernstes Vaughan Williams' Aufgreifen von Volksgut in ein paar lapidaren Worten derart verfehlt darstellen (S. 143)? Dass Vaughan Williams' „Romantic Extravaganza“ *The Poisoned Kiss* (übrigens komponiert 1927–1929, nicht 1928 – das Manuskript ist bekannt und befindet sich in der British Library, Add. Ms. 50415) in Schmidts Diskussion aus dem Rahmen fällt, war dem Verfasser durchaus bewusst, doch versuchte er so einen weiteren Aspekt hervorzuheben, den er mit einem anderen Werk, etwa Britten's *Albert Herring*, sicherlich besser hätte darstellen können.

Vielleicht wäre es eine glücklichere Lösung gewesen, die Studien zu Pepusch, Henze und der „engagierten Oper“ (vielleicht vermehrt um Alan Bush, wenn auch in seinem Operschaffen die satirische Komponente im Gegensatz zur propagandistisch-engagierten deutlich weniger stark ausgeprägt ist) von jenen zu Sullivan, Vaughan Williams und der „satirisch-kritischen Oper“ (vielleicht vermehrt um Holsts *The Wandering Scholar*, Havergal Brians *The Tigers* oder Arthur Bliss' *The Olympians*) zu trennen. Insgesamt also zwei am besten separat zu lesende Studien mit teilweise wichtigen Einsichten (insbesondere zu Henze, dessen Schaffen Schmidt offenkundig besonders am Herzen liegt und für das er die meisten Recherchen getätigt zu haben scheint), teilweise nur Zusammenfassungen von längst Bekanntem, vielfach schlichter Ignoranz dessen, was seit

langem publiziert ist (darunter – dies nur am Rande erwähnt – Eric Walter Whites Standardwerk *A History of English Opera*). Schließlich sei die Merkwürdigkeit vermerkt, dass dem Dissertanden offenbar nicht einmal der Name seines Zweitgutachters vollständig bekannt war. Dass dem Band ein Register fehlt, ist angesichts der beschränkten Anzahl angesprochener Werke verschmerzbar.

(März 2005) Jürgen Schaarwächter

Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2003. 297 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Sonderband.)

Seit Ferruccio Busoni 1906 erstmals seine Ideen zu einer Musik mit Dritteltönen für eine breite Öffentlichkeit formulierte, begann der Aufstieg einer bis dahin nur wenig und nur im Verborgenen existierenden musikpraktischen Richtung, die das vorherrschende temperierte Stimmungssystem als zu grob und ungenau ablehnte und durch verschiedene mikrotonale Feinstimmungen verbessern wollte. Mittlerweile gehören Mikrotöne zum Standardrepertoire zeitgenössischer Komponisten, jedoch sind ihre theoretische Grundlegung und ihre historische Herleitung sowie die Anzahl der Mikrotöne pro Oktave jeweils ebenso verschieden wie der kompositorische Umgang damit. Die Ansätze umfassen verschiedene Oberton-, Stimmungs- und Proportionsberechnungen seit Pythagoras, sind Resultat einfacher oder komplexer mathematischer Berechnungen, Ergebnis persönlicher Untersuchungen und Erfahrungen oder teilen das temperierte Stimmungssystem einfach durch zwei und erhalten somit $24 \frac{1}{4}$ Töne pro Oktave. Für einen Sonderband der Reihe *Musik-Konzepte* zum Thema Mikrotöne war die Zeit reif.

Dass der Band leider nicht alle der heute bekannten Ansätze darstellt, liegt an seiner eigenen Geschichte. 1981 (!) bereits gab es ein mehrtägiges Festival mit Konzerten, Tagung und Workshops, das denselben Titel wie der 2003 erschienene Band trug: *Musik der anderen Tradition*. Das Programmheft und die Tagungsbeiträge von 1981 bilden den Rahmen und den Ausgangspunkt des gesamten Sonderbandes, dessen weitere Beiträge aus Aufsät-

zen, Analysen und Interviews bestehen, die aus den folgenden Jahren bis heute stammen und den Ansatz des Festivals fortführen. Es gibt damit zwei Entwicklungslinien: 1. die seit dem Festival und 2. die mit dem Festival gemeinte *Musik der anderen Tradition*, worunter der Veranstalter Hans Rudolf Zeller die „Verkörperung der innereuropäischen und -amerikanischen Kritik am temperierten System“ (S. 5) verstand. Für die schwerpunktmäßig und mehrfach im Festival präsentierten Komponisten Alois Hába, Julian Carillo, Harry Partch, Ivan Wyschnegradsky ist der Ausgangspunkt der Kritik am temperierten System zutreffend. Ihre teilweise komplexen und eigenwilligen mikrotonalen Ton- und Kompositionssysteme werden entsprechend im Programmheft von 1981 dargelegt und durch neuere Artikel zur Geschichte der mikrotonalen Kompositionen, ihrer Instrumente und der Tonhöhe ergänzt. Bei den jüngeren bzw. 1981 nur einmalig präsentierten Komponisten sind die mikrotonalen Systeme aber weniger ausführlich präsentiert (mit Ausnahme des Systems von Charles Ives) und reichen manchmal kaum über die Angaben der Tonhöhenzahl pro Oktave hinaus. Es ist anzunehmen, dass sich jene Komponisten der jüngeren Generation auf die Arbeiten ihrer Vorgängergeneration stützten. Doch lässt sich aus dieser Annahme bereits eine Tradition definieren? Anhand der Abschrift einer Diskussion (vom 17. Mai 1981) zu Bedeutung und Aufbau mikrotonaler Tonsysteme mit längeren Thesen von Heinz-Klaus Metzger, Martin Vogel, Jean Etienne Marie und Iannis Xenakis, in der die theoretischen Grundlagen des Themas umfassend erörtert werden, wird absehbar, dass schon 1981 kein gemeinsamer Ansatz der Mikrotonalität zu finden war, sondern es aufgrund der starken Divergenzen eher zu der heute bekannten Auffächerung und weiteren Verbreiterung in der Grundlegung mikrotonalen Komponierens kommen würde. Dies belegen auch die in den 1990er-Jahren entstandenen Schriften bzw. das Interview von/mit Michael Kopfermann, Manfred Stahnke und György Ligeti. Besonders Ligeti und Stahnke weisen explizit darauf hin, dass sie an mikrotonalen Systemen und Stimmungen aller Stile und Provenienz, d. h. nicht zuletzt auch an außereuropäischen Tonsystemen, interessiert sind, sie eklektisch in ihren Kompositionen anwandten und damit ebenso

auf die Entwicklung eines eigenen mikrotonalen Kompositionssystems verzichteten wie auf die Fortführung des speziellen Ansatzes einer ihrer Vorgänger. Quasi als Gegensatz dazu stehen die ebenfalls im Band dokumentierten Versuche, die Anwendung von Mikrotönen theoretisch zu vereinheitlichen und die Tradition in der historischen europäischen Kunstmusik zu verankern. So schrieb etwa Rainer Zillhardt eine auf ihre mikrotonalen Strukturen fokussierte Analyse von Luigi Nonos *A Carlo Scarpa*, in der er auch einige ihrer Teile mit einigen Takten von Franz Schuberts *B-Dur-Sonate für Klavier* (D 960) vergleicht und dort ein ähnlich strukturiertes mikrotonales Denken entdeckt. Und Hans Zender entwarf in seinem Artikel „Gegenstrebige Harmonik“ ein bis hin zur mittelalterlichen Musik reichendes epochenübergreifendes Theorie- und Notationssystem für eine 72-stufige Temperatur mit dem Ziel, eine genauere harmonische Bestimmung herstellen zu können.

Sind im gesamten Band damit zwar nicht alle wichtigen mikrotonalen Kompositionsweisen und deren Anätze vorgestellt oder gar systematisiert worden, so ist doch etwa ihre heutige Breite skizziert und zugleich ihre moderne Geschichte und deren antike Wurzeln dargelegt. Daraus ergibt sich ein facettenreiches Bild von Kompositionsweisen, deren einzige Gemeinsamkeit in der Nicht-Verwendung des temperierten Tonsystems besteht. Aus dieser Gegensätzlichkeit zum temperierten System ebenso wie zu der 1981 noch sehr verbreiteten Methode der 12-Ton-Komposition bzw. des seriellen Komponierens lässt sich aber keine eigene Tradition ablesen – und zwar weder in ihrer Geschichte bis zum Festival 1981 noch in jener danach. Dazu sind die Herleitungen der dargestellten Ansätze ebenso wie diese untereinander einfach zu verschieden. Dies ist jedoch nur ein Einwand gegen die behauptete gemeinsame Tradition, der die „mikrotonalen Tonwelten“, wie es im Untertitel des Bandes heißt, in keiner Weise berührt. Sie thematisiert zu haben, war überfällig und ist besonders in seiner detaillierten und umfassenden Form das große Verdienst der Herausgeber und Autoren. Bedauerlich bleibt jedoch, dass durch die Übernahme der Festivalbeiträge von 1981 eine historische Schwerpunktsetzung erfolgte, die der Entwicklung des mikrotonalen Komponierens

bis heute zu wenig Raum lässt und damit auch die Chance vergibt, mikrotonales Komponieren nicht nur als Gegensatz zum Komponieren im temperierten System zu begreifen, sondern auch als Teil jener Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der es um Klangfarbenkomposition geht.

(Juni 2005)

Martha Brech

Musikästhetik. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER in Verbindung mit Eckhard TRAMSEN. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 458 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 1.)

Musikästhetik bedeutet – aus wissenschaftlicher Perspektive – Grundlagenforschung, bedeutet Erkundung einer Axiomatik, auf der unser klangbezogenes Denken und Fühlen, bisweilen unbewusst, aufbaut. Eine Gesamtdarstellung sollte, auch ohne Totalitätsanspruch, Orientierung geben und gehört zu den Bemühungen, die in der Publikationsflut ernst zu nehmen ist. Im Teilband 1 eines Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft scheint zudem die im wahrsten Sinne ‚grundlegende‘ Funktion eines Wissenschaftszweiges unter Beweis gestellt, der sich noch vor kurzem in einem Prozess akademischer Emanzipation befand, die Einwände jedoch, in Abgrenzung zur konventionellen Musikgeschichtsschreibung, mit demonstrativem Fortschrittsgestus zu kompensieren verstand.

Vor diesem Hintergrund ist es äußerst verwunderlich, wenn wir nun über weite Strecken – teilweise auf beachtlichem Niveau – mit historischen Betrachtungen konfrontiert werden. Wo sind all die Konzepte geblieben, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Fortschritt auszumachen schienen: Denksysteme, die sich wie Neomarxismus und Strukturalismus im Streit befanden, oder hegemoniale Bestrebungen einzelner Fachrichtungen, die polito-, sozio- oder psychologisierend die alten Geisteswissenschaften nach neuen Paradigmen auszurichten versuchten? Die Rückkehr zur Historiographie sollte als Deideologisierung, auch als Abkehr von Methodenzwängen begrüßt werden, könnte andererseits aber auch, aus Mangel an theoretischer und methodischer Orientierung, dazu führen, dass thematische und ideelle Zusammenhänge nicht mehr er-

kannt, dass auf abstrakter oder spekulativer Ebene nicht mehr gedacht wird. Generell lässt sich dieser Vorwurf nicht erheben, da sich in Teilen des vorliegenden Bandes der systematische und der historische Blickwinkel durchaus ergänzen (im Übrigen hat uns die Lektüre auch bei inhaltlichem Dissens Vergnügen bereitet).

Christoph Ziermann skizziert sachkundig, wenn auch etwas kurzatmig, wie Platons Ideenlehre, einschließlich kunsttheoretischer Konsequenzen, eine Entwicklung nahm und sich dabei die Vorstellung durchsetzte, das musikalische Material sei einem historischen Prozess unterworfen: Geschichtlichkeit ereignet sich hier also auf mehreren Ebenen. Eberhard Ortland gibt uns eine Geschichtslektion, indem er genieästhetische Kategorien beschreibt, die in abstrahierter Form (Originalitätszwang, Kreativitätsideal) überlebt haben. Die Herausgeberin weist darauf hin, dass unter den ästhetisch relevanten psychologischen Theorien es ältere sind (vor allem Gestalt- und Verfremdungstheorie), die immer noch Gültigkeit haben, von Wissenschaftlern jedoch aus Unkenntnis neu erfunden oder plagiiert werden. Einen stringenten historischen Abriss zur Nachahmungsästhetik hat Wilhelm Seidel vorgelegt. Einige Beiträge bedürfen (non multa, sed multum) gedanklicher Fortspinnung: der Kunst-Wirklichkeits-Bezug (S. 151 ff.) wird, wie überhaupt die geschichtsübergreifende Problematik musikalischer Mimesis, nur unzureichend behandelt. Darauf sollte „Musik als kosmisches Gleichnis“ (S. 110 ff.) – eine archetypische, nicht nur platonische Vorstellung – bezogen werden. Die kritisierte Idee absoluter Musik (S. 217 ff.) könnte mit einer wandelbaren Idee des Absoluten in der Musik konfrontiert werden. Über den „Begriff der Situation“ (S. 355 ff.) erfahren wir wenig im Vergleich zu dessen kunsttheoretisch äußerst fruchtbarer Funktion in existentialistischer Philosophie und moderner Dramaturgie. Und über John Cage erfahren wir weit mehr, wenn Santiago Torre Lanza – fern zeitgeistiger Ambitionen – dessen Verwurzelung im amerikanischen Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts zur Sprache bringt.

Wo es den Autoren um Aktualität geht, um Ästhetik heute (besonders ab S. 300), erscheint die diskursiv-historische Betrachtungsweise keineswegs hinfällig, aber sie wird teleologisiert, sprich: einem Fortschrittsdenken unterworfen,

das von der Überwindung vermeintlich obsoleter Kategorien wie Ausdruck, Autonomie und Werk ausgeht (die schon mehrfach totgesagt wurden). Ziel ist, worauf sich Herausgeber und einige Autoren offensichtlich verständigt haben, eine innovative ‚Ästhetik der Präsenz‘. Repräsentation werde, wie Marion Saxer verdeutlicht, von Präsentation, symbolische würden von indexikalischen Zeichen abgelöst. Mehrere Autoren landen so – mit einem gewissen Unbehagen – bei einem konventionalisierten Spätdekonstruktivismus, in dem, der Kunst aufoktroiert, altes ideologisches Denken seine Fortsetzung findet. Wenn Künstler sich nicht als Sinnproduzenten begreifen, „die kraft ihrer Intention den musikalischen Zeichen Bedeutungen verleihen“ (S. 329), dann werden wir es tun, mit der aktiven Intention des Rezipienten. Wie es im Übrigen auch mit den erfreulich zahlreichen, anregenden Abbildungen geschieht: Da wird in den Bildlegenden auf Bedeutung einschließlich verwegener, hermeneutisch fragwürdiger Projektionen keinesfalls verzichtet. Was liest man zum naturalistischen Abbild einer in Klaviermusik Schumanns versunkenen Hörerin: Die Musik selbst sei damit bildlich wiedergegeben (S. 191). Schon im Text zur ersten Abbildung (S. 28) heißt es von der Kunst der letzten 30 Jahre, sie repräsentiere nichts, ermögliche aber „die eigene Erfahrung des Gegenwärtig-Seins“. Realiter tut sich gerade diese Kunst, in Bild und Ton, bei der Fülle an historischen Reminiszenzen schwer mit jeder Art von Vergegenwärtigung.

Eigentlich wollten wir über die spezifische Methodik einer Subdisziplin Musikästhetik reflektieren. Nun aber erweitert sich die Problematik. Welcher Methoden bedient sich die Systematische Musikwissenschaft als Ganzes: Ist es nicht ein postmoderner Mix aus der Nachkriegsmusikologie systematischer und historischer Prägung? Hier liegt im Umgang mit Geschichte eine gewisse, zumindest kurzfristige Aktualität. Bleibt zu hoffen, dass aus dem Konglomerat Synthesen, d. h. wirklich neue Gedankenverbindungen entstehen.

(Juni 2005)

Joachim Noller

Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung. Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER und Oliver FÜRBEH. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. IX, 221 S.

Der vorliegende Sammelband widmet sich der „Bedeutung und Funktion der Musik im Denken bedeutender deutscher Philosophen“ (S. V) von Immanuel Kant bis Hans-Georg Gadamer, von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In zehn Porträts werden, jeweils umrahmt von einer Kurzbiographie und Anmerkungen zur Rezeption, musikbezogene Aspekte im allgemein- und kunstphilosophischen Kontext abgehandelt. Musikologen mag dabei vor allem interessieren, welchen Beitrag die Philosophie zu einer Musikästhetik (im weitesten Sinne) geleistet hat. Dabei scheint die holistische und systematische Tendenz bei deutschen Denkern, wie sie von den Herausgebern einführend aufgezeigt wird, oft eher abträglich zu sein, vor allem, wenn sich die Tonkunst nur mit Ach und Krach in das Gedankengebäude einpassen lässt. Während Musik derart ‚systematisiert‘ wird, ist es andererseits unübersehbar, dass die einzelnen Philosophen einen Musikgeschmack mitbringen, der weitab von intellektueller Reflexion entstanden ist, dieser nicht selten gar widerspricht, ohne ein fruchtbares Spannungsverhältnis herzustellen. Das spekulative Denken trifft auf ein konservatives Kunstverständnis (auch bei Adorno, der aktuelle Strömungen keinesfalls ignoriert), und die Exemplifizierung musikalischer Merkmale ist in concreto eher aus diesem Musikgeschmack als aus theoretischen Erwägungen deduziert. Freilich müssen wir differenzieren: Während z. B. Hegels Primat der Melodie einer zeittypisch-konventionalisierten Hörgewohnheit entspricht, lässt sich Schellings zentraler Rhythmusbegriff darauf kaum, wohl aber auf seine allgemeine Philosophie beziehen. Dennoch: Ein spekulatives Musikdenken, das von philosophischen Ideen inspiriert wird und über den Stand musikalischer Erfahrungen hinausgeht, ist nur selten festzustellen.

Die Autoren zeigen Kennerschaft (die durch unsere Kritik keinesfalls diskreditiert werden soll) und sind ‚ihren‘ Philosophen oft durch intensive Studien verbunden. Wir erfahren viel über die semantische Transformation alltäglicher in philosophische Begriffe und deren ästhetische Relevanz: Schönheit bei Kant, Ge-

fühl bei Schleiermacher oder Wille bei Schopenhauer usw. (übrigens ist die ‚Willens‘-Darstellung hier auch nachahmungsästhetisch zu verstehen, vgl. S. 108). Die in unseren Köpfen tief verankerte Dualität von Apollinischem und Dionysischem bei Nietzsche wird durch ein drittes Moment, das Sokratische, stark relativiert. Beim Lesen stellen sich interessante Verbindungen her: Hat nicht Adorno in epistemologischer Hinsicht Kant radikalisiert, der Kunst durch die spielerische Entfaltung von Erkenntniskräften bedingt sieht?

Bisweilen hätten Querverweise bei thematischer Fokussierung gut getan (weniger in der Art, wie sie die Einleitung in einer stark verkürzten Zuordnung von Werk- und Autonomiebegriff bzw. Heteronomie und funktionaler Musik vornimmt), dagegen herrscht allenthalben eine immanente und/oder empathische Interpretationsstrategie vor, die uns ganz nah an die Denkspiele heranführt, dabei auf ‚Verfremdung‘ meist verzichtet. Der Vorwurf des Heidegger’schen Sprachmanierismus wird so kaum widerlegt; und bei Adorno entschlägt sich nicht nur der Rätselcharakter von Kunst einer diskursiven Antwort, sondern vielleicht auch der Rätselcharakter seiner Sprache. Am Schluss ihres Gadamer-Artikels versucht die Autorin, das Vorgehen kritisch zu durchbrechen, will, von Gadamer abweichend, nicht den Aufbau, sondern die Vergänglichkeit von Welt durch Musik denk- und begreifbar machen (S. 188) und erliegt gerade darin jener Konvention, auf die der Philosoph reagiert hat. Ansonsten wäre die Dekonstruktion eines rigiden Aufsatz-Schemas, in dem sich abermals – nun auf der Interpretationsseite – deutsche Systematisierungszwänge niederschlagen, sehr zu begrüßen. Der Band enthält wertvolle Anregungen, vermag dabei weniger in das Forschungsgebiet einzuführen, als – was mit der imaginären Auseinandersetzung zwischen Autor und Leser beginnt – fruchtbare Diskussionen auszulösen.

(April 2005)

Joachim Noller

klangwelten : lebenswelten. komponistinnen in südwestdeutschland. Hrsg. von Martina REBMANN und Reiner NÄGELE. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2004. 239 S., Abb.

Die Suche nach „großen“ Komponistinnen war stets von der Erkenntnis überschattet, dass es diese anhand der Restriktionen, die ihnen auferlegt waren, eigentlich gar nicht geben könne. Dies wiederum führte in der Geschlechterforschung zur Kritik an den bisherigen historiographischen Auswahlkriterien, woraus sich ein erkenntnistheoretischer Wechsel ergab: weg von der Kanonbildung großer Meister und vom emphatischen Kunstbegriff, hin zu einer Suche nach „Spuren künstlerischen Handelns in einem speziellen Kontext“ (Schmidt, S. 213). Der vorliegende Band folgt dieser Leitlinie, so dass man über Leben und Werk der Künstlerinnen hinaus viel über die Bedingungen ihres Arbeitens erfährt. Die Bezeichnung „Komponistinnen in Südwestdeutschland“ im Titel ist beschönigend, da Frauen bekanntlich kein Kapellmeisteramt bekleiden durften und in der Mehrzahl nebenbei komponierten.

Während Bärbel Pelker eine Übersicht über Franziska Danzi-Lebruns Leben als Sängerin gibt und ihre Sonaten nur kurz streift, zeigt Antje Tumat Luise Adolpha Le Beaus Bestreben, als Komponistin ernst genommen zu werden. Die Schülerin Rheinbergers und Verehrerin Wagners lässt sich stilistisch zwischen neudeutschem und traditionellem Einfluss einordnen. Emilie Zumsteeg gehört zu den wenigen Musikerinnen, die volle Anerkennung in der Öffentlichkeit erfuhren (Martina Rebmann), wohingegen Josephine Lang ein durch Not und Todesfälle geprägtes Leben durchlitt (Sharon Krebs). Pauline Viardot baute sich mit einer privaten Bühne in Baden-Baden eine eigene Infrastruktur auf und modellierte ihre Stücke danach (Beatrix Borchard). Von ihr führt eine Brücke zu Clara Faisst, die sich nach einer schöpferischen Phase zunehmend ins Privatleben zurückzog (Rebmann). Überhaupt zeigt sich anhand dieser so unterschiedlichen Biographien, wie brüchig die übliche Trennung zwischen „privat“ und „öffentlich“ ist. Michael Kaufmann stellt die weitgehend unbekanntes Komponistin Margarete Schweikert vor, und mit Eva Schorr (Clytus Gottwald) reicht die Linie bis in die Gegenwart.

Die Beiträge sind alle gründlich recherchiert – wobei zuweilen das Glück mithalf, wie im Falle Clara Faissts, deren Nachlass auf dem Müll gelandet war und zufällig gerettet wurde. Dörte Schmidt fasst in ihrem wichtigen Schlussbei-

trag noch einmal die veränderte Sicht auf die Werke zusammen: „Sie erscheinen weniger als individuelle Schöpfungen denn als Spuren kommunikativen, identitätsstiftenden Handelns in einem rekonstruierbaren Arbeits- und Argumentationszusammenhang“ (S. 221). (Juni 2005) Eva Rieger

Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Begründet durch Erich VALENTIN. Völlig neu erarbeitete Ausgabe. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2004. 417 S., Abb., Nbsp.

Das *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* aus dem Gustav Bosse Verlag ist ein seit vielen Jahren bewährtes Nachschlagewerk. In den bisher fünfzig Jahren seines Bestehens erfolgten mehrere Neuauflagen, dennoch wurden die Grundprinzipien beibehalten. In seinem *Handbuch der Instrumentenkunde* von 1954 hatte der Verfasser, Erich Valentin, deutlich gemacht, dass er kein wissenschaftliches Werk, sondern ein Handbuch für die Praxis schaffen wollte, ein Lehrbuch für Studierende, ein Nachschlagewerk für Musiker und eine Orientierung für Laien. Alle Abbildungen waren gezeichnet, auf Photographien und Katalogbilder wurde bewusst verzichtet. Das kleinformatige Buch war überaus erfolgreich, sowohl das Format als auch der Umfang wurden größer, der Titel wurde von *Handbuch der Instrumentenkunde* in *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* präzisiert. Die sechste Auflage von 1974 hatte Erich Valentin bereits als „Neufassung“ bezeichnet. Die siebte Auflage von 1980 in ihrem neuen, beinahe quadratischen Format und dem gut lesbaren zweispaltigen Satz fand als Band 4 Aufnahme in die neu begründete Reihe der *bosse-musik-paperbacks*. Die achte, völlig neubearbeitete Auflage von 1986 wurde von Franz A. Stein und Christine Weiss neu herausgegeben, Erich Valentin hatte sich auch mit dieser neuen Fassung seiner *Instrumentenkunde* einverstanden erklärt. Die Artikel zu den einzelnen Instrumentengruppen wurden von Fachspezialisten überarbeitet bzw. auch neu verfasst, wobei konstruktive Zeichnungen und photographische Darstellungen historischer und heutiger Instrumente in der Hand des Spielers die tabellarischen Übersichten ergänzten.

Inhaltlich und äußerlich überarbeitet erschien das *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* als „völlig neu erarbeitete Ausgabe“ 2004. Wie der Verlag im Vorwort vermerkt, wurden die einzelnen Kapitel zu den verschiedenen Instrumentengruppen von anerkannten Fachleuten auf der Grundlage der letzten Auflage von 1986 und unter Berücksichtigung der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse verfasst. Die Autoren Christian Ahrens (Blechblasinstrumente, Harmonium), Monika Burzik (Zupfinstrumente), Maria Dunkel (Harmonikainstrumente), Christoph Heimbucher (Akustische Klavierinstrumente), Birgit Heise (Schlaginstrumente), Gisa Jähnichen (Musikinstrumente in außereuropäischen Kulturen), Berthold Kloss (Akustik), Annette Otterstedt (Streichinstrumente), Alfred Reichling (Orgel), Martin Supper (Elektroakustische Klangerzeugung und ihre Instrumente) und Erich Tremmel (Holzblasinstrumente) informieren anschaulich und gut lesbar über ihr Spezialgebiet. Die Texte sind klar und übersichtlich gegliedert, die zahlreichen, zum Teil farbigen Abbildungen sind von guter Qualität. Im Inhaltsverzeichnis sind die Kapitelüberschriften „Blasinstrumente“ und „Blechblasinstrumente“ etwas irreführend, denn nach einer allgemeinen Einführung in die Thematik der Blasinstrumente (S. 175–177) werden die beiden Gruppen Holzblasinstrumente (S. 177–210) und Blechblasinstrumente (S. 211–241) behandelt. Neu ist in dieser aktuellen Ausgabe die ausführliche und besonders reich bebilderte Abhandlung zu den Musikinstrumenten außereuropäischer Kulturen mit 118 vorwiegend farbigen Abbildungen. Im Namens- und Sachregister sind die Personennamen durch Kursivdruck hervorgehoben, allerdings fehlen leider meistens die Vornamen. Diese sollten in der nächsten Auflage ergänzt werden. Auch zwei Fehler sind zu korrigieren: Die auf S. 120 gezeigte Theorbe (Abb. 22) ist nicht von Joh. Christian Hoffmann, sondern von Joachim Tielke (freundlicher Hinweis von Klaus Martius), die Querflöte auf S. 186 (Abb. 7) steht quasi auf dem Kopf (freundlicher Hinweis von Annette Otterstedt).

Der Vergleich der verschiedenen Auflagen von 1954 bis 2004 ist eine spannende und aufschlussreiche Dokumentation von einem halben Jahrhundert Instrumentenkunde. Die aktuelle Ausgabe ist eine gelungene Überarbei-

tung und Erweiterung der bisherigen Auflagen des Handbuchs.

(Dezember 2004)

Susanne Staral

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXVI: Frühe Kirchenmusiken.* Hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXXVII, 237 S.

„Deutsche Zwischencantaten“ führte Telemann nach eigener Aussage während seiner Hildesheimer Gymnasialzeit 1697–1701 am dortigen St. Godehardskloster auf. Ob der Terminus im Sinne von Solowerken mit Intermezzofunktion oder aber im Sinne von „Halb“-Kantaten ohne feste Gattungsbindung zu verstehen ist, bleibt Auslegungssache. Die hier vorgelegten „Frühen Kirchenmusiken“ decken formal ein breites Spektrum ab: In einem Fall handelt es sich um ein traditionelles Psalmkonzert (TWV 7:3), mehr als die Hälfte der im Band enthaltenen Werke folgt dem Concerto-Aria-Modell (TWV 1:208, 1:826, 1:1241, 1:1284, 1:1436, 1:1535, 1:1597). Zwei Werke zeigen kantatenhafte Reihungsformen individueller Gestalt mit rezitativischen Teilen (TWV 1:775 und 1:1497). Eröffnet wird der Band von einem *Passions-Actus* (TWV 1:1332) und einer *Historia* zum Fest Mariae Reinigung. Während die Rezitative in den beiden letztgenannten Werken biblische Texte sind, handelt es sich in den kurzen rezitativischen Passagen von *Herr, was muß ich tun* (TWV 1:775) um teilweise freie Dichtung. *Sei getreu bis in den Tod* (TWV 1:1284) weist bereits Da-Capo-Arien auf. In zwei Fällen finden sich Schlusschoräle, derjenige zum *Passions-Actus* ahnt mit seinen durchgehenden triolischen Violinfigurationen zum homorhythmisch gesetzten Choral Bachs berühmtes *Wohl mir daß ich Jesum habe* BWV 147 voraus. Die eröffnende Sonata zu *Wahrlich, ich sage Euch* (TWV 1:1497) verwendet eine obligate Orgelstimme für ein Choralzitat. Die Besetzungen reichen vom Minimum mit nur zwei Singstimmen, Grand Oboe, Violine und Organo über acht Werke mit reiner Streicher-Begleitung bis zu Werken mit Trompeten und Pauken.

Sowohl als Beitrag zur Kenntnis des umfangreichen Œuvres Telemanns als auch zum Verständnis der hochinteressanten Übergangsphase vom geistlichen Konzert zur Kantate ist

die Edition dieser Werke von hoher Bedeutung, und es ist ein großes Verdienst Wolfram Steudes, dieses Repertoire erschlossen zu haben. Nachdem bereits vor der Publikation zwei CD-Einspielungen erschienen sind, ist ein schneller Eingang der attraktiven Kompositionen in die kirchenmusikalische Praxis zu erhoffen.

Problematisch ist das Etikett „früh“ im Titel des Bandes. Nur für ein einziges der Werke ist eine Entstehung im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts philologisch abzusichern: *Sei getreu bis in den Tod* muss aufgrund eines Auführungsdatums spätestens 1707 entstanden sein. Eine präzisere Titelgebung wäre durch Verweis auf den Überlieferungsbefund möglich gewesen, denn Wolfram Steude beschränkt seine Auswahl auf einen von Johann Caspar Dietel gesammelten Jahrgang Telemann'scher Kirchenmusiken, den dieser 1723 nach Grimma verkaufte. An anderen Orten überlieferte kirchenmusikalische Werke Telemanns aus seiner frühen Leipziger Zeit werden ignoriert. Steude nimmt an, dass Dietel bei seinen Abschriften nach dem Tod Johann Kuhnaus im Winter 1722/23 auf dessen Leipziger Musikalienbestand zugreifen konnte. Doch andere in Grimma nachweisbare Quellen zur Leipziger Kirchenmusik aus der Amtszeit Johann Kuhnaus scheinen eher durch den 1680 bis 1721 in Grimma tätigen Kantor Samuel Jacobi angeschafft worden zu sein, wie Steude selbst einräumt (S. XIII). Der Name Jacobis bleibt dabei im Vorwort ohne Erläuterung zu Wirkungsort, Amt oder Lebensdaten, obwohl die aus der Dietel-Sammlung edierten Kantaten in zwei Fällen Parallelen im Jacobi-Bestand haben. Leider wird auch die Chance, in diesen Fällen etwaige Abhängigkeiten oder Spezifika der Quellen untersuchen zu können, nicht genutzt.

Autobiographischem Zeugnis zufolge war Telemanns erstes in der Leipziger Thomaskirche aufgeführtes Werk eine Vertonung des 6. Psalms. Allerdings sind zum Text „Ach Herr, straff mich nicht“ drei Vertonungen Telemanns erhalten; Steudes Entscheidung für die hier vorgelegte kann sich auf plausible Argumente stützen. Bei den übrigen Werken fehlen Dokumente zu einer zeitlichen Einordnung. Wolfram Steude muss sich bei der Datierung vornehmlich auf stilistische Kriterien verlassen. Als wichtigstes Kriterium dient ihm dabei ein Negatives: das Fehlen von madrigalischen Rezita-

tiven und Da-Capo-Arien. Doch warum sollte Telemann nach der ersten Auseinandersetzung mit Neumeisters Kantatenstil, die Steude hypothetisch auf September 1704 ansetzt, nicht auch weiterhin die traditionellen kirchenmusikalischen Gattungen gepflegt haben?

Anstelle schwer objektivierbarer Kriterien wie „nur ansatzweise ausgebildetes Affektkomponieren“ oder „satztechnisch unausgereifte Stellen“ (S. XIII) wäre nach sichereren Chronologiemerkmalen zu suchen, etwa im Hinblick auf notationstechnische Details. Zu denken gibt beispielsweise, wenn für das nach Steude „umfangreichste und kompositorisch ausgereifteste Werk“ *Sei getreu bis in den Tod* noch dorische Notation gewählt wurde, hingegen der von Steude in die frühere Hildesheimer Zeit verlegte *Passions-Actus d-Moll* bereits mit \flat -Vorzeichnung versehen ist. Ebenso gibt es dort ein mit zwei \flat vorgezeichnetes B-Dur, während andere Werke des Bandes bei B-Dur und Es-Dur noch zu lydischer Notation greifen.

Fragen der editorischen Textqualität stehen in enger Verbindung zur chronologischen Einordnung. Der Herausgeber geht von einer „partielle[n] Unreife des Komponisten“ (S. XVIII) aus und nennt als besonderes editorisches Problem die Frage, ob die gelegentlichen Textmängel solchem Unvermögen oder „der oft unzuverlässigen Überlieferung“ (S. XVIII) zuzuschreiben sind. Das gesunde Misstrauen gegenüber den Dietel-Quellen äußert sich zunächst in Bezug auf die de-tempore-Angaben: Nur acht der zwölf Titelblattzuweisungen hält Steude für authentisch; sie werden deshalb – trotz ihrer Relevanz z. B. für die kirchenmusikalische Praxis – sämtlich nur in Vorwort und Kritischem Bericht mitgeteilt, obwohl auf den Titelseiten zu den jeweiligen Kantaten viel Platz dafür gewesen wäre.

Im Notentext versucht der Herausgeber relativ häufig, „dem jeweiligen Werk mit aller Vorsicht eine Gestalt zu geben, bzw. wiederzugeben, die den Regeln der Entstehungszeit entspricht“ – stets mit gebührendem Nachweis im Kritischen Bericht. Ein entsprechender Regelkatalog allerdings wäre erst noch zu erstellen. Dass es keine einfache Aufgabe ist, sich die Satztechnik des frühen 18. Jahrhunderts zu eigen machen zu wollen, zeigt sich bei einer notwendigen editorischen Rekonstruktion mehrerer Takte einer rezitativischen Alt-Solostimme

aufgrund ausgelassener Takte im betreffenden Stimmheft (S. 124 f.). Die vom Herausgeber ergänzten Töne machen durch Umfangüberschreitung um eine Terz aus dem Alt einen Sopran. Bei einem anachronistischen Non-Septakkord (T. 48) bleibt unklar, ob hier ein Druckfehler oder der Versuch einer besonders pointierten Wortausdeutung („der Sünde Gesetz“) vorliegt. Und obwohl nur für T. 40, Zählzeit 3, bis T. 46, Zählzeit 2, kein gültiger Text existiert, reicht die Neukomposition Wolfram Steudes von T. 40, Zählzeit 1, bis T. 49, Zählzeit 3, – drei Takte werden als angeblich unbrauchbar in den Kritischen Bericht verbannt.

Ein an drei beigegebenen Notenfaksimileseiten der Quellen möglicher Vergleich zeigt die hohe Zuverlässigkeit der (zunächst überwiegend von Silvia Schuster besorgten) Übertragungen, auch wenn keine einheitlichen Balkungs-Prinzipien erkennbar sind. Kleinere Probleme zeigen sich nur im Akzidentienbereich: Editorisch ergänzte Akzidentien sollen den Editionsrichtlinien gemäß in Kleinstich wiedergegeben werden. Bei einem in der Quelle fehlenden Kreuz vor der letzten Note S. 163, T. 115, Vl. 1, allerdings wird die (notwendige) Ergänzung weder durch Kleinstich gekennzeichnet noch im Kritischen Bericht nachgewiesen. Und gleich vielen ähnlichen Ausgaben, die sich zu einer „stillschweigend“ vorgenommenen Modernisierung der historischen Akzidentienpraxis entscheiden, bleibt ein in der historischen Notation oft gegebener Deutungsspielraum dem Benutzer vorenthalten: Ob bei einer Sechzehntelnoten-Folge *e-f-g-a-#f'-g'-e-f'* (S. 189, T. 152) die letzten beiden Töne als *e'-f'*, *es'-f'* oder *e'-fis'* zu lesen sind, ist Interpretationssache, wird hier jedoch stillschweigend zur letzteren Variante hin modernisiert.

Das Vorwort enthält wertvolle aufführungspraktische Hinweise, etwa zum Problem chorischer oder solistischer Besetzung oder zur Frage von Falsettisten oder Knaben für die Sopranpartien. Auch ein sehr reizvoller Vorschlag zur Pizzicato-Ausführung in TWV 1:1284 bleibt erfreulicherweise dem Vorwort vorbehalten und geht nicht direkt in den Notentext ein. Dort findet sich – den Prinzipien der *Telemann-Ausgabe* entsprechend – eine Generalbassaussetzung, die insgesamt gut praktikabel ist, ohne sich allerdings an der konsequenten Vierstimmigkeit und dem Verzicht auf Ober-

stimmenfigurationen in Telemanns eigenen Musteraussetzungen von 1732 zu orientieren.

Interessanterweise ist die Besetzung des Generalbasses in den Dietel-Quellen fast konsequent auf die Orgel beschränkt. Wo es Streichbass-Stimmen gibt, da pausieren diese beispielsweise in Rezitativteilen (TWV 1:1392). Wolfram Steude hält eine solche Darbietung offenbar für unplausibel und ergänzt im Notentext konsequent „Violone“ – durch Kursivschrift als editorische Zutat gekennzeichnet. Er geht sogar so weit, für diese hypothetische Violonestimme Tacet-Stellen anzumerken, wobei er sich offenbar an ähnlichen Anweisungen für 16'-Instrumente orientiert. Doch da in Leipzig erst um 1715 Violoncelli eingeführt wurden, dürfte bei diesen Werken noch oft von Violone-Spiel in 8'-Lage auszugehen sein. In TWV 1:1284 gibt es eine als „Fagotto s. Violone“ bezeichnete Stimme, im edierten Notentext wird aus der Alternative eine Dopplung. Den der Quelle entnommenen Tacet-Vermerken zufolge setzt das Fagott nur im Verbund mit den höheren Streicherstimmen ein. Vermutlich ist Gleiches für die Violone-Stimme anzunehmen, auch wenn ein einzelner (versehentlich ohne Kursivierung gedruckter?) Tacet-Vermerk „senza Vlna“ dem Benutzer das Gegenteil nahe legt. Derartige aufführungspraktische und stilistische Details harren der weiteren Erforschung, Ausgaben wie diese sind ein wichtiger Beitrag dazu.

(März 2005)

Thomas Synofzik

LEOPOLD SCHEFER: Ausgewählte Lieder und Gesänge zum Pianoforte. Hrsg. von Ernst-Jürgen DREYER. München: G. Henle Verlag 2004. XV, 151 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 122./Abteilung Frühromantik. Band 6.)

Leopold Schefer gehört zu jenen Doppelbegabungen, deren Charakteristik man nicht vorschnell mit Wertungen verbinden sollte; wenn einer einmal der zweiten und dritten Garnitur zugeordnet ist, kommt er aus dieser kaum wieder heraus. In Bezug auf den Literaten Schefer haben das Arno Schmidt und mehrere Germanisten zu korrigieren versucht, in Bezug auf den Komponisten versucht es seit längerem, umsichtig und behutsam, der Herausgeber des vorliegenden Bandes.

Dessen Lektüre bestätigt, dass Schefer die Fürsprache verdient. Nicht zuletzt hat er Pech gehabt: die erste Gedichtsammlung anonym vom Grafen Pückler-Muskau veröffentlicht, den man zunächst für den Verfasser hielt; die erste Liedsammlung 1813 in Leipzig gedruckt und in den Wirren nach der Völkerschlacht nahezu verschollen. Danach war es auf dem Markt – freundliche Aufmerksamkeiten von Schumann haben daran wenig geändert – um den Musiker Schefer bereits still. Insofern erscheint fast stimmig, dass die vorliegende kluge Auswahl durch einen verdruckst intonierten Vorspruch der Redaktion des *Erbes deutscher Musik* eröffnet wird, welche die Publikation unnötigerweise zu entschuldigen sucht.

Wenn wir dagegensetzen, dass Schefers Musik manches in der Reihe Veröffentlichte übertrifft und dass die Liedkomposition (ähnlich wie Lyrik) etliche Handhabe bietet, den Dilettanten nicht nur als Entschuldigungsvokabel zu bemühen, benutzen wir dennoch die falsche, weil von unten hinaufgeschobene Messlatte. In dem Bande begegnen Lieder, bei denen auch Schubert-Kenner kaum zu sagen wüssten, weshalb sie nicht von Schubert stammen könnten.

Das bedeutet nicht wenig, weil Schefer, als er zum offenbar ersten und einzigen Mal, zudem nur kurz, von Antonio Salieri und einem Adlatus in Wien professionell unterwiesen wurde, zwei Liedschübe bereits hinter sich hatte – den durch den Tod eines nahen Freundes ausgelösten Liederzyklus *Um dich weint meine Seele* (1805, in dem Bande die Nrn. 22 bis 29) und die umfangreiche, 1813 gedruckte Liedsammlung (hiervon ausgewählt die Nrn. 1 bis 21), welche durch die Liebe zu des Grafen Pückler Schwester Agnes angeregt ist. Dem folgen, nicht vergleichbar verbunden, die zwischen 1807 und 1814 entstandenen Lieder Nrn. 30–39, möglicherweise seine bedeutendsten, und nach großem Abstand, durch den Tod seiner Frau veranlasst, drei hochoriginelle Altersgesänge (Nrn. 40–42). Die persönliche Beglaubigung der Lieder unterstreicht Schefer auch dadurch, dass er einige in Novellen – teilweise kryptisch – einflücht, bei denen autobiographische Momente mitspielen.

Angesichts eines teilweise hohen, freilich nicht konsequent durchgehaltenen Anspruchs könnte man alibihafte Hinweise auf Kühnheiten, Vorwegnahmen o. ä. unterlassen, böte

Schefer hier nicht verschwenderische Handhabe. Mit *Um dich weint meine Seele* komponiert er zehn Jahre vor Beethovens „ferner Geliebter“ einen Liederzyklus und nimmt die Zyklichkeit u. a. in Motivbezügen, Korrespondenzen des ersten und letzten Stückes, harmonischen Kurven usw. sehr bewusst wahr (Ernst-Jürgen Dreyer, „Leopold Schefer und die ‚in der Luft schwebende Musik‘. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Liederzyklus“, in: *Mf* 51, 1998, S. 438 ff.). Mindestens jedes zweite der in dem Bande veröffentlichten Lieder enthält kleine harmonische Abenteuer, und in etlichen (u. a. den Nrn. 1, 4 und 19) wartet Schefer mit schlechtweg aufregenden Lösungen auf, welche als Zufallsfunde eines Zweitrangigen nur derjenige einordnen könnte, der an der Integration des Liedganzen vorbeihört. Diese verdankt sich nicht zuletzt einem feinen Sinn für den Ausgleich strophischer und durchkomponierter Momente, für metrische Subtilitäten, Verschiebungen usw. Krittelnd könnte man am ehesten (immerhin eine Zeit betreffend, da die Liedkomposition sich neu definierte) von vielerlei originellen Details sprechen, welche mitunter sich vordrängen, ehe der Blick auf ein Ganzes geworfen, dessen Charakter definiert ist, Abbiegungen in durchkomponierende Verfahrensweisen, bevor der strophische Raster gesichert ist, gegen den sie sich plastisch abheben würden – Schefers Belletristik vergleichbar, bei der zuweilen hinreißende Einzelschilderungen oftmals überzeugender ausfallen als der Plot, der ihnen den Rahmen gibt.

Dass Schefer eigene Texte komponiert – keine große, durchweg liedgerechte, manchmal redselige, nie peinliche Lyrik –, nimmt er in feinsinnigen Koordinationen von Wort und Ton wahr, u. a., wenn er in wechselvoll gestalteten Strophenliedern (u. a. Nrn. 2, 3, 8, 16) in den verschiedenen Textstrophen je neue Sinnnuancen unterstreicht – genug Anhalt für die Vermutung, musikalische und textliche Konzeption seien oft Hand in Hand gegangen.

Dilettantismus im Lied, welches als leicht erreichbares Genre eher gesellschaftlich als ästhetisch Ansehen genoss, sah damals anders aus: klappernde, harmonisch schlecht abgefederter Viertaktigkeit, Musik, welche auf eine Strophe gut, auf die übrigen schlecht passt usw. Dergleichen findet sich bei Schefer kaum, er riskiert mehr – über das Angesprochene hinaus

u. a. in interessanten, oft ausgedehnten Voroder Nachspielen oder, wo eine einzige Wendung ein ganzes Lied prägt (Nr. 8), in motivischer Arbeit unter erschwerten Bedingungen. Zu den hier erkennbaren Ambitionen, bestätigt u. a. durch das Projekt einer „Fugen-Sinfonie“, steht Schefers fakultative Benutzung seiner Begabung, auch der poetischen, in seltsamem Widerspruch. Der offenkundige, persönlich beglaubigte Ernst der Anliegen und mangelnde Konsequenz bei ihrer Verfolgung, erst recht manche großsprecherische Flunkerei um angeblich schon Komponiertes, passen schlecht zueinander.

Nur Gewicht und Wichtigkeit dieser Musik entschuldigen halbwegs, dass der Rezensierende – was zur Beurteilung der Herausgeberarbeit wohl notwendig wäre – weder Schefers gesamtes Liedwerk noch die Vorlagen kennt. Nach zwei kleinen, an entlegener Stelle veröffentlichten Editionen des Herausgebers (Bargfeld 1995, Stuttgart 1998) bietet die vorliegende, umstandslos praktisch benutzbare, durch akribische Philologie abgesicherte Ausgabe die beste Grundlage, einen Musiker nicht zurück-, sondern neu zu gewinnen, dessen Nischenexistenz ihn zu unterschätzen und übersehen leicht gemacht hat. Da die Perlen gefischt sind, geht die nächste Frage an Sänger, Veranstalter und Produzenten.

(November 2004)

Peter Gülke

HUBERT PARRY: Sonatas for Violin and Piano forte. Hrsg. von Jeremy DIBBLE. London: Stainer & Bell 2003. XXXVII, 90 S. (Musica Britannica. Volume LXXX.)

Die Auswahl der Komponisten in *Musica Britannica* ist eine teilweise etwas irritierende. Während Zeitgenossen des Komponisten des hier vorgelegten Bandes weitgehend ignoriert werden (beispielsweise wäre die Befassung mit Samuel Coleridge-Taylor, Peter Warlock oder auch Parrys Lehrer George Alexander Macfarren wünschenswert), ist zu Charles Hubert Hastings Parry (1848–1918) bereits ein dritter Band in Vorbereitung. Dies ist fraglos dem unermüdlichen Einsatz Jeremy Dibles zu verdanken, dessen Parry-Biographie (1992) schon mehrfach nachgedruckt werden musste. Der Rezensent möchte nicht nahe legen, dass mittelmäßige Kompositionen gedruckt

werden sollten, doch sollte die Einschätzung von Parrys Leistungen im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, wie sie im Vorwort geradezu gebetsmühlenartig formuliert wird, zumindest überprüft werden.

Merkwürdigerweise sind die nun vorgelegten drei Werke nie zuvor gedruckt erschienen – auch zu Parrys Lebzeiten nicht, obschon er als relativ erfolgreicher Komponist bezeichnet werden kann. Doch hatte er vor allem durch seine Vokalwerke und seine Sinfonien Berühmtheit erlangt, alle anderen WerkGattungen blieben lange relativ unbekannt; dazu bestand in Großbritannien kaum Interesse an der Veröffentlichung von Kammermusik. Parry war ein Komponist, der bis zur Veröffentlichung vielfach Überarbeitungen an seinen Kompositionen vornahm, so auch bei diesen Werken aus dem Zeitraum 1875–1894, zwei Sonaten (in *d*-Moll bzw. *D*-Dur) und einer *Fantasie-Sonate* in einem Satz (warum Dibble den verworfenen Titel *Fantasie Sonata* nutzt, bleibt nach Lesen der Einleitung unklar). Endgültige Versionen liegen bei keiner der Sonaten vor, Revisionen bieten teilweise abweichende Lesarten.

Sorgfältiger Satz und sogar abweichende Lesarten, die dem Notentext als Varianten beigegeben sind, lassen es um so betrüblicher erscheinen, dass Quellenbeschreibung und Kritischer Bericht so ausgesprochen kurz ausgefallen sind. Da bietet auch die beeindruckende Anzahl Fußnoten im Notentext keinen vollwertigen Ersatz. So bleibt dem Leser etwa bei der Quellenbeschreibung (S. XXVI–XXIX; der Kritische Bericht selbst findet sich, eine äußerst unglückliche Entscheidung im Falle man die Quellen prüfen möchte, erst am Ende des Bandes auf den Seiten 88–90) die ursprüngliche Reihenfolge der Blätter in den Quellen *S1* zur frühen *d*-Moll-Sonate wie auch zur späteren *D*-Dur-Sonate gänzlich unbekannt. Aus dem Ziel von *Musica Britannica*, so praktisch nutzbar als möglich zu sein, sind zahlreiche Entscheidungen des Herausgebers zu erklären, insbesondere auch die folgende: Mit Bleistift geschriebene Alternativen in Quellen, die Dibble als „mostly very fragmentary“ bezeichnet (er überlässt dies nicht dem Benutzer der Partitur), „have been disregarded“ (S. XXX) – mit anderen Worten wurden sie ignoriert und scheinen auch im Kritischen Bericht nicht auf. Auch Eintragungen fremder Hand, die teilweise in die Druckausga-

be Eingang fanden (teilweise aber auch nicht), sind weder im Kritischen Bericht noch im Notentext als Hinzufügungen Dritter noch überhaupt irgendwie erläutert.
(April 2005) Jürgen Schaarwächter

Eingegangene Schriften

ELKE AXMACHER: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Zweite Auflage. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung. Band 2.)

ALESSANDRA CHIARELLI/ANGELO POMPILO: „Or vaghi or fieri“. Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740). Con l'edizione de „Il cannocchiale per la ‚Finta Pazza‘“ di Maiolino Bisaccioni, hrsg. von Cesarino RUGINI. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 2004. 294 S., Abb.

MATTHIAS CORVIN: Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2005. 295 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

Cöthener Bach-Hefte 12. Beiträge vom Symposium „Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen“ am 8. November 2003 im Rahmen des 4. „Cöthener Herbstes“. Wissenschaftliche Leitung des Symposiums: Prof. Dr. Werner Breig. Redaktion: Andreas WACZKAT. Köthen: Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen 2004. 124 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen. Historisches Museum für Mittelanhalt XXIX.)

ÉDOUARD-MARIE-ERNEST DELDEVEZ: *L'Art du chef d'orchestre* (1878). *De l'exécution d'ensemble* (1888). Neue durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Jean-Philippe NAVARRE. Sprimont: Mardaga 2005. 374 S., Nbsp. (Ars Musicae Iuxta Consignationes Variorum Scriptorum. Période Romantique et Moderne. „Domaine Français“ 1& 2.)

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

Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten. Hrsg. von Patrick PRIMAVERESI und Simone

MAHRENHOLZ. Schliengen: Edition Argus 2005. 310 S., Abb., Nbsp. (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung. Band 1.)

HELEN GEYER: Das venezianische Oratorium 1750–1820: Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment. Laaber: Laaber-Verlag 2004. Erster Teil: Abhandlung, XV, 437 S., Abb., Nbsp.; Zweiter Teil: Archivadokumente, Notenbeispiele, Literaturverzeichnis, Register, VIII, S. 439–769 (Analecta musicologica. Band 35/I und 35/II.)

Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV · Instrumentalwerke. Hrsg. von Oswald BILL und Christoph GROSSPIETSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XXXVI, 364 S., Faks.

Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani. / *Clavis Archivorum ac Bibliotecarum Italicarum ad Musicam artem pertinentium (CABIMUS)*. Con la relativa Bibliografia Musicologica. Hrsg. von Giancarlo ROSTIROLLA unter Mitarbeit von Luciano LUCIANI. Roma: Istituto di Bibliografia Musicale (IBIMUS) 2004. CXIII, 1139 S. (Studi, Cataloghi e Sussidi dell'Istituto di Bibliografia Musicale X.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 38. Auslieferung, Winter 2004/05. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, nach Hans Heinrich EGGBRECHT hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005.

JOHANN HERCZOG: *Marte armonioso*. Trionfo della Battaglia musicale nel Rinascimento. Galatina: Mario Congedo Editore 2005. 321 S., Nbsp. (Università degli studi di Lecce. Dipartimento dei beni delle arti e della storia. Saggi e Testi. Collana diretta da Lucio Galante 22.)

JOHANNES HOYER: Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft. Regensburg: Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte 2005. LII, 451 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg. Beiband 15.)

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

RENATE HÜSKEN: Ella Adaiewsky (1846–1926). Pianistin – Komponistin – Musikwissenschaftlerin. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2005. 435 S., Abb., Nbsp.

Jazz. Hrsg. von Wolfgang SANDNER. Unter Mitarbeit von Reimer von ESSEN, Peter KEMPER, Wolfram KNAUER, Ulrich KURTH und Jürgen SCHWAB. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 359 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 9.)