

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Con dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta. A cura di Antonio DELFINO e Maria Teresa ROSA-BAREZZANI. Firenze u. a.: Sismel-Edizioni del Galluzzo 1999. X, 663 S., Notenbeisp. (La Tradizione Musicale 4./Scuola di Paleografia e Filologia Musicale. Studi e Testi 2.)*

Die *Scuola di Paleografia e Filologia Musicale* der Universität Pavia legt zum 600. Todestag von Francesco Landini einen umfangreichen Sammelband vor und dokumentiert damit, dass eine junge Generation italienischer Musikwissenschaftler, auf den Arbeiten Nino Pirrottas aufbauend, dem der Band postum gewidmet ist, sich verstärkt der Musik des Trecento zuwendet. Die beiden Herausgeber steuern selbst Beiträge zur Landini-Kadenz (Maria Teresa Rosa-Barezzani) und zur Landini-Rezeption anhand der *Hommage à Fr. Landino* von Jean Langlais (Antonio Delfino) bei. Vor allem beschäftigen sich die Beiträge aus dem eigenen Hause – wie bereits in einem früheren Band, mit dem es inhaltliche Überschneidungen gibt (vgl. den Roundtable „I codici dell’Ars nova italiana e le specificità della tradizione landiniana“, in: *Problemi e metodi della filologia musicale*, hrsg. von Stefano Campagnolo, Lucca 2000) – jedoch mit textkritischen Fragen, deren eingehende Würdigung und Kritik den Rahmen einer Rezension sprengen würde. Neben einer grundlegenden Bewertung der Überlieferung von Landinis Kompositionen (Maria Caraci Vela) werden die Überlieferung der Texte (Marco Mangani), die Ligaturen auf gleicher Tonhöhe (Tiziana Sucato) und der Codex Panciaticchi diskutiert, zu dem Stefano Campagnolo eine Reihe von Beobachtungen liefert, die ein von der als Referenz zu betrachtenden Beschreibung von John Nádas abweichendes Bild ergeben. Mangani fügt seinem Beitrag, der durch Gianluca d’Agostinos faktenreiche Zusammenstellung der Textüberlieferung außerhalb der Musikhandschriften ergänzt wird, eine kritische Edition der Texte von 48 Ballate auf der Grundlage des Codex Panciaticchi als Leithandschrift an; eine exemplarische Untersuchung und Edition bietet Marco Gozzi für die Ballata *L’alme mie*.

Eine Reihe von weiteren Beiträgen ist der Analyse und Interpretation einzelner Kompositionen gewidmet, die teilweise auf frühere Arbeiten der Autoren zurückgreifen (vgl. Virginia Newes zu *De, dimmi tu*). Gemeinsam ist den Aufsätzen ein Bemühen um den kulturellen Kontext der Musik – Francesco Filippo Minetti setzt sich mit der autobiographischen Deutung des Madrigals *Mostrommi Amor* auseinander, Pietro Gargiulo diskutiert anhand des Virelai *Adiu adiu* die Bezüge zur französischen Musik, Gabriele Bonomo geht auf die Zuschreibung von Motetten an Landini ein und Pedro Mermelsdorff diskutiert *Musica son che mi dolgo* vor dem Hintergrund von Jacopo da Bolognas *Aquil’altera* – eine methodische Fundierung lassen die Analysen jedoch vielfach vermissen. Weder Daniele Sabainos auf Heinrich Schenker rekurrierende Analyse der Ballata *Contemplar le gran cose* noch Francesco Facchins von der quantitativen Fiktion des „impact factors“ geleiteter Versuch, Landini-Zitate bei anderen Komponisten nachzuweisen, vermögen zu überzeugen.

Dieses methodische Defizit ist aus meiner Sicht darin begründet, dass die Forschung zur Musik des Trecento über einen zu langen Zeitraum von einigen wenigen Musikwissenschaftlern dominiert wurde, die auch hier mit Beiträgen vertreten sind, die jedoch lediglich bereits andernorts geäußerte Thesen summieren (Nino Pirrotta) bzw. nachdrucken (Kurt von Fischers Beitrag ist bereits 1989/90 in *Current Musicology* auf Englisch erschienen). Dass sich auf deren Ergebnisse jedoch nicht ohne vorherige kritische Prüfung neue Forschungen gründen lassen, zeigt Jeoash Hirshbergs ambitionierte Untersuchung zu Personal-, Lokal- und Zeitstil. Er wählt als Ausgangspunkt mit *Posando sopra un’acqua* (Jacopo da Bologna) und *Donna già fu’* (Giovanni da Firenze) zwei Kompositionen, die sich schon deshalb nicht vergleichen lassen, weil es sich bei der ersten um ein Madrigal, bei der zweiten hingegen um einen Strambotto handelt, was Hirshberg offenbar nicht bewusst war, wenn er die Durchkomposition des Textes bei Giovanni und strophische Vertonung bei Jacopo als Differenzkriterium

benennt. Sein Modell zweier gegensätzlicher Kompositionsprinzipien, die er als „structural“ und „rhetorical model“ bezeichnet, basiert auf Fischers Thesen zur klanglichen Geschlossenheit, Textbehandlung und den Parallelen perfekter Konsonanzen in der Musik des Trecento. Da diese aus meiner Sicht (vgl. *Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia della Università di Lecce* 1/2) jedoch nicht als analytische Kriterien tragfähig sind, erscheinen auch die auf ihrer Grundlage gewonnenen Ergebnisse Hirshbergs problematisch.

Abgerundet wird der Band durch drei Beiträge, die nicht unmittelbar auf Landini, wohl aber auf die Überlieferung der italienischen Musik des Trecento Bezug nehmen und mit hervorragenden farbigen Abbildungen ausgestattet sind. Paolo Peretti bietet eine Edition und eine detaillierte Beschreibung eines fragmentarischen Manuskripts mit mehrstimmigen liturgischen Gesängen aus dem Archivio di Stato di Macerata (Notarile mandamentale di Recanati, Bd. 488) über das er erstmals 1996 in den schwer zugänglichen *Quaderni musicali marchigiani* berichtet hatte. Antonio Ziino rekonstruiert zusammen mit dem Kunsthistoriker Francesco Zimei ein Florentiner Laudario, das aufgrund der hervorragenden Miniaturen aus der Werkstatt von Pacino di Bonaguida in Einzelblätter zerteilt wurde, von denen zwei heute in einer Florentiner Privatsammlung wieder vereinigt sind, und Melania Ceccanti beschäftigt sich mit den Miniaturen des Codex Squarcialupi.

Verdienstvoll sind eine dem Band beigegebene Diskographie (Tiziana Morsanuto) und Bibliographie sowie vor allem das Werkverzeichnis (Lucia Marchi). Dass diese etwa durch die vorbildliche Einspielung der Ballate des Ensembles Anonymus 4 (*The Second Circle*), Marco Gozzis aus der Reflexion der Bedingungen des blinden Komponisten Landini gewonnene grundlegende Untersuchung zu Notation und Tempo in der Musik des Trecento „New light on Trecento music“ (Teil I in *Recercare* 13) und die neu aufgefundenen und bisher unpublizierten Seiten mit Kompositionen von Francesco Landini aus dem Lucca Codex (fol. 50 f.) und in der Biblioteca Queriniana in Brescia (C.VI.5) bereits wieder überholt sind, zeigt, dass die Forschung zu Landini und vor allem zur Musik seiner Zeit in Bewegung gekommen ist und ihr

Gegenstand über die Wissenschaft hinaus Interesse findet.

(September 2003)

Oliver Huck

*DÖRTE SCHMIDT: „Armide“ hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. X, 331 S., Abb., Notenbeisp.*

Unter den Pariser Opern Christoph Willibald Glucks nimmt *Armide* (1777) eine Sonderstellung ein: Das Werk basiert auf einem damals bereits mehr als neunzig Jahre alten Libretto Philippe Quinaults, das in der kanonisierten Vertonung Jean-Baptiste Lullys (1686) noch bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein auf der Bühne der Académie Royale de Musique präsent war. Insofern ergab sich für Gluck als besondere künstlerische Herausforderung aus der Librettowahl auch eine direkte kompositorische Auseinandersetzung mit der Partitur Lullys. Die unmittelbare Bezugnahme auf die ältere Vorlage stellt das Werk in den Kontext der Opernparodien, wie sie gerade im Falle von Lullys *Armide* in außerordentlicher Breite überliefert sind, von Florent Carton Dancourts *Renaud et Armide* (1686) über Laurent Bodelons *Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées* (1691) und Charles La Rivière Dufrenoy *Opéra de Campagne* (1692) sowie deren Bearbeitung durch Louis Fuzelier (1713) bis hin zu Charles-Simon Favarts *Cythère assiégée* (1748), für die Gluck 1759 in Wien eigens neue Musik komponierte. Die einzelnen *Armide*-Bearbeitungen lassen jeweils den Versuch erkennen, „ein dramatisches Gefüge als Ganzes unter neuen Bedingungen durchzuspielen – als Tragédie lyrique unter den Bedingungen der Komödie (im Nouveau Théâtre Italien), Historie unter den Bedingungen der mythologischen Götter (in *Cythère assiégée*), Opéra comique unter den Bedingungen der Ballett-Pantomime (in Angiolinis *Citera assediata*), französische Oper unter den Bedingungen der italienischen (in Traettas *Armida*)“ (S. 248). Anfangs stand noch das einzelne Werk für die Gattung, ehe sich dramatische Parodien im frühen 18. Jahrhundert zunehmend auf Einzelwerke bezogen.

Die frühen Parodien spiegeln die Rivalität zwischen der Académie Royale de Musique und der Comédie-Française als gattungstähe-

tische Kontroverse zwischen Oper und Komödie. Hinzu kam als dritte Pariser Bühne die Comédie-Italienne, für deren Repertoire nicht zuletzt die Montage parodierter Passagen aus unterschiedlichen Opern kennzeichnend war. Schließlich fanden die wechselseitigen Konflikte der Institutionen und Gattungen auch auf den Bühnen der Märkte (Foires) ihren Widerhall. Es ist bezeichnend für diese komplexen Beziehungen, dass die Parodie der Comédie-Italienne (*L'Opéra de Campagne*) in Fuzeliers Bearbeitung schließlich auch auf den Foires zu einem Dauerbrenner werden konnte. In einer solchen durchgängig auf Vaudevilles gesungenen Parodie lassen sich Bedeutungsrelationen zwischen den vier potentiell beteiligten Ebenen der erklingenden Musik, der implizierten Musik, des erklingenden Textes und des implizierten Textes aufweisen, deren Analyse die Auffassung revidiert, dass es sich bei Opernparodien im 18. Jahrhundert in erster Linie um eine literarische Gattung handele. Mit Favarts in Brüssel uraufgeführter *Cythère assiégée* sowie deren Wiener Bearbeitungen erhält dieser zunächst auf das Pariser Theatersystem beschränkte Prozess eine europäische Dimension, die Armidés Bühnenmetamorphosen geradezu als Paradebeispiele für das „Musiktheater auf zweiter Stufe“ erscheinen lassen.

In ihrer Untersuchung dieses kontinuierlichen künstlerischen Diskurses, der gleichermaßen literarische und musikalische Beziehungen umspannt, knüpft die Verfasserin an das von Gérard Génette (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris 1982) entwickelte Konzept der Hypertextualität an, das die Parodie als transformierendes Verfahren neben Travestie, Transposition, Übersetzung, Pastiche, Persiflage oder Nachbildung unter der Vorstellung einer „Literatur auf zweiter Stufe“ begreift. Dabei gilt Schmidts besonderes Interesse vor allem dem Wandel in der Auffassung der Titelfigur. Vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels hin zu einer wirkungsorientierten Poetik des Theaters (Diderot) personifiziere gerade diese Figur die Veränderung des Menschenbildes und die damit verbundene Ausprägung jener neuen Gesellschaftsordnung, in der die moderne Differenzierung der Geschlechter einsetzt. Mit ihrem intertextuellen Untersuchungsansatz eröffnet die Verfasserin nicht nur neue Perspektiven auf das bislang

unterbelichtete Terrain der Opernparodie, sondern hebt sich auch deutlich von der traditionellen Sichtweise auf den „Reformator“ Gluck ab, dessen *Armide* das letzte und umfangreichste Kapitel des Buches gewidmet ist (S. 215–287). Schmidt löst *Armide* aus dem Dilemma früherer teleologischer Betrachtungsweisen, in denen sich Glucks Reverenz an die französische Tradition neben den so genannten „Reformopern“ eigens zu legitimieren hatte. Zugleich distanziert sich die Autorin aber auch von jüngeren Untersuchungen, die Glucks Neuvertonung primär als Auseinandersetzung mit der in Rousseaus *Lettre sur la musique française* (1753) formulierten Lully-Kritik interpretieren. Zu Recht insistiert Schmidt auf der Feststellung, dass hierdurch die künstlerische Notwendigkeit einer Übernahme des vollständigen Quinault-Librettos nicht erklärt werden kann, und relativiert gleichzeitig die Prämissen einer Rezeptionsforschung, die nicht hinreichend in Rechnung stelle, „dass sich nicht nur die Rezeptionshaltung, sondern auch deren Bezugsobjekt ändern könnte, möglicherweise sogar die Grenze zwischen Rezeptions- und Produktionsgeschichte verschwimmt“ (S. 11). Sind die im Hinblick auf Gluck erörterten literarischen Quellen seit langem bekannt (desgleichen natürlich auch die kompositorischen Rückbezüge auf eigene Werke), so liegt der entscheidende heuristische Gewinn der Untersuchung wohl vor allem darin, dass sie Musik und Text als untrennbar miteinander verbundene Strukturebenen des musikdramatischen Werkes begreift und aufzeigt, in welcher Weise „Musik als implizite Ebene in intertextuellen Bezügen wirksam werden kann“ (S. 239). So offenbaren sich bei einem vergleichenden Studium der Partituren von Lully und Gluck zahlreiche bislang kaum beachtete konstruktive Parallelen, von der Tonartendisposition bis hin zu einem „Bündel von Merkmalen, die bis ins Detail direkt auf Lully verweisen und die Glucks spezifischen Umgang mit seiner Vorlage sozusagen an den Stellen ‚größter Nähe‘ offenbaren“ (S. 243). Auch das Verhältnis zwischen Neukomposition und Selbstentlehnung bei Gluck lasse sich Schmidt zufolge dahingehend präzisieren, „dass Gluck an allen den Stellen neu komponiert hat, wo es darum ging, Lullys Partitur in die eigene einzuschreiben, während gerade dort, wo das neue

musikdramatische Konzept seine Gültigkeit bewähren konnte, Entlehnungen zu finden sind“ (S. 245).

In der Forschung zur Wirkungsgeschichte von Lullys *Armide* lagen mit den Arbeiten von Lois Rosow (1981), Herbert Schneider (1982) und Mario Armellini (1991) bislang bereits drei grundlegende Arbeiten vor, denen Schmidts Untersuchung in ihrer gleichermaßen musik- und literaturwissenschaftlichen wie auch vergleichenden kulturwissenschaftlichen Perspektive einen bedeutenden Beitrag hinzufügt. Zugleich bietet sie künftigen Studien zum Phänomen der Opernparodie im 18. Jahrhundert ein hervorragendes theoretisches und methodisches Fundament.

(September 2003) Arnold Jacobshagen

*Musik und Theater am Hof der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposion zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhouses am 2. Juli 1998. Hrsg. von Peter NIEDERMÜLLER und Reinhard WIESEND. Mainz: Are Edition 2002. 205 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 7.)*

Aus Anlass des 250-jährigen Jubiläums des Markgräflichen Opernhouses zu Bayreuth fand 1998 ein kleines, der Markgräfin Wilhelmine und ihrem Musenhof gewidmetes Symposion statt, dessen Bericht nunmehr vorliegt. Im Mittelpunkt der insgesamt sechs Beiträge stehen Wilhelmnes Biographie (Rudolf Endres), neue Dokumente zum Wirken der Markgräfin (Irene Hegen), ihre Oper *Argenore* (Susanne Vill), die höfische Musikkultur in Bayreuth (Sabine Henze-Döhring und Reinhard Wiesend) und deren Verbindungen zum Preußischen König (Hans-Joachim Bauer).

Rudolf Endres zeichnet in seiner Studie ein Portrait der Markgräfin, das sich wesentlich auf deren Memoiren stützt. Er stellt sie als kunstliebende Frau von hohem intellektuellen Anspruch, begabte Schriftstellerin und Musikerin dar, die dem kleinen Bayreuther Hof nach dem Tode des Markgrafen Georg Friedrich Carl trotz des leisen Spotts ihres königlichen Bruders über die nur beschränkten finanziellen Möglichkeiten der Residenz zu ungeahnter Blüte verhalf. Die Erforschung ihres Wirkens erwies sich aber bisher aufgrund einer

problematischen Quellenlage als nicht ganz einfach. Irene Hegen erläutert diese, verweist darauf, dass ein nicht unwesentlicher Teil des Nachlasses der Markgräfin nach deren Tode verstreut wurde und in Vergessenheit geriet, zeigt aber auch neue Spuren auf, die zu weiteren Erkenntnissen führen könnten. So berichtet sie z. B. über ein erst jüngst wieder aufgedecktes Konzert für Cembalo und Orchester der Markgräfin. Dem in preußischen Diensten stehenden Komponisten František Benda und seinen Besuchen in Bayreuth als Fallbeispiel für die engen Kontakte zwischen Wilhelmine und ihrem Bruder Friedrich widmet sich Hans-Joachim Bauer, der auf diese Weise auch die Provenienz eines Bayreuther Bestandes von Abschriften einiger Violinkonzerte Bendas erklärt. Mit einem anderen vom preußischen König geschätzten Komponisten, Johann Adolf Hasse, befasst sich Reinhard Wiesend in Zusammenhang mit einer Vertonung des Metastasianschen *Ezio*, der im zeitlichen Umfeld der Hochzeit der Markgräfin 1748 zur Aufführung kam. Dabei stehen vornehmlich zwei Aspekte im Mittelpunkt: die Frage, wie das Libretto für die Bayreuther Bedürfnisse adaptiert wurde und wer bei der Vertonung desselben mitgewirkt hat. Trotz fehlender musikalischer Quellen spricht nach Wiesend einiges dafür, dass ein Teil der Arien von Hasse verfasst wurde, der sich damals kurzzeitig in der oberfränkischen Residenz aufhielt. Den Leitgedanken und Trägern der Musikpflege am Bayreuther Hof zur Zeit Wilhelmines geht Sabine Henze-Döhring nach. Aus zahlreichen Quellen geschöpfte Informationen werden hier zu einem detailreichen Bild zusammengefügt, das Aufschluss über das Musikerpersonal und das Repertoire der Hofoper gibt. Ferner geht Henze-Döhring auch auf Wilhelmines ambitionierte Festa teatrale *L'huomo* ein, deren Libretto als Faksimile im Band enthalten ist. Einen Werkstattbericht zur Inszenierung der sowohl im Text als auch in der Musik von Wilhelmine stammenden Opera seria *L'Argenore* im Markgrafentheater in Erlangen legt Susanne Vill vor. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Werk verweist sie auf offenkundige Bezüge zur Biographie der hochgestellten Komponistin, berichtet über die Schwierigkeiten, die es heutigentags bei der Produktion einer Opera seria gibt, und stellt damit auf anschauliche Weise

dar, wie ein ca. 260 Jahre altes Werk wieder zum Leben erweckt werden kann.

Trotz des insgesamt überschaubaren Umfangs des Bandes (126 Seiten Text und ca. 80 Seiten Libretto-Faksimile) haben die Herausgeber nicht die Mühe gescheut, einen Index zu erstellen, der die Einzelinformationen der Studien sehr gut erschließt. Bleibt zu hoffen, dass diese lesenswerte und informative Publikation zum Auftakt weiterer Untersuchungen zu dieser im Panorama des 18. Jahrhunderts durchaus einzigartigen Fürstin wird.

(Juli 2003) Daniel Brandenburg

*LAURENZ LÜTTEKEN: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. X, 625 S., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Band 24.)*

Der Titel verleitet zu einem Understatement. Anstelle einer kleinen Abhandlung über ein spezifisches Phänomen in einem historisch begrenzten Zeitraum zwischen den gängigen Epochengliederungen wird hier ein reichhaltiger Querschnitt vorgenommen. Die im Titel genannten Eckdaten dürfen nicht allzu strikt gelesen werden. Sie verlaufen asymmetrisch und dienen der Markierung eines Wandels ästhetischer Paradigmen zwischen der Nachahmungs- und „einer ‚klassischen Musikästhetik‘“ (S. 4), der in der weiteren Untersuchung die Hauptrolle spielt. So heterogene Ereignisse wie das Erdbeben von Lissabon 1755, eine geophysikalische Erschütterung, die in das Blickfeld der Ästhetik des Erhabenen rücken wird, und deutsche Übersetzungen (1759/60) der „Genie“-Schriften von Edward Young bilden die untere, das Todesjahr von Johann Heinrich Rolle (1785) die obere Grenze. Mit Gewinn gelingt es Lütteken, an zahlreichen Beispielen den Selbstwert kultureller Ereignisse dieses Ausschnitts (nord-)deutscher Musikgeschichte zu zeigen. Im Nachhinein (das Buch dürfte in seinen Grundzügen vor etwa zehn Jahren entstanden sein) wird das besondere Interesse an diesem Zeitabschnitt durch das heutige Konzertrepertoire und den Tonträgermarkt bestätigt. Nicht allein der Umfang, sondern vor allem der Materialreichtum und die Originalität der ausgewerteten Quellen zur Musik, zur Bühnenkunst, zur Dichtung und Erbauung, an

autobiographischer und ästhetisch reflektierender zeitgenössischer und neuerer Literatur beeindrucken. Um das Ergebnis gleich vorweg zu nehmen: Es lohnt sich, das Buch zu lesen, und – man sollte sich viel Zeit dazu nehmen. Als Nachschlagewerk für eine rasche Information ist diese Untersuchung nicht gedacht.

Die Gliederung folgt einem Dramenmodell: Prolog, Kommunikationsformen (I), Paradigmen (II), Kommunikationsszusammenhänge (III), Selbstgespräche (IV), Epilog: Gegenpositionen (V). Im Anhang finden sich glücklicherweise eine aufschlussreiche Sammlung von zeitgenössischen Gedichten, die um den Einsamkeitstospos kreisen, Quellen-, neuere Literatur- und Musikalienverzeichnisse sowie ein Personenregister. Schade, dass nicht auch noch ein Werkregister erstellt wurde, da die Untersuchung eine Fundgrube für Kompositionen dieses Zeitraums bildet, die eben nicht gerade im Mainstream liegen. Im ersten Kapitel („Kommunikationsformen“) werden am Beispiel neuer Foren und Formen von Musikgenuss und Musizierpraxis des sich etablierenden Bürgertums strukturelle und ästhetische Grundlagen formuliert. Bürgerlichkeit steht hier für die „mentale Disposition“ (S. 31) einer Gruppierung, zu der Komponierende wie Rezipienten unterschiedlicher Herkunft gleichermaßen gehören. Empfindsamkeit und Einsamkeit kennzeichnen sie, wobei Einsamkeit gleichsam als Leitmotiv der gesamten Untersuchung durchklingt. Damit korrespondiert der empfindsame Monolog am Klavier, Klage und Trost zugleich. Er gilt, so eine der Ausgangsthesen, als zentrale und aufgrund seiner Einseitigkeit gleichzeitig als gestörte (musikalische) Kommunikationsform. Die (Un-)Möglichkeit, sich über sinnlich-emotionales Erleben auszutauschen, wird Mitte des 18. Jahrhunderts ein zentrales Thema aufgrund des neu artikulierten Bedürfnisses, sich des Gleichklangs der Herzen mit Hilfe von Musik zu vergewissern. Für ein Gelingen gibt es aufgrund der signifikativen Unbestimmtheit von Musik bekanntlich keine Garantie, wie schon Baumgarten diagnostiziert hat. (Seine *Aesthetica* wurde überraschenderweise nicht eingebracht.) Von dieser Spannung lebt auch eine Fülle literarischer Musikszenen in der zeitgenössischen Literatur. Inwieweit die bekannten literarischen Topoi dann tatsächlich auch auf die Hal-

tung der Komponierenden selber zutreffen und ihre Werke beeinflussen beziehungsweise die Erfindung neuer Gattungen evozieren, erfährt man erst im III. Kapitel. Zunächst fließt der Hauptstrom der Untersuchung sozusagen unterirdisch weiter, während im II. Kapitel Grundfragen der Forschung zum späteren 18. Jahrhundert als anreichernde Zuflüsse ausgebreitet werden: das Problem des Verhältnisses von Musik und Poesie (II, 1), die Diskussion um Melodie und Harmonie (II, 2), Aspekte zur Ästhetik des Erhabenen (II, 3), Fragen der Tonmalerei (II, 4), musikalische Ursprungstheorien und Musikgeschichtsschreibung (II, 5). Das alles wäre im Einzelnen ebenso spannend wie lehrreich, zumal die allgemein bereits bekannten Themen durch attraktive zeitgenössische Literatur belegt werden. Allerdings ist nicht immer klar, an welche Forschungen angeknüpft wird. Hier scheint ein spezielles Diskurswissen schon vorausgesetzt zu sein, um die Qualität der Belege überhaupt erkennen zu können. Oder, paradox formuliert: Der Autor weiß einfach zu viel, deswegen bietet der geraffte Rekurs in Bezug auf Grundfragen der Forschung in diesen Abschnitten zu wenig. In den Kapiteln III und IV werden dann die in I exponierten Themen Einsamkeit und Monolog mit Rückbezug auf Poetik und Dramentheorie vertieft und an einem breiten Spektrum von Beispielen aus der musikalischen Literatur expliziert, wobei die Qualität der Musikbetrachtung nicht ganz mit dem Niveau der literarisch-philologischen Auswertung mithalten kann. Der Epilog (V) bietet eine knappe Zusammenfassung und öffnet den Blick auf Aspekte, die sich auch noch (und jenseits des Monologischen) diskutieren ließen.

Ein Segment eines Jahrhunderts aus dem Blickwinkel einer speziellen Lesart (des Monologischen) zu interpretieren, ist ein spannendes und bereicherndes Verfahren, solange die eigene, individuelle Lesart selber immer wieder zur Disposition steht. (Neuerdings bietet Gumprechts Studie „1926“ dafür ein gutes Beispiel). Trotz mehrfacher Lektüre war mir nicht immer die Trennung der Autorenposition von den in der historischen Literatur geäußerten Anschauungen klar, insbesondere in dem Abschnitt über Herders Sprachtheorien (vgl. S. 240 und S. 273). Ist der Urschrei nicht tatsächlich der Anfang überhaupt aller Äuße-

rungen, inklusive des Monologs und der Musik? Ist es sinnvoll, von einer „genetischen“ Ableitung der Musik daraus überhaupt zu sprechen? Spricht hier Herder oder der Autor? Hier bräuchte ich als Leserin mehr Klarheit und Distanz in der Darstellung und weniger spitzwinklige Argumentationskurven.

Die Attraktion der Untersuchung liegt nicht zuletzt in der Assoziationskraft des Autors und seiner kenntnis- und materialreichen Verknüpfung disparater Aspekte. Diese positiven Züge werden allerdings mitunter durch das ambitioniertere Ziel durchkreuzt, die einzelnen Beobachtungen auf allgemein gültige Aussagen zuzuspitzen und ihnen paradigmatische Funktionen zuzuschreiben. Das engt die Perspektive an manchen Stellen unnötig wieder ein, wie etwa im Verständnis des Monologischen. Entgegen der Ableitung und Wandlung des Monologischen zur kategorialen „Denkform“, wie im III. Kapitel (S. 266 ff.) vollzogen wird, funktioniert das Monologische ausgezeichnet als anschauliche Denkfigur, mit der sich die unterschiedlichen Aspekte der Untersuchung vor allem in Bezug auf die so genannte „norddeutsche“ Musik des späten 18. Jahrhunderts fokussieren lassen. In diesem Sinne argumentiert Lütteken auch im I. Kapitel, in dem das Monologische als Metapher für einen „Strukturwandel“ eingesetzt wird, „dessen Vielfalt und Unebenheit eine eindimensionale Argumentation ausschließen“ (S. 4). Als logische Kategorie taugt der Ausdruck kaum. Mehr hätte hier noch interessiert, in welchem Verhältnis das Motiv der „Einsamkeit“ vor dem Hintergrund der medialen Verbreitung eingeordnet werden soll. Schließlich waren die gedruckten Monologe und Fantasien für ein zahlendes Publikum zur Unterhaltung bestimmt.

Auch manche kleinere Details der Darstellung evozieren Fragen, weil sie viel Bedeutung aufgeladen bekommen, wie die als neues Phänomen gedeutete Spaltung von fiktiver und realer Musik zur „Dichotomie“ (S. 84). Abgesehen davon, dass der größere Teil der artifiziellen Musik zunächst in einem Akt innerer musikalischer Imagination als Idee entworfen und verschriftlicht worden sein dürfte, bevor sie erklungen ist, haben Musikentwürfe von Dichtern nicht erst seit Dante ihren festen Platz in der Literatur. Neu sind tatsächlich die Erwartungen, die, artikuliert in Romanen des

18. Jahrhunderts, an die kommunikative Funktion von Musik als Herzenssprache (oder als Mittel der Verführung, ein seit der Antike bergwöhntes Motiv) gestellt wurden und die die Komponierenden unter Zugzwang setzte, wie hier sehr schön herausgearbeitet wurde. Im Eingangsbeispiel aus Goethes *Stella*, aus dem Lütteken weit reichende Konsequenzen zieht, funktioniert Musik allerdings gerade nicht als „Metapher“ einer neuen Kommunikation (S. 3), sondern bildet dort lediglich den situativen Hintergrund eines Blickflirts, dessen Gelingen sich in der Irritation des Musizierenden zeigt. Die Musik selbst spielt dabei keine Rolle. Insgesamt verringern diese Unschärfen den Wert der Untersuchung aber nicht ernsthaft. (September 2003) Janina Klassen

*FROMENTAL HALÉVY: Lettres. Réunies et annotées par Marthe GALLAND. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. III, 314 S. (La musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Volume II.)*

Die vorliegende, aus Anlass des 200. Geburtstag des Komponisten erschienene Ausgabe von etwa 600 Briefen Halévys und seiner Frau Léonie ist eine vorzügliche Quelle zum Leben und Schaffen des Komponisten, zu dessen Beziehungen zu den Librettisten, Kritikern, Operndirektoren, Freunden, Familien- und Religionsangehörigen sowie Gesellschaftskreisen, in denen er verkehrte. Viele darin erwähnte Informationen über seine Lebensumstände, über die juristischen und gesellschaftlichen Bedingungen seines Schaffens zwischen den 1830er-Jahren bis zu seinem Tod 1862 waren bisher kaum bekannt.

Nach einem kurzen Vorwort, einigen Hinweisen auf Briefinhalte und ihre Adressaten werden zunächst die datierten, dann die undatierten Briefe abgedruckt. Mit Hilfe des Registers sind die Personen und Kompositionen zu ermitteln. Aufgefundene Gegenbriefe sind in die Ausgabe aufgenommen. Des Öfteren werden Details zur Biographie erwähnter Personen an zwei unterschiedlichen Stellen verzeichnet, oder aber diese Informationen finden sich erst bei einer späteren Nennung des Namens (z. B. erscheint Daussoigne-Méhul S. 64, obwohl er bereits S. 37 f. als Briefadressat vorkommt).

Die Briefe erstrecken sich auf den Zeitraum zwischen 1819 und dem Todesjahr 1862. Ab-

gesehen von einzelnen Schreiben der Jahre 1819 bis 1831 kann man das aufgefundene Corpus in zwei Teile gliedern: die Jahre 1832 bis 1849 mit jährlich zwischen 2 (1832) und 12 (1841) und die Jahre 1849 bis 1862 mit zwischen 11 (1859) und 37 (1860) Briefen. Von den 210 nicht datierten Briefen enthalten die meisten nur kürzere Mitteilungen. Zu ausländischen Korrespondenten (F. Hiller, F. Liszt, J. Dessauer, A. Wheelock Thayer und F.-W. Kücken) liegen nur einzelne Schreiben vor.

Am interessantesten sind zweifellos die Briefe an und von Halévys Librettisten. Der Komponist mischt sich immer wieder in deren Arbeit ein. Nur gelegentlich wird die Parodie bzw. das Verfahren des „monstre“ angewandt, so etwa im Falle des Duetts Lusignans in *La Reine de Chypre*, für das Halévy Zehnsilber mit Zäsur nach der fünften Silbe oder aber Fünfsilber verlangt, die er für seine bereits konzipierte Musik benötigt. Im Fall des *Lazarone* schickt Halévy „mes projets que j'ai rimés tant bien que mal, mais qui rendent bien la pensée musicale“ an Saint-Georges. Auf Verlangen muss die Orgie im IV. Akt von *Guido et Ginévra* umgearbeitet und ein neues „dénouement“ komponiert werden. Halévys Bitte an Scribe enthält genaue Vorgaben dafür (S. 62). Nachdem Halévy viele Veränderungen an einem Libretto des empfindlichen Saint-Georges vorgenommen hat, schreibt er besänftigend: „Je n'ai fait que les arrangements convenus, et d'autres dans les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes, qui ne sont rien, rien du tout.“ Halévy war Pragmatiker genug, sich unter Umständen mit Kürzungen seiner oder anderer Opern abzufinden, wenn sie dadurch weiterhin gespielt wurden. In einem seiner letzten Briefe, den er an Gounod richtet, unterscheidet er zwei Typen von Kürzungen: „La coupure préventive est une appréciation que l'on fait de son œuvre et de ces circonstances, la coupure répressive est un avertissement sévère infligé par le public, et qui tourne rarement au profit de l'ouvrage“ (S. 212). Das Verhältnis zu Saint-Georges (im redaktionellen Text ist dessen Schreibung einheitlich) ist, wie die Herausgeberin bemerkt, das vertraulichste und freundschaftlichste Verhältnis, aber ihre Freundschaft ist auch durch gegenseitiges Misstrauen geprägt, wie viele Briefe voller Anschuldigungen, Ermahnungen und Verstimmungen (vgl. S. 59, 72–73, 75, 93–95, 134, 166) sowie Halévys Kri-

tik an den jährlich mehrmonatigen Besuchen seines Freundes im „monde élégant“ Baden-Badens, Bad Homburgs, Kölns und am Rhein belegen.

Nachdem seine Beziehung zu Scribe nach einem Streit einige Jahre unterbrochen war, entstand 1848 erneut ein vertrauensvolles und offenes Verhältnis. Halévy brachte Scribe großen Respekt entgegen, der diejenigen, die Scribe heute pauschal kritisieren oder gänzlich verachten, zum Nachdenken bringen sollte. Mehrfach kommt in der Korrespondenz die Angst der Komponisten oder Librettisten zum Ausdruck, die vertraglich vereinbarten Termine für die Lieferung einer Oper nicht einhalten zu können.

Während Halévy seine Auffassungen in der Korrespondenz mit den Librettisten dezidiert vorträgt, gibt er nur wenige Hinweise auf sein Komponieren. Einmal klagt er darüber, in letzter Minute die Ouvertüre schreiben zu müssen: „Hélas! j'ai une ouverture à faire! Triste destin des compositeurs! Qui n'ont le temps de faire le commencement qu'à la fin“ (S. 140). Die Instrumentierung ist ihm nicht so wichtig und eine Bürde: „J'ai la manie d'instrumenter à bâtons rompus. Je fais ce qui me séduit le plus ou qui m'ennuie le moins d'abord et je complète ensuite“ (S. 32).

Zu seinem Lieblingskritiker Fiorentino unterhielt er eine durch Unterwürfigkeit charakterisierte Korrespondenz über viele Jahre hinweg. Nicht weniger unterwürfig klingt Liszts Bittbrief, als er sich um die Nachfolge Louis Spohrs als korrespondierendes Mitglied des Institut de France bewirbt. Halévy war ein leicht erregbarer Charakter, der auch verletzende Briefe schreiben konnte. Seine Frau Léonie sah sich einmal veranlasst, mit Empörung auf seine „triste et injuste lettre“ zu antworten (S. 183). Als Halévy sich aus gesundheitlichen Gründen in Nizza aufhält, lässt er erkennen, dass ihn Todesahnungen quälen, die er aber überspielt: „Je crois, que je m'acheminai vers l'Achéron, j'entendais quelquefois chanter tout bas dans mon oreille: Caron t'appelle! Ce gredin de Caron! Il l'aurait fait comme il le devait! J'espère qu'ici il ne sait pas mon adresse“ (S. 206).

Im Falle der an Adolphe Adam als Notentext mitgeteilten und mit einem Hinweis auf die Änderung der Instrumentierung ergänzten

Korrektur an Nr. 2 von *Charles VI* (S. 39) wüsste man gerne, aus welchem Grund Adam diese von Halévy mitgeteilt wurde. Welche Bewandnis hat es mit Textabschnitten, die in eckiger Klammer erscheinen? Zu korrigieren ist die Angabe des Librettisten von Isouards *Le Rendez-vous bourgeois* (François-Benoît Hoffman). Gelegentlich hat sich eine erklärende Anmerkung verirrt, so etwa S. 107, wo eine Notiz zu Ernest Mocker erscheint, der im Brief nicht genannt ist. Störend wirkt bei der Lektüre das oftmalige Fehlen von Leerzeichen nach dem Punkt oder Komma, vor oder nach der Klammer. Der Zeilenumbruch ist mehrfach misslungen, wodurch sich unmotivierte Einrückungen ergeben (S. 78, 92 u. ö.); S. 35 und 164 wurde mit Überklebung ein fehlender Satzteil, anderswo einige Korrekturen handschriftlich eingefügt. Leider zerfiel das Buch bereits nach wenigen Stunden der Lektüre in Einzelblätter.

Von dieser wichtigen Quellenedition werden Anstöße für die zukünftige Forschung zu Halévy, zur französischen Oper und zur musikalischen Sozialgeschichte ausgehen.

(August 2003)

Herbert Schneider

*HECTOR BERLIOZ: La Critique musicale 1823–1863. Volume 3: 1837–1838. Texte établi et annoté par Anne BONGRAIN und Marie-Hélène COUDROY-SAGHAI. Paris: Buchet/Chastel 2001. XVIII, 620 S.*

*HECTOR BERLIOZ: Schriften. Betrachtungen eines musikalischen Enthusiasten. Ausgewählt, hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Übersetzt von Dagmar KREHER. Kassel: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002. 284 S., Abb.*

Seit nunmehr vier Jahren erscheint die verdienstvolle Reihe der *Critique musicale*, die einen Zugang auf das gesamte kritische Œuvre Hector Berlioz' mit seinen etwa 900 Artikeln eröffnet. Berlioz selbst hatte eine ganze Reihe von Kritiken gesammelt und unter verschiedenen Titeln publiziert, darunter vor allem die Sammlung *A travers chants* von 1862, allerdings (vgl. Bd. 1, S. IV) sind selbst seine eigenen Übernahmen, geschweige denn die anderer Herausgeber bis hin zu Gérard Condé (*Cauchemars et passions*, Paris 1981) nicht von Veränderungen oder Kürzungen verschont geblieben. Nun liegt also mit diesem Band ein

weiterer Ausschnitt aus diesem Arbeitsbereich des Komponisten vor uns, der ihm – jedenfalls in den 1830er-Jahren – nicht nur aus finanziellen Gründen fast so sehr am Herzen lag wie seine eigene kompositorische Arbeit. Denn wollte er in Paris Erfolg haben, so musste er sein Publikum dazu erziehen, seine Werke zu verstehen. Aus diesem Grunde sind diese Schriften eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis seiner Kompositionen und für einen Zugang zu ihnen. Bislang musste sich jeder Berlioz-Forscher in der Pariser Bibliothèque Nationale in mühevoller Arbeit das notwendige Material zusammensuchen, eine Arbeit die ihm in Bezug auf Berlioz mit dieser vorzüglichen Ausgabe abgenommen wird. Band 3 umfasst eine der produktivsten und erfolgreichsten Schaffensabschnitte seines Lebens. 1837 komponierte er das *Requiem*, das am 5. Dezember 1837 uraufgeführt wurde, und am 10. September 1838 wurde seine Oper *Benvenuto Cellini* uraufgeführt. Außerdem fallen in diesen Zeitraum zwei eigene Konzerte, darunter das Konzert am 16. Dezember 1838, das ihm jenes denkwürdige Stipendium Paganinis einbrachte, das die geradezu rauschhafte Komposition von *Roméo et Juliette* ermöglichen sollte. In dieser Zeit schrieb Berlioz neben seinen musikalischen Werken insgesamt mindestens 100 Artikel und Konzertberichte, denen ja auch noch ein Konzertbesuch vorausging. Gleich die ersten 3 Artikel dieses Bandes, die Serie „De l'imitation musicale“, der Bericht vom 1. Conservatoire-Konzert und schließlich der Artikel „Strauss et l'avenir du rythme“ verdeutlichen zudem, dass wir hier nicht nur einen Querschnitt durch das französische Musikleben jener Jahre präsentiert bekommen, sondern zugleich einen tiefen Einblick in die Grundzüge der Musikanschauung des Komponisten Hector Berlioz.

Der Band bietet einen zuverlässigen Text, der weitgehend der in der jeweiligen Zeitschrift publizierten Fassung folgt und sorgfältig mit kurzen, aber stichhaltigen Hinweisen und hilfreichen Erläuterungen versehen ist. Insbesondere die unzähligen und heute meist völlig unbekanntem Werke werden vorzüglich bibliographiert. Für den 11. und letzten Band ist uns ein umfangreiches Gesamtregister versprochen. Allerdings verzichten die Herausgeber ganz auf Literaturhinweise. Das gilt sogar für

das einleitende Vorwort des Herausgebers der Reihe, Yves Gérard, der sich im 1. Band noch die Kommentierung von Werken bis 1949 erlaubte, nun aber nur noch zeitgenössische Texte heranzieht. So sehr man einige Hinweise auf neuere Arbeiten, die hier doch wichtige kulturgeschichtliche Zusammenhänge aufgedeckt haben, vermisst, so schmerzlich wird einem zugleich dadurch bewusst, dass dieses Editionsunternehmen, so verdienstvoll es ist, nur eine Seite wiedergibt. Wer wirklich den Diskussionszusammenhang, in dem Berlioz seine Schriften verfasste, verstehen und nachvollziehen will, muss auch weiterhin den Schatz der vielen Zeitschriften jener Jahre in der Bibliothèque Nationale zu heben versuchen.

Eigentlich ist es schon erstaunlich, dass Berlioz' literarische Schriften erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache erschienen, hatte sich doch schon zu seinen Lebzeiten Peter Cornelius als Übersetzer seiner Werktexte hervorgetan. Aber auch diese Ausgabe ist nun schon über 100 Jahre alt. Umso mehr ist jetzt trotz der Unbill der vermeintlich neuen Rechtschreibung die von Frank Heidberger herausgegebene und von Dagmar Kreher in subtiler Klarheit übersetzte Auswahl zu begrüßen. Sie scheuen sich nicht, neben vielen höchst unterhaltsamen Erzählungen auch vermeintlich spröde Texte wie den Lexikon-Artikel „Musik“, mit dem die Essay-Sammlung *A travers chants* anhebt, mit aufzunehmen. Allerdings zeigt die Übersetzung solcher Texte besonderes deutlich, wie wenig Verständnis man für sie mit den allgemeinen Schlagworten, mit denen die Einleitung leider gleich anhebt, erzielt. War Berlioz' Ideal wirklich „das absolute Kunstwerk von poetischer Tiefe“ (S. 9) und wenn ja, was bedeutet dies um 1830? „Absolut“ verweist auf einen Kontext, der Berlioz völlig fremd war und blieb. So spricht er in den frühen „Anmerkungen zu klassischer und romantischer Musik“ von „Musik, die nur auf sich selbst beruht“ (S. 53), „livrée à elle-même“, und auch nicht von einer „poetischen Idee“ (S. 53), sondern nur von einer „pensée poétique“. Erst 1834 sollte der deutsche Emigrant Franz Stoepel den Begriff der poetischen Idee als wörtliche Übersetzung aus dem Umkreis der deutschen romantischen Musikanschauung in Frankreich einführen, ohne damit jedoch ein tieferes Verständnis zu erreichen: Worte blei-

ben leer, wenn der Kontext nicht mit übernommen wird (vgl. Verf., „La poétique de la musique instrumentale“. Deutsche Musikanschauung im Frankreich der 1830er Jahre“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Tutzing 1996 [Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 34], S. 26–34). So bewegt die Musik zwar „verständige [!!!] und mit besonderen und ausgebildeten Organen ausgestattete Menschen“ (S. 38), aber sicher nicht ihr Gemüt (S. 29), denn dieser Begriff ist nicht nur dem französischen Denken allgemein völlig fremd, sondern insbesondere auch dem Denken der Aufklärung.

So symptomatisch die Notwendigkeit solch kritischer Anmerkungen für das Berlioz-Bild auch noch der Gegenwart ist, so wenig sollen sie die Verdienste der beiden Herausgeber schmälern. Es ist eine überaus gelungene Auswahl (leider fehlt der oben erwähnte, so wichtige Strauss-Aufsatz auch hier), die zudem in der subtilen Übersetzung dem Geist des Originals sehr nahe kommt, auch wenn manchmal die Eleganz der Ironie vorgezogen wurde. So spricht Dagmar Kreher vom Oratorium, „das die Zuhörer pflichtbewußt mit andächtiger Stille verfolgen, das die Künstler mit frommer Ergebenheit ertragen [...]“ (S. 142). Die Ironie, die durchaus auf tiefere Hintergründe verweist, besteht darin, dass Berlioz für alle kursiven Adjektive das Wort „religieux“ verwendet: „devoir religieux“, „silence religieux“ und „courage religieux“. Ich gestehe aber gerne, dass auch ich die Eleganz der Übersetzung jedem Versuch der Nachbildung vorziehe.

(Oktober 2003)

Christian Berger

*Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)*. Hrsg. von Gunther BRAAM und Arnold JACOBSHAGEN. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XXXV, 641 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 4.)

Obwohl ja allgemein bekannt ist, dass Berlioz seine wichtigsten und nachhaltigsten Erfolge in Deutschland feierte, überrascht der von Gunther Braam und Arnold Jacobshagen zusammengestellte Band *Berlioz in Deutschland* durch die Qualität und Aussagekraft seiner hier erstmals in dieser Dichte greifbaren Zeugnisse.

Es sind nicht nur die frühen Übersetzungen der Berlioz-Schriften wie der *Instrumentationslehre*, die zuallererst 1843 auf Deutsch im Druck erschien (vgl. dazu den Bericht des Mitherausgebers Jacobshagen in *Mf* 56, 2003, S. 250–260), oder der *Musikalischen Reise in Deutschland*, es geht auch um die wichtigsten Kritiken, die hier wohl zum ersten Mal in ihrer ursprünglichen Gestalt leicht und zuverlässig greifbar sind. Das gilt neben Griepenkerls erstem biographischen Bericht von 1843 auch für Schumanns berühmte und viel zitierte Rezension der *Symphonie fantastique*, die kaum je in der Erstfassung von 1835 benutzt wird. Aber es geht auch um die Fülle von Berichten, die der umfangreiche „Pressespiegel“ der Jahre 1829–1843 vorlegt, wobei ich insbesondere auf den Bericht des Pariser Korrespondenten Ferdinand Braun, „Ein Besuch bei Hector Berlioz“, verweisen möchte (S. 443 ff.), der in seiner ausmalenden Klatschhaftigkeit ein völlig unerwartetes Bild sozusagen aus dem Wohnzimmer des Komponisten vermittelt, der aber gerade deswegen sehr glaubwürdig erscheint. Mit diesem Band wurde der Berlioz-Forschung im Jubiläumsjahr 2003 eine Fülle von Anregungen geliefert, und es liegt nun an uns, diese dankbar aufzunehmen, um das Bild des Komponisten aus den Fesseln der überlieferten Geschichtskonstruktionen zu befreien.

(Oktober 2003)

Christian Berger

KADJA GRÖNKE: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*. Mainz: Schott 2002. 605 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 5.)

Dreimal hat sich Petr Čajkovskij als Vorlage für seine Opern Texte Aleksandr Puškins ausgewählt. Für Kadja Grönke bilden *Evgenij Olegin*, *Mazepa* und *Pikovaja dama* eine zusammengehörige Werkgruppe. Die teilweise signifikanten Abweichungen der Libretti gegenüber dem literarischen Ausgangstext gehen, so die Autorin, alle in eine bestimmte Richtung: Sie rücken die Frauenfiguren Puškins in neuer Weise in den Vordergrund. In allen drei Opern wird die Heldin zunächst in der heilen Welt ihrer Kindheit vorgeführt, wobei als „gleichgestalteter Szenentypus“ eine Szene mit Mädchenchor zum Einsatz kommt. Schon hier ä-

bert sich die Andersartigkeit der zentralen Frauenfigur, deren eigenwillige „Liebeswahl“ den sozialen Normen widerspricht. Mit einem „gleichbleibenden Konfliktmuster“ zeigt der Komponist, wie seine Protagonistinnen an der Liebe zu einem Unwürdigen scheitern: Tat'jana flieht in eine konventionelle Ehe, Marija verfällt dem Wahnsinn, als sie erkennt, dass sie sich dem Mörder ihres Vaters verbunden hat, Liza sühnt ihre Schuld am Tod der Gräfin durch den Freitod. Diese „homogene“ dramaturgische Struktur artikuliert sich überdies in einer konstanten Dreieckskonstellation: Im Unterschied zu Puškin arbeitet Čajkovskij mit einer zweiten männlichen Figur, die als nicht akzeptable „Liebesalternative“ für die Heldin eingesetzt wird. Die Autorin führt ihre prägnante These ausführlich durch. Sie informiert den Leser über Puškins Vorlage, die Entstehungsgeschichte der Opern, geizt nicht mit Tabellen zum Nummernaufbau der Werke oder zur Orchesterbesetzung, analysiert die Orchestervorspiele. Was man vermisst, ist ein Hinweis auf Čajkovskijs übrige Opern, die nach anderen Mustern konzipiert sind. Dennoch dürften auch sie aufschlussreich für das Liebesverständnis des homosexuellen Komponisten sein, ob es sich um ein Frühwerk wie *Opričnik* handelt, dessen Held, von einem als Hosenrolle besetzten Freund verleitet, einem martialischen Männerbund beitrifft und seine Mutter und Verlobte verrät, oder um das religiös überhöhte Liebesverständnis in *Iolanta*. Nur durch die Beschränkung auf die drei Puškin-Opern ließ sich jedoch Grönkes Kernidee untermauern, dass Čajkovskij seine weiblichen Figuren als Projektionsfläche für die eigenen Beziehungsprobleme verwendet: „In Tat'jana, Marija und Liza spielt er seinen ureigenen Beziehungskonflikt (sein Geschlechterverhältnis) auf der Bühne durch, um auf diese Weise ein dramatisches Lösungsmodell zu entwickeln. Es soll und kann ihm bei den symmetrisch verlaufenden Lebenskrisen in den 1870er, 1880er und 1890er Jahren helfen, in entsprechenden Situationen die tragische Konsequenz von schicksalhaften Entscheidungen zu erkennen“ (S. 457). Überzeugend ist die These für *Evgenij Onegin*, dessen Entstehung mit einer greifbaren Krise, der missglückten Eheschließung, einhergeht. Für *Mazepa* dagegen ist der postulierte biographische Zusammenhang viel lo-

ckerer. Die Autorin bietet hier eine – psychologisch einfühlsame – Darstellung von Čajkovskijs konfliktgeladenen Beziehungen zu seiner Mutter, Schwester, Ehefrau und Mäzenin, die sie in ihrer Summe als einen „Irrweg“ interpretiert, wie er auch für Marijas Schicksal charakteristisch ist. Zweifel erweckt allerdings die Annahme, dass auch in *Pikovaja dama* die weibliche Hauptfigur im Zentrum steht. Wie die Verfasserin gestehen muss, hat sich der Komponist mit der Gestalt Germans identifiziert. Musikalisch eindeutig ist auch, dass das Werk ganz auf den Protagonisten zugeschnitten ist, der mit einer Fülle vokaler Nummern bedacht ist. Das Leitmotiv dieser Partie bildet die Konfrontation mit dem Tod und dem Numinosen. Dass die „Schuldfrage und die Frage nach der Sühne als Erlösung im Tragischen“ (S. 529, nach Karl Jaspers), die an Lizas Gestalt geknüpft sein soll, den Komponisten vorrangig bewegte, leuchtet dagegen nicht unmittelbar ein. So lädt die Arbeit dazu ein, die gewiss vorhandenen Bezüge zwischen Leben und Werk Čajkovskijs zu reflektieren. Für das Verständnis der Opern dürften ästhetische und kompositionstechnische Erwägungen gewinnbringender sein.

(Februar 2003)

Lucinde Braun

*Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1875–93. Hrsg. von Eva RIEGER unter Mitarbeit von Rosemary HILMAR. Köln: Dittrich 2002. 368 S., Abb.*

„Heute früh im Bett habe ich mir fest vorgenommen, meine Lebensgeschichte zu schreiben, dies wird mich auch über den Ablauf der 14jährigen Periode die ich mit Euch verlebt habe, aufklären“, schreibt Marie Fillunger am 12. Mai 1889 aus London an Eugenie Schumann in der Frankfurter Myliusstraße. Zu diesen Memoiren der Freundin und Geliebten von Clara Schumanns Tochter ist es nie gekommen. Seit kurzem liegen nun aber Fillungers Briefe, die sie während ihrer von 1874 bis zu ihrem Tod im Jahre 1930 dauernden Beziehung an Eugenie schrieb, im Druck vor. Ein Online-Regestkatalog dieser 1979 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworbenen knapp 800 Briefe wurde von Rosemary Hilmar erstellt, die auch an der Publikation mitar-

beitete ([www.musikerbriefe.at](http://www.musikerbriefe.at)). Die sorgsame Edition, die jeden Brief mit den nötigen und präzisen Informationen versieht, zerfällt in zwei Teile, die von drei begleitenden Texten der Herausgeberin gerahmt sind. Eine biographische Skizze der heute fast vergessenen Marie Fillunger leiten die ersten Briefe ein, die vor und während der Frankfurter Zeit entstanden, als sich die junge Sopranistin mit Eugenie anfreundete, später im Hause Clara Schumanns wohnte und mitunter als ihre „Sekretärin“ geführt wurde. Dort hatte Fillunger zunehmend unter Konflikten mit Eugénies Schwester Marie und mit Clara zu leiden, was 1889 zu ihrer Übersiedlung nach London führte, wo sie sich beruflich selbständig machte und als Konzertsängerin große Erfolge feierte. (1892 löste sich die 40-jährige Eugenie von ihrer Mutter und folgte „Fillu“ nach London. Ab 1914 lebten beide gemeinsam in Interlaken in der Schweiz.) Ein weiterer Text leitet den zweiten Teil der Briefe ein und erläutert insbesondere den Musikbetrieb Londons in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. Ein dritter Text der Herausgeberin widmet sich dem Phänomen der Frauenliebe und sucht die Beziehung zwischen Eugenie und Marie neu zu bewerten. Das Vorurteil, dass Frauenbeziehungen in Gründerzeit und Viktorianismus als Tabus und Prüderie das soziale Leben bestimmten und diese deshalb, wie von der Forschung bisher angenommen, als schwärmerisch-platonisch gedacht werden müssen, kann ausgeräumt werden. Marie Fillungers Briefe sind zuweilen amüsante, zum Teil anrührende, stets aber musikhistorisch außerordentlich interessante Dokumente – ihrer eigenen Entwicklung zum dramatischen Sopran (aus dem Brahms-Kreis kommend, erarbeitete sie sich auch ein Wagner-Repertoire), ihres Umfeldes (u. a. Brahms, Herzogenberg, Schumann, Joachim, George Grove, Charles Hallé und Wilma Neruda, Hans Richter), ihrer Alltagsorgen mit Finanzen, Wohnung und Garderobe sowie ihrer Engagements (z. B. bei den Crystal Palace-Konzerten und auf ihrer Australien-Tournee).

Dass Fillunger keine Memoiren geschrieben hat, mag bedauerlich sein. Ihre Briefe jedoch, die der Textsorte der Autobiographie gerade entgegenstehen, weil sie nicht nachträglich und monologisch ordnen, beschönigen, verschleiern, werten, sondern weil sie spontan auf zufäl-

lige Lebensereignisse reagieren und in ihrer dialogischen Anlage auch die Perspektive der Briefpartnerin mittransportieren, sind als Glücksfall einer Edition zu begrüßen.

(Oktober 2003)

Sigrid Nieberle

*Europäische Klaviermusik um 1900. Catalogue raisonné. Belgien, Schweiz, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Niederlande, Portugal. Bearbeitet von Margrit JESTREMSKI und Insa BERNDS. Mit praktischen Hinweisen von Sherri JONES. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 203 S., CD-ROM.*

Die Publikation verfolgt das Ziel, einen Quellenkatalog zu präsentieren und zugleich „die Quellen in Form eines Repertoriums“ zu erschließen (S. XVII). Die Eingrenzung der großen musikwissenschaftlichen Quellenlexika auf die Zeit bis zum frühen 19. Jahrhundert wird jedem schmerzlich bewusst, der sich darum bemüht, die Darstellung großer Zusammenhänge innerhalb der neueren Musikgeschichte zu überschauen und dabei selbst Informationen zu recherchieren hat, die über die bloße Angabe von Titeln (wie sie etwa in den Musikalien-Verzeichnissen und einschlägigen Handbüchern zu finden sind) hinaus Nachweise über die Datierung und die Quellengänge umfassen. An der Arbeitsstelle „Busoni-Editionen“ der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, die am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin angesiedelt ist, wurde die vorliegende Publikation im Sinn eines ersten Ansatzes unternommen, das umfangreiche wissenschaftliche Desiderat zu beheben. Die Schwierigkeiten, denen sich ein solches Unternehmen gegenüberübersieht, liegt angesichts der überwältigenden Masse des Materials auf der Hand. So erwies sich das ursprüngliche Konzept, „die solistische Klaviermusik von Liszts Tod 1886 bis Ende der Zwanziger Jahre über ganz Europa hinweg [zu] verfolgen“ (S. IX), als nicht durchführbar. Am Ende beschränkte man sich „aus praktischen Gründen der Bearbeitbarkeit“ auf den Zeitraum von 1895 bis 1918 und auf den geographischen Raum Westeuropas. Ohne Zweifel sprechen viele musikhistorische Gründe für eine solche Prioritätensetzung, dennoch

wäre es überaus wünschenswert, wenn möglichst bald ein Komplement erstellt werden würde, in dem das übrige Europa sowie die kulturell eng mit ihm verbundenen USA erfasst würden. Weniger überzeugt die Eingrenzung des erfassten Repertoires auf die zweihändigen Originalkompositionen. Zwar würde eine Erfassung der riesigen Literatur an Bearbeitungen sowie die Einbeziehung ausgesprochener Salonmusik, des überwiegend pädagogisch ausgerichteten Repertoires sowie der Konzerte und der Kammermusik mit Klavier gesonderte Darstellungen erfordern, doch erscheint in diesem Band, der die Originalkompositionen behandelt, die Aussparung des vier- und mehrhändigen Repertoires sowie desjenigen für zwei und mehr Klaviere, deren wachsende Bedeutung für das pianistische Profil dieser Epoche besonders charakteristisch ist, keineswegs zwingend, zumal ein um schätzungsweise höchstens ein Drittel größerer Umfang angesichts der Förderung des Unternehmens durch die Duisburger Peter-Klöckner-Stiftung nicht den ausschlaggebenden Hinderungsgrund dargestellt haben dürfte. Gerade die Einheit des Repertoires (auf welcher niemand mit größerem Nachdruck bestand als Busoni) in den unterschiedlichen Besetzungen gäbe einen wichtigen und reizvollen Gegenstand der musikhistorischen Untersuchung ab, wobei die Gegenüberstellung zwei- und vier- oder mehrhändiger Fassungen ein- und desselben Werkes oft wesentliche Aufschlüsse über Zusammenhänge und Hintergründe der kompositorischen Intentionalität vermitteln könnte.

Gegliedert ist der Katalog sinnvollerweise (und nach dem Modell von RISM bzw. ISBD/PM, dessen Verweissystem komplett übernommen wurde) nach Ländern, wodurch – auf der Höhe der Epoche des europäischen Nationalismus – vielfältige Perspektiven des Vergleichs hinsichtlich der Bedeutung folkloristischer und regionaler Tendenzen erkennbar werden. Insofern ermöglicht der Katalog einerseits eine willkommene Arbeitersparnis hinsichtlich der Materialsichtung und -erfassung, andererseits fordert er zur Herstellung vielfältiger Zusammenhänge und Vergleiche heraus. Er will indessen nicht nur der Wissenschaft, sondern auch der Praxis und der Klavierpädagogik – im Sinn eines Repertoriums – zunutze sein. Diesem Ziel dienen kurze Erläuterungen, die als

hilfreich im Sinn von ersten Hinweisen (einschließlich der immer prekären numerischen Angabe von spieltechnischen Schwierigkeitsgraden) besonders für die heute überwiegend wenig oder gar nicht bekannten Werke (zu den wissenschaftlich besser aufgearbeiteten Komponisten werden nur grundlegende Literaturhinweise geliefert) als Ergänzung etwa zu dem viel benutzten Handbuch von Klaus Wolters anzusehen sind.

(September 2003)

Arnfried Edler

*Myriam Marbe – Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. Symposionsbericht Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg 2000. Hrsg. von Volker BLUMENTHALER und Jeremias SCHWARZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 93 S., Notenbeisp., Facsimilia.*

Den kompetentesten Beitrag über die rumänische Komponistin, die um Weihnachten 1997 gerade 66-jährig verstarb, findet man in diesem Kongressbericht an erster Stelle in dem Portrait, das Thomas Beimel von ihrem Leben und Werk zeichnet. Er hatte ihr Werk 1991 in einer „Liebe auf das erste Gehörte“ seither intensiv verfolgt und als Interpret begleitet wie auch als Verwalter ihres musikalischen Nachlasses dafür gesorgt, dass dieser nun im Bremer „Sophie-Drinker-Institut“ betreut wird und der Forschung zugänglich wurde. In den letzten sechs Jahren ihres Lebens hat er sich in dieses Werk so tief hineingearbeitet, dass er mit der Komponistin gelegentlich auch über den Sinn dieses oder jenes Werkes stritt, so über die eigenartige Form der mit einem Shakespeare-Prolog beginnenden *Oiseaux artificiels*, ohne von ihr eine andere Erklärung zu erhalten als die auf S. 15 zitierte, dass er „die Notwendigkeit zu diesem Kunstwerk noch nicht erkennen könne, denn [er] wüsste noch nicht, dass man manchmal, um von einer ästhetischen Position zu einer anderen gelangen zu können, Werke des Übergangs bräuchte, die vielleicht für sich genommen eher schwach sind oder unentschlossen wirken, aber eben ein unabdingbares Bindeglied darstellen.“

Tatsächlich bewahren die bizarren Stationen ihrer Werkgeschichte gerade in ihrer Heterogenität, in ihren oft disparaten Bestandteilen (so konsequent wie sonst selten in der Neuen Musik) etwas von der Idee Busonis, „daß in der

Tonkunst jeder Fall ein neuer Fall, eine ‚Ausnahme‘ sein sollte. Daß in ihr jedes Problem, einmal gelöst, keine wiederholten Lösungsversuche erföhre ...“ (*Wesen und Einheit der Musik*, Berlin 1956, S. 225). Als Konstante dieses Weges hat Myriam Marbe mehrfach ihre Affinität zu „Ritualen“ erklärt, und mit ihrem *Ritual für den Durst der Erde* nach archaischen Beschwöungsriten rumänischer Folklore wurde sie in Europa bekannt.

Grund genug, in diesem Symposion näher auf Rituale und ihren archaischen Ursprung, stellenweise auch auf ihre Widerspiegelung in Werken dieser Komponistin einzugehen. Jeremias Schwarzer („Wir sind Orpheus“) legt anhand der Forschungen Peter Kingsleys zur vorplatonischen Philosophie dar, wie diese bei Parmenides eine durchaus „unabendländische“, orientalischen Geheimlehren ähnelnde Grundgestalt hatte, und möchte die intellektuelle Komponente in Myriam Marbes Komponieren in diesem Sinne relativieren. Ihr Landsmann Corneliu Dan Georgescu („Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik“) legt im Licht von Carl Gustavs Jungs Archetypenlehre dar, wie Erforschung urtümlicher Folklore in Rumänien schließlich zu einem Modethema wurde, und setzt Beispiele (Zeitverläufe, improvisatorische Elemente) zu einzelnen Werken Marbes in Bezug. Persönliche Begegnungen sind das Thema des Beitrags von Andreas Stefens, „Die Schrecken der Geschichte und die Asyle der Kunst. Eine Komponistin im Kontext der modernen Mytho-Poetik“. An der Abschlussdiskussion nahm außer den Autoren und Herausgebern auch Marbes Schülerin Violeta Dinescu teil.

Bei aller Schlüssigkeit dieser Analyse bleibt zu fragen, ob sich das erklärte „Rituale“ bei Myriam Marbe schon in diesen „archaischen“ (und damit nichtintellektuellen?) Zusammenhängen erschöpfe. Unser tagtägliches Leben ist gesättigt mit Ritualen: bewussten („intellektuellen“) und „unbewussten“ (oder einer Mischung aus beidem: z. B. Ritualen der Zeitnahme [wie oft haben es Marbes Stücke mit „Zeit“ zu tun], Kampf- und Deutungsrituale), Raumrituale, mathematische Rituale (ein solches liegt ihrem *Parabole du Grenier* zugrunde!). Leere Sprüche über eine geschlechtsspezifische Tonsprache sind – den Beteiligten sei Dank! – ver-

mieden. Vielleicht könnte aber gerade dieses ungewöhnlich wache, produktive Verhältnis zur Ritualität als „weibliche Voraussetzung“ gedeutet werden?

(September 2003)

Detlef Gojowy

*DENIS LOMTEV: Deutsche Musiker in Russland. Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien. Sinzig: Studio 2002. 221 S., Abb. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 6.)*

*DENIS LOMTEV: An der Quelle. Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der russischen Konservatorien. Lage-Hörste: BMV Verlag Robert Burau 2002. 142 S., Abb.*

*DENIS LOMTEV: Nemeckie muzykanty v Rossii: k istorii stanovlenija russkich konservatorij. Moskva: Prest 1999. 207 S., Abb., Notenbeisp.*

Das Wirken von Musikern ausländischer Herkunft bzw. Abstammung im zaristischen Russland, in der Sowjetunion tabuisiert, rückt seit einigen Jahren in den Blickpunkt. Neben den italienischen Operntruppen betrifft dies vor allem die deutschen Musiker, die namentlich als Lehrer und Organisatoren großen Einfluss ausübten. In der Vergangenheit wurde entweder ihre Bedeutung heruntergespielt oder ihr Deutschtum verschwiegen. Letzteres gilt etwa für den Musikwissenschaftler Pavel Lamm, dessen Urenkel Denis Lomtev sich nun mit großem Einsatz um die Revision dieses Teils der russischen Musikgeschichte bemüht.

Lomtevs Buch liegt in drei Erscheinungsformen vor: im russischen Original, in vollständiger deutscher Übersetzung und in einer gekürzten deutschen Fassung ohne Dokumentation und Quellennachweise (*An der Quelle*). Der Rezensent bedauert, nicht die durchaus verdienstvolle russische Originalausgabe, sondern die (vollständige) deutsche Fassung besprechen zu müssen, da diese aus formalen Gründen fast unbrauchbar ist. Die Übersetzung, für die Lomtev selbst verantwortlich zeichnet, ist dilettantisch, unidiomatisch und teilweise sogar ungrammatisch. Der Titel („Geschichte der Entstehung“ statt „Entstehungsgeschichte“) gibt hier die Linie vor. Auf Schritt und Tritt finden sich Russizismen wie die durchgehende Verwendung des Wortes „vaterländisch“ (russisch „otecestvennyj“) im Sinne von einheimisch bzw. inländisch. Allzu oft wird der Sinngestellt: Dass z. B. mit dem „böhmischen Lehrsys-

tem des Flötenunterrichts“ (S. 51) der Unterricht auf der Böhm-Flöte gemeint ist, erschließt sich nur durch Vergleich mit dem Original. Weitere Verschlimmbesserungen gegenüber dem Original lassen sich nicht durch Sprachschwierigkeiten begründen: So waren Johann Gottfried Wilhelm Palschau und Johann Wilhelm Häbler nicht „Schüler“ (S. 40), sondern Enkelschüler von Johann Sebastian Bach. Schließlich ist auch noch die Bibliographie problematisch, die ganz und gar russischen Gepflogenheiten entspricht und russische Titel ausschließlich in kyrillischer Schrift – ohne Übersetzung! – anführt.

Dem des Russischen kundigen Leser sei unbedingt das Original empfohlen; alle übrigen sollten zusätzlich die zwar wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügende, aber professionell übersetzte Kurzausgabe *An der Quelle* bemühen. Es ist unverständlich, dass Verlag und Herausgeber ein so schlecht redigiertes Buch drucken lassen konnten.

(August 2003)

Albrecht Gaub

*Studien zur Musikarchäologie I. Saiteninstrumente im archäologischen Kontext. Vorträge des 8. Symposiums der Study Group on Music Archaeology, Limassol, 26.–30. August 1996 und andere Beiträge.* Hrsg. von Ellen HICKMANN und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2000. 144 S., Abb. (DAI, Orient-Archäologie. Band 6.)

*Studien zur Musikarchäologie II: Musikarchäologie früherer Metallzeiten. Vorträge des 1. Symposiums der Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, 18.–24. Mai 1998.* Hrsg. von Ellen HICKMANN, Ingo LAUFS und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2000. IX, 401 S., Abb., Notenbeisp., CD-ROM (DAI, Orient-Archäologie. Band 7.)

*Studien zur Musikarchäologie III: Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung. Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17.–23. September 2000.* Hrsg. von Ellen HICKMANN, Anne D. KILMER und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2002. IX,

664 S., Abb., Daten-CD und CD mit Musikbeispielen (DAI, Orient-Archäologie. Band 8.)

Die Musikarchäologie gehört zu jenen Teilgebieten der Musikforschung, deren Fragestellungen und Erträge nur von wenigen Spezialisten beachtet werden. Dass diese Einschätzung für die Grundlegung der gesamten Disziplin zum Nachteil reichen kann, macht ein Einblick in die vorliegenden drei Bände evident. Hierin werden Beiträge angeboten, die mehr erschließen als das, was lediglich einige weltweit vernetzte Fachleute angehen mag, denn das Spektrum des Befragten hat Ergebnisse gezeigt, welche die Musikwissenschaft insgesamt betreffen, z. B. zur Geschichte und zu den historischen Grundlagen höfischer Sänger in den antiken Hochkulturen oder zu der Grundlegung von Musiktheorie.

Initiatoren dieser Serie sind Ellen Hickmann und Ricardo Eichmann, die damit eine bemerkenswerte Unterreihe der „Orient-Archäologie“ des Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin eröffnet haben. Mehrheitlich abgedruckt werden ausgewählte Vorträge der seit 1994 abgehaltenen Symposien der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie, die in Jerusalem, Limassol, Turin, Istanbul sowie Kloster Michaelstein mit Teilnehmern aus 22 Ländern stattfanden. Diese globale Öffnung und Orientierung machte es möglich, das Sachgebiet Musikarchäologie über das bislang Übliche hinaus beträchtlich auszuweiten. Altphilologen oder Assyriologen beteiligten sich an den Gesprächen neben Experten der Archäometrie, Archaeo-Osteologie, der Ethnologie, der Vor- und Frühgeschichte, der Neurologie oder der Physik. Dieser Verbund zeitigte Einsichten anhand von Artefakten, Bildern und Texten zu fundamentalen Fragen, „what music and music-making meant to early musical cultures“. Diese inkludieren organologische Aspekte ebenso wie Probleme der Skalenbildung, der „dimension sonore des grottes ornées“ und Grabkammern als den ersten Klangräumen für Musik, der Klangvorstellungen, Gesellschaftsstrukturen und mythischen Bezugfelder von Tanzen und Musizieren. Erfreulich ist, dass diese z. T. heftige Kontroversen auslösenden Probleme, z. B. um Aerophone vor 45 000 Jahren (gelochten Höhlenbärenknochen) und deren tonale Ordnungen, oder die Entwicklung von der 4-Ton zur 7-Ton-Skala in China zwischen 9000

und 7800 v. Chr. und damit die Ansätze von Musiktheorie offen ausgetragen werden. Dass im Zuge dieses Vortastens in die schriftlose Frühzeit der Menschheit auch neurobiologische Aspekte – etwa der Feinmotorik der Finger – zur Klärung notwendig sind, verdeutlicht ein Beitrag im III. Band (S. 9 ff.). Zu Recht konstatiert die Herausgeberin Hickmann: „Music Archaeology has expanded beyond the purely academic frame.“ Der Beitrag rückt zudem Perspektiven in das Interesse, welche die Ermöglichung von Replikaten aus der Hand von Instrumentenbauern sowie deren Benutzung durch Musiker von heute einschließt. Einige auf einer CD eingespielte Musikbeispiele von 14 Sekunden und mehr Dauer möchten Eindrücke von Klangqualitäten etwa des „Knochenklanges“ vermitteln. Diese Tonproben, z. B. auf einer rekonstruierten Carnyx geblasen, sind hilfreich für eine konkretere Imaginierung verklungener Schallkulturen. Wenn allerdings aus den Proben Musikstücke von Komponisten oder improvisierenden Musikern gemacht werden, erfährt man die Grenzen des Möglichen allzu deutlich. Wenn beispielsweise auf Membranophonen popartig musiziert oder auf Gefäßflöten stillos phantasiert wird, dann schwindet die Überzeugungsfähigkeit eines derart historistischen Tuns.

Da in den drei Bänden musikarchäologische Probleme von China bis Südamerika, von der Metallurgie bezogen auf den Vorderen Orient bis hin zur Musikästhetik des Philodemos angesprochen werden, ist es nicht möglich, diese Vielheit hier zu referieren oder kritisch zu durchleuchten. Lediglich ein Themenkomplex sei herausgehoben: die Entwicklung der Saiteninstrumente. Hierzu bieten die Bände viele wissenswerte Details, die älteste Daten der Winkelharfe oder der Nutzung des Musikbogens bei schamanistischen Praktiken bis zu offenen Fragen zur Kithara oder zur „lyra“ im Mittelalter betreffen. Diesbezüglich erweist sich abermals, wie im II. Band, S. 1, festgestellt, die geringe Kenntnis über die Musik im römischen Reich als ein besonders „dringliches Forschungsdesiderat“. Freilich kann man gegenwärtig die Saitenstimmungen, die Spieltechniken, die Konstruktion des Querholzes, ja sogar die sumerischen Ausstattungen von Saiteninstrumenten mit Stimmstäben, Stegen, Schalllöchern und Bündeln dokumentieren,

man kann auch überzeugend behaupten, dass „typical features of the modern Arabic music can be traced back to the late Roman Period“ (Band I, S. 38), dennoch bleibt organologisch aus der Zeit des ersten Jahrtausends noch vieles im Dunkel. Neue Anstöße bietet u. a. Dieter Bischof mit seinem Beitrag über das Joch der ältesten Leier nordeuropäischer Provenienz, das 1983 in Bremen-Habenhausen (1./2. Jh.) ausgegraben wurde. Verglichen mit der 2001 in Trossingen freigelegten, erstmals vollständig erhaltenen „lyra“ (um 580) ergeben sich damit neue Perspektiven für die Erhellung der „germanischen“ (Band III, S. 215 ff.) Musiziertradition nördlich wie südlich des Limes. Das reich verzierte, derzeit konservierte Instrument aus Württemberg bietet im Kontext der übrigen Grabbeigaben viele gewichtige Daten zur Geschichte des „scop“ zur Zeit der Merowinger.

(Juli 2003)

Walter Salmen

*ALEXANDER REISCHERT: Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Band 1: Werkkatalog, Band 2: Register. 1417 S.*

Mit dem Kompendium ist ein Werk erschienen, das erstmals in umfassender Weise musikalische Sujets verzeichnet. Was für die Literatur längst selbstverständlich war – Nachschlagewerke, in denen Stoffe mit ihren literarischen Verarbeitungen aufgelistet und besprochen werden wie beispielsweise Elisabeth Frenzels *Stoffgeschichte der Weltliteratur* – wird nun auch für die Musikwissenschaft aufgearbeitet. Vorausgegangen war bereits das allerdings auf Instrumentalmusik beschränkte *Lexikon Programmmusik* Klaus Schneiders (1999) sowie einige interdisziplinäre Publikationen zur Stoffgeschichte. Das vorliegende Kompendium Reicherts erfasst historische, mythologische, religiöse, literarische Stoffe von Instrumental- und Vokalmusik und bietet somit vor allem auch dem Opernforscher vielfältiges Material. Der Katalog der Sujets bringt zu jedem Stichwort einen kurzen erklärenden Eintrag, der die Bedeutung des Sujets darlegt. Danach folgen in chronologischer Reihenfolge die musikalischen Werke mit ihren Komponisten, dem Werktitel sowie Datum und Ort der Uraufführung. Unter dem Stichwort sind

zudem Verweise auf andere verwandte Stichworte vermerkt. Dem ersten Band mit dem Lexikon der Sujets folgt ein zweiter mit mehreren Registern: zunächst ein Stoffregister, das unterteilt ist in Historische Personen und Ereignisse, Literarische Figuren und Werke, Mythologische Gestalten und Episoden, Religiöse Figuren und Motive; die einzelnen Abteilungen vermitteln somit jeweils auch einen Überblick über die in der Musik verwendeten Sujets aus den Rubriken. Es folgt ein Künstlerverzeichnis mit genauen Lebensdaten und der Auflistung der Werke. Dass unter den Vokalkompositionen ein Bereich – nämlich das Lied – unberücksichtigt blieb, darf dabei aufgrund der Fülle des Materials nicht als Mangel angesehen werden (bei Antonius von Padua fehlt beispielsweise Mahlers *Fischpredigt*). Für die Gattung des Liedes auch noch ein Lexikon zu erstellen, wäre eine separate, außerordentlich umfangreiche Arbeit. Sehr begrüßenswert ist auch, dass unter [www.musiksujets.de](http://www.musiksujets.de) Ergänzungen eingesehen werden können. Reischerts Kompendium ist jedenfalls ein Standardwerk, das in keiner Bibliothek fehlen darf. (Oktober 2003) Elisabeth Schmierer

ROLAND PLOEGER: *Studien zur systematischen Musiktheorie. Mit einem Nachwort von Michael TÖPEL. 2., neu bearbeitete und verbesserte Auflage. Eutin: R. Ploeger/Norderstedt: Books on Demand 2002. 178 S., Abb., Notenbeisp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)*

Die Verbindung von musikanalytisch-tiefgründigem Sachverstand zu philosophisch-anspruchsvoller Reflexion: In diesem Sinne hat Roland Ploeger eine überarbeitete zweite Auflage seiner 1989 erschienenen Sammlung von Studien zur systematischen Musiktheorie vorgelegt, die sowohl für den Musikwissenschaftler wie für den Musiktheoretiker von nachhaltigem Interesse ist. Ein in seiner geistigen Eigenständigkeit auch erfreulich unzeitgemäßes Buch in mehrfacher Hinsicht: Denn sicherlich wird der Rekurs auf einen phänomenologisch ausgerichteten musiktheoretischen Ansatz das eine oder andere Beargöhnen hervorrufen (etwa als ein unzeitgemäßer universal-anthropologischer Anspruch?! – und möglicherweise auch in falscher Assoziation zu anderen Auto-

ren dieses Themenfeldes wie etwa Sergiu Celibidache (mit nicht selten weltanschaulich-gewöhnungsbedürftigen ästhetischen So-Und-Nicht-Anders-Urteilen). Davon aber sind die Arbeiten Ploegers weit entfernt, die jedes esoterisch-bedeutungsheischende Fahrwasser meiden. Dieses verdeutlicht exemplarisch die zentrale Studie „Zum Problem Monismus – Dualismus“, mit einer souveränen Synopse der Forschungsgeschichte zu diesem Thema seit den Anfängen von Zarlino's *Le Istitutioni harmoniche* von 1558. Hervorzuheben ist ferner die Auswahl jeweils musikanalytisch interessanter Fallbeispiele zur abendländischen Musik in den Studien „Diatonische Spaltung“, „Der Dominantseptimenakkord“ und die „Genese der enharmonischen Phänomene“ (so zeigt sich die „Diatonische Spaltung“ schon im *Fitzwilliam Virginalbook*, vgl. S. 120!). Insgesamt eine somit sehr zu empfehlende Lektüre, die auch erneut diverse Vertreter einer ästhetisch-phänomenologischen Methode in Erinnerung ruft (Lotze, Husserl, Heidegger) und zum grundsätzlichen Nachdenken über die Perspektiven einer musikalischen Phänomenologie nebst Umsetzung am konkreten analytischen Detail auffordert. (Oktober 2002) Joachim Brügge

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Neun Deutsche Arien für Sopran, Violine (Flöte, Oboe) und Basso continuo HWV 202–210. Hrsg. von Donald BURROWS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 68, 27, 12 S. (Edition Breitkopf 8752.)*

Im Frühjahr 2003 erschien die praktische Ausgabe der unter der Bezeichnung *Neun Deutsche Arien* bekannten Sammlung der von Händel vertonten deutschsprachigen Texte aus der Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* des Hamburger Ratsherrn, Kaufmanns, Dichters und Literaten Barthold Heinrich Brockes. Damit liegt nun die vierte praktische Ausgabe dieses Werkkomplexes vor. Die Erstausgabe erschien zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den *Musikalischen Stundenbüchern* im Drei-Masken-Verlag, 1921 herausgegeben von Hermann Roth, der auch den Namen dieser bekannten Ariensammlung prägte. Er machte diese Werke damit erstmalig der breiten Öffentlichkeit zugänglich. Walther Siegmund-Schultze präsentierte 1982 eine neue praktische Ausgabe (DVfM Leipzig), die als Vorabdruck des ge-

planten Bandes der *Hallischen Händel-Ausgabe* (V/5) gedacht war. Dieser Notentext folgt zwar den Editionsprinzipien der *HHA*, geht aber, lediglich um ein neues Vorwort des Herausgebers und eine Continuo-Aussetzung von Walter Heinz Bernstein bereichert, nicht über die Anforderungen einer praktischen Ausgabe hinaus. Im Jahr 2001 veröffentlichte der Carus-Verlag (CV 40.772) die von Christine Martin edierte Ausgabe mit einem ausführlichen Vorwort (deutsch, englisch und französisch) und einem kurzen Kritischen Bericht, bestehend aus Quellenbeschreibung, Editionsprinzipien und Einzelnachweisen, für die zu Recht der Anspruch geltend gemacht wird, die erste kritische Ausgabe zu sein, da der Band V/5 innerhalb der *HHA* noch nicht publiziert ist. Diese Edition enthält als einzige eine singbare englische Textunterlegung (Len Lythgoe). Das Aufführungsmaterial kann zusätzlich bezogen werden.

Jetzt gesellt sich die jüngst publizierte fundierte Ausgabe des englischen Händel-Forschers Donald Burrows hinzu, der u. a. den 2002 in der *HHA* erschienenen Band *Imeneo* ediert hat. Sie enthält ein ausführliches informatives Vorwort (deutsch und englisch), das ebenso wie die Ausgabe von Christine Martin mit den wertvollen Ausführungen zur Entstehungsgeschichte und detaillierten Hinweisen zur Aufführungspraxis den neuesten Stand der Händel-Forschung widerspiegelt, und einen Critical Commentary (nur in Englisch), der stark an den Kritischen Berichten der *HHA* orientiert ist. Dort findet man einerseits kritische Anmerkungen zu den Arientexten und deren wörtliche (nicht singbare) Übersetzung ins Englische von Anthony Hicks, andererseits eine ausführliche, philologisch gründliche Quellenbeschreibung und Einzelnachweise mit Notenbeispielen. Dieser Kritische Bericht geht noch über den der Ausgabe des Carus Verlages hinaus. Der Band erfüllt vom wissenschaftlichen Standpunkt her weitestgehend die Erwartungen an den Band einer Gesamtausgabe und bedient auch die Bedürfnisse der etwas weniger mit Händel bzw. der Barockmusik vertrauten Praktiker. Wer die Musik sehr gut kennt, wird an einigen wenigen Stellen stutzen, an denen die vorhergehenden Herausgeber die gültige Lesart an korrigierten Stellen im Autograph anders interpretiert haben, wie beispielsweise

in der Arie „Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen“ HWV 203, T. 64, und über einzelne philologische Interpretationen ließe sich diskutieren. Der Notentext ist mit sinnvollen Warnungsakzidenzien und gekennzeichneten nützlichen dynamischen Ergänzungen, editorischen Verzierungen und Bögen versehen worden, ohne jedoch überladen zu wirken. Die angenehm schlichte Continuo-Aussetzung stammt vom Herausgeber. Allen Musikern und Wissenschaftlern, die sich künftig mit den *Neun Deutschen Arien* beschäftigen möchten, sei diese derzeit beste Ausgabe von HWV 202–210 wärmstens anempfohlen.

(September 2003)

Annette Landgraf

*CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 19: L'innocenza giustificata (Wien 1755). Festa teatrale von Giacomo Durazzo unter Verwendung von (Arien-)Texten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Josef-Horst LEDERER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. LIII, 229 S.*

Auch dieser Band der *Gluck-Gesamtausgabe* ist als vorbildlich zu bezeichnen. Das ausführliche Vorwort informiert über die Umstände der Uraufführung, über die Mitwirkenden, über Libretto, Handlung und Stoff-Interpretation, über Entlehnungen und Wiederaufnahmen sowie über die Neubearbeitung der Oper als *La Vestale*, von der nur noch das Libretto existiert, das auch als Faksimile im Vorspann abgedruckt wird. Zudem wird eine vollkommen zutreffende Beurteilung zur Musik und deren Standort in Glucks Œuvre vorgenommen. Die Darstellung des Notentextes ist auch für den Praktiker übersichtlich gehandhabt: Bezüglich wichtiger Varianten, insbesondere in der Instrumentation, wird im Notentext auf den Kritischen Bericht verwiesen (zur schnelleren Orientierung wäre hier eine Seitenangabe sinnvoll), der Basso continuo wurde vom Herausgeber ausgesetzt, Vorschläge für Verzierungen in der Singstimme beigefügt. Zu kritisieren ist allenfalls, dass der Szenenindex nicht im Inhaltsverzeichnis untergebracht ist, sondern erst nach dem Vorspann, was die Orientierung im Notentext erschwert. Schön ist der reich bebilderte Vorspann, der nicht nur Handschriftenauszüge, sondern auch ein Bühnenbild, ver-

schiedene Portraits und Darstellungen aus der bildenden Kunst bietet, und damit auch Material für eine didaktische Behandlung der Oper liefert.

(Oktober 2003)

Elisabeth Schmierer

*JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXXII. Band 2: Volksliedbearbeitungen Nr. 101–150. Schottische Lieder für William Napier. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. München: G. Henle Verlag 2001. XII, 96 S.*

Joseph Haydn hat an die 400 Bearbeitungen schottischer und walisischer Lieder für drei britische Verleger geschrieben, von denen die ersten 150 William Napier in London publizierte. Während die Bearbeitungen für die anderen beiden, George Thomson und William Whyte, nach 1795 von Wien aus geschickt wurden – die letzten Sendungen datieren von 1804 –, entstanden die von Napier veröffentlichten auf Haydns England-Reisen. Napier hat drei Bände mit „Scots Songs“ veröffentlicht, deren zweiter und dritter ausschließlich Sätze Haydns enthalten. Der Inhalt des zweiten Bandes (von 1792) wurde 1961 von Karl Geiringer als einer der ersten Bände der *Haydn-Gesamtausgabe* ediert: 100 Liedbearbeitungen. Der hier anzuzeigende Band enthält die im nächsten Band im Juli 1795 erschienenen Bearbeitungen: Es waren nur noch 50 Stücke. Aus der Titelformulierung geht hervor, dass Napier auch diesmal 100 Sätze geplant hatte („This Volume will be published in four Numbers, each Number containing twenty-five Songs“). Friesenhagen will zwar die (sehr nahe liegende) Begründung für das Fehlen der zweiten 50 von Hopkinson und Oldman nicht direkt übernehmen, zitiert sie aber: Die Zeit könnte für Haydn vor seiner Abreise aus London zu knapp geworden sein, und so blieb es für Napier bei insgesamt 150 Bearbeitungen.

Die Lieder sind in drei Systemen notiert – Violine, Singstimme = rechte Klavierhand, linke Klavierhand = Bass – und an den vom normalen Dreiklangsaufbau abweichenden Stellen beziffert: Septim- oder Quartsextakorde, alterierte Terzen, Trugschlüsse usw. Aus dem kurzen, klaren und informativen Vorwort geht hervor, dass nicht sicher ist, ob diese Bezifferung von Haydn stammt.

Friesenhagen hält sich, was den Nachweis der Melodien angeht, an die Methode des Vorgängerbandes: Die recht umfängliche Liedsammlung Johnsons *The Scots Musical Museum* (SMM; 6 Bände aus den 1790er-Jahren) wird stets, aber als einzige Quelle herangezogen. Dieses Vorgehen beruht auf der Überlegung, das SMM habe als Vorlage für Napier gedient. Dies kann, muss aber nicht zwingend der Fall gewesen sein; für die drei nicht in SMM enthaltenen Melodien dieses Bandes scheidet Johnsons Sammlung sowieso als Vorlagelieferant aus, und der Kritische Bericht gibt dem Leser natürlich für die anderen Lieder keine Auskunft über etwaige Abweichungen der Melodiegestalt in SMM. Eine solche Information gehört auch nicht in den Kritischen Bericht, aber man hätte sich vielleicht unter den gegebenen Umständen dazu einen generellen Hinweis im Vorwort gewünscht. – Weil Haydn sich bei den Bearbeitungen nicht um die Texte gekümmert hat, werden sie hier zwar vollständig und mit Angabe der Dichter, aber unkommentiert abgedruckt. Vermutlich hat auch Haydn nicht alles verstanden, und Zeilen wie „Fu' aft at e'en“ kann man eigentlich viel besser genießen, wenn sie einem nicht philologisch aufgedröseln werden.

Abgesehen davon, dass die schottischen Lieder, die um 1800 in großer Zahl veröffentlicht wurden, die Kenntnis meistens lohnen (Beethoven hielt sie für „gediegener wie dergleichen gewöhnlich“), bringt uns der von Andreas Friesenhagen vorgelegte Band ein Stück eines weitgehend unbekanntes Haydn nahe; seine leichte, elegante, intelligente und unspektakuläre Art der Bearbeitung zeigt, was auch seine Liedkompositionen auszeichnet: bemerkenswert wenig Aufwand bei bemerkenswert viel Kunstverstand. So könnte man diese rundum gelungenen Kleinigkeiten vielleicht kommentieren. Wir dürfen uns auf die kommenden Bände der Reihe XXXII der *Haydn-Gesamtausgabe* freuen: Warum nicht einmal eine Übung über diese Stücke planen? (Was die höheren Töchter singen und spielen konnten, müssten wir doch auch musizieren können? Und es macht solchen Spaß!)

(August 2002)

Petra Weber-Bockholdt

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXXII. Band 3: Volksliedbearbeitungen. Nr. 151–268. Schottische Lieder für George Thomson. Hrsg. von Marjorie RYCROFT in Verbindung mit Warwick EDWARDS und Kirsteen McCUE. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 385 S.*

Marjorie Rycroft legt zusammen mit Warwick Edwards und Kirsteen McCue den dritten Band der Reihe „Volksliedbearbeitungen“ der *Haydn-Gesamtausgabe* vor. Die Reihe ist auf fünf Bände angelegt. Band 3 enthält den ersten Teil der für den schottischen Liedsammler George Thomson angefertigten Bearbeitungen aus den Jahren 1800–1802 (Band 4 wird dann die Bearbeitungen von 1803/04 enthalten). In Band 3 werden auch sechs Lieder mit Variationsreihen vorgelegt. Alle Bearbeitungen sind für Singstimme und Klaviertrio geschrieben, die Variationen für die drei Instrumente. Deren komplizierte Quellenlage wird in Vorwort und Kritischem Bericht vorbildlich referiert, seziiert und zu einem überzeugenden editorischen Ergebnis geklärt. Wie so oft ist auch hier Thomsons allzu selbstbewusstes und gleichzeitig chaotisches Eingreifen in die ihm zugesandten Stichvorlagen für das Verwirrspiel verantwortlich.

Thomson wählte die zu bearbeitenden Melodien bis auf sehr wenige Ausnahmen aus früher gedruckten Liedsammlungen, derer es in Schottland seit dem 17. Jahrhundert eine immer stärker wachsende Anzahl gibt. Die Herausgeber haben diese Auswahl nicht mehr dokumentiert, was bei der Fülle der sonst zu berücksichtigenden Details eine sinnvolle Beschränkung bedeutet. Hingegen werden alle Quellen veröffentlicht, die über Entstehung und Chronologie der Bearbeitungen Auskunft geben können, das sind alle Begleitbriefe zu den Notenmanuskript-Sendungen. Die Methode, auf diese Weise die genaue Entstehungsreihenfolge zu rekonstruieren, ist mittlerweile erprobt und erweist sich auch hier als adäquat und zuverlässig.

Da Haydn Liedtexte nicht vorliegen hatte, bilden die Wiederholungen ein echtes editorisches Problem: Oft lassen sich keine eindeutigen Befunde weder für die Binnenwiederholungen (Teilwiederholungen) noch für die strophischen Wiederholungen ausfindig machen. Ob eine Wiederholung vielleicht schon in der Melodievorlage stand oder erst während des

Drucks eingefügt wurde, ob Haydn die Doppelstriche immer korrekt gedeutet hat, ob Thomson möglicherweise Wiederholungen, die im Autograph standen, gestrichen hat (was wir aber nur feststellen können, wenn das Autograph noch erhalten ist) und ob Korrekturen in der Kopistenabschrift noch in Wien oder erst in Edinburgh vorgenommen wurden – all dies bedeutet unangenehme und vielfältige Fallstricke. Die Herausgeber begründen ihr einleuchtendes und klares Vorgehen in diesem Punkt im Vorwort: Sie haben sich so weit als möglich an die Wiener Kopistenabschrift gehalten und an den Stellen, an denen Wiederholungszeichen fehlen, je nach Quellenlage typographisch unterschiedlich ergänzt. Besser kann man es nicht machen.

Die Herausgeber setzen die hier veröffentlichten Sätze in Kontrast zu den 1791/92 und 1794/95 entstandenen Bearbeitungen für den Londoner Verleger William Napier (Bde. 1 und 2 der Reihe XXXII); die Sätze für Thomson enthalten Vor- und Nachspiele und einen ausgeschriebenen Klavierpart, diejenigen für Napier keine „symphonies“ und nur eine Generalbassstimme. Ich bin nicht so sicher, ob man mit dieser Gegenüberstellung das Wesentliche erfasst, wiewohl freilich die äußeren Unterschiede vollkommen richtig beschrieben sind. Sind nicht Sätze wie Nr. 175, *Scornfu' Nansy*, – um nur eines von sehr vielen Beispielen herauszugreifen – ebensolche Generalbasssätze wie die Stücke für Napier, auch wenn der Klavierpart ausnotiert wurde? Jedenfalls schwankt die Wichtigkeit der einzelnen Instrumente für den Satz in den vorliegenden 112 Bearbeitungen (ohne Instrumentalvariationen) ganz erheblich: Es gibt Sätze, in denen die Violinstimme fast durchgehend unisono mit der Singstimme geführt wird (z. B. Nr. 253), Sätze, in denen die Violinstimme kaum je die Singstimme in einem kurzen Unisono streift (z. B. Nr. 175), Cellostimmen mit und Cellostimmen ganz unabhängig von der linken Klavierhand, satztechnisch von der Liedbegleitung abgesetzte Vor- und Nachspiele und solche, die sich nicht absetzen, usw. Nur eines bleibt konstant: Die rechte Klavierhand verdoppelt immer die Liedmelodie. Plötzlich kann man sich des Gedankens nicht erwehren, dass das eine subtile Weise ist, die Singstimme – eigentlich doch das Zentrum der Bearbeitungen – überflüssig zu machen.

Mag sein, dass dies Haydns Reaktion auf die Textlosigkeit seiner Vorlagen war.

Die editorische Leistung ist aufgrund der äußerst unübersichtlichen Quellenlage – hervorgerufen insbesondere durch Thomsons Wiederabdrucke, Neuauflagen, Änderungswünsche für einzelne Stimmen hie und ganze Sätze da, seine Umgruppierungen und Neutextierungen – gewaltig. Es ist ein in allen Belangen zuverlässiger, höchst interessanter und musikalisch überaus ansprechender Band entstanden. Letzteres kann man nur immer wiederholen. Darum: musizieren! Das Sprachproblem haben die schottischen Herausgeber freundlich und mit der Nonchalance der Muttersprachler gelöst: In Anhang II reproduzieren sie Thomsons Vorwort zu einem seiner Liederbände, das ein schottisch-englisches Glossar enthält: nachsehen!

(September 2003) Petra Weber-Bockholdt

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 17: Harold en Italie. Edited by Paul BANKS and Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIX, 241 S.*

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 4: Incomplete Operas. Edited by Ric GRAEBNER and Paul BANKS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXVI, 345 S.*

Einige Nummern des Werkverzeichnisses von Kern Holoman werden wir nie ediert finden, da sie nur in Hector Berlioz' Kopf existierten und das Notenpapier gar nicht erst erreichten. Nun aber liegt ein Band vor mit zwei unvollendeten Opernprojekten, deren eines, *Les Francs-juges*, relativ umfangreich ist, während das andere, *La Nonne sanglante*, über den Planungsstand kaum hinausgekommen ist. Als Eugène Scribes Libretto der *Nonne sanglante* schließlich 1854 in der Vertonung Charles Gounods aufgeführt wurde, schätzte Berlioz sich glücklich, „es nicht behalten zu haben“ (S. XXV). Dagegen gehört die Oper *Les Francs-juges*, die Berlioz seit 1826 beschäftigte, zu den wichtigsten Projekten seiner frühen Zeit, und manches Stück, wie die Nr. 9 als *Marche au supplice* der *Symphonie fantastique*, überlebte es in späteren Übernahmen. Einzig die Ouvertüre sollte zu einem seiner meist aufgeführten

Werke werden, das ihn vor allem in Deutschland bekannt machte – allerdings durch einen nicht autorisierten Klavierauszug, den Hofmeister in Leipzig veröffentlichte. Berlioz bekümmerte insbesondere, dass Robert Schumann ausgerechnet diese Ausgabe seiner Rezension von 1836 zugrunde legte. Für die Edition der Oper stand nur das Partitur-Autograph zur Verfügung, wobei die Ausgabe so weit geht, für die Nr. 11 die halbzerstörte Abschrift der Übertragung im Faksimile gegenüberzustellen, die dann durch die Fassung der späteren *Oraison funèbre*, dem zweiten Satz der *Grande symphonie funèbre et triomphale* von 1840, ergänzt wurde.

*Harold en Italie*, im November 1834 uraufgeführt, ist Berlioz' erstes wichtiges Werk nach seiner Rückkehr aus Rom, und wie die vielen Album-Eintragungen (S. 206) und auch die Aufführungstabelle in Appendix IV zeigen, eines seiner beliebtesten. Mark Even Bonds hat eindrucksvoll dargestellt, auf welche Weise der Komponist hier die Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild Beethoven aufnimmt. Gewidmet hat er es seinem vertrautesten Freund aus Pariser Studienjahren, dem Advokaten Humbert Ferrand aus Bellay. Berlioz' Briefe an ihn geben immer wieder Auskunft über seine persönlichsten Erlebnisse und Beweggründe. Sicherlich ist mit dieser Widmung auch ein besonderer Dank verbunden, gehört doch *Harold en Italie* zu den Werken, mit denen sich Berlioz durch eine künstlerische Stilisierung von den Bedrängnissen seiner Krankheit befreit zu haben scheint, die sich im Rückblick als eine Form der Epilepsie diagnostizieren lässt. Gerade der *Marche des Pèlerins* folgt einer Schilderung in seinen *Mémoires* (hrsg. von Pierre Citron, Bd. 1, Paris 1969, S. 251), in der er erstaunlich genau eines seiner ersten Anfallserlebnisse wiedergibt (dazu Verf. und Dirk-Matthias Altenmüller, *Hector Berlioz*, Freiburg [in Vorb.]).

Umso erfreulicher ist es nun, auch den Entstehungsprozess dieses Werkes genauer nachvollziehen zu können. So hat Berlioz insbesondere mit der Solostimme viel experimentiert, obwohl er schon im August 1834 vermutete, dass Paganini diese Stimme nicht gefallen werde. Aber sie sei eben auch gar nicht in der Absicht geschrieben worden, ein Talent wie das seine brillieren zu lassen! (Brief an Ferrand

vom 31. 8. 1834, in: *Correspondance générale II*, hrsg. von Frédéric Robert, Paris 1975, Nr. 408, S. 196). Von besonderem Interesse ist auch die Geschichte der Cornett-Stimme, die geradezu zu einem Dokument der Entwicklung dieses Instruments wird. Dass Berlioz diese Experimente nicht entschlossen zu Ende führte, zeigt die fast resignierende Bemerkung der Herausgeber, dass „bestimmte Stellen im letzten Satz [...] niemals in umfassender Weise revidiert worden [sind], wie es Berlioz' offenkundigen Absichten entsprochen hätte“ (S. XIX). Aber die Möglichkeit solcher Schlussfolgerungen ist ja erst das Ergebnis einer genauen und kritischen Editionsarbeit, wie sie hier wieder vorgelegt worden ist.

Nur fehlt unverständlichlicherweise in allen Bänden der Serie ein Hinweis darauf, dass fast sämtliche Buchstaben, die ein Dirigent zur knappen Orientierung nimmt, von den Herausgebern stammen, obwohl im Erstdruck des *Harold en Italie* genau die Eintragungen Berlioz' aus seinem Autograph übernommen wurden. Das führte bei Wiederholungen, die Berlioz nicht ausschrieb, sondern dem Drucker nur als leer gezählte Takte angab, zu später unverständlichen Verdopplungen (etwa I, 358–394 = 400–436, weshalb die „dim.“-Angabe in den T. 435–438 eine Korrektur Berlioz' gegenüber dem Autograph sein muss, da diese Takte in A gar nicht eingezeichnet sind und die Angabe in den analogen T. 392–395 nicht erscheint). Weiterhin können die originalen Buchstaben, anders als die der Herausgeber, für eine metrische Analyse, die für Berlioz' Musik von großer Bedeutung ist, hilfreich sein. Und nicht zuletzt spricht aus manchen Setzungen die praktische Erfahrung des Dirigenten Berlioz, wenn er etwa im 1. Satz in T. 71 und nicht in T. 73 oder in T. 106 und nicht erst in T. 109 einen Buchstaben setzt. Deshalb seien hier die Takte für die Buchstaben, wie Berlioz sie eingezeichnet hat, angegeben: 1. Satz: A 71, B 106, (C wäre T. 173, der aber gestrichen wurde), D 189, (E wäre 200 [und nicht 199], gestrichen), H 285, I 323, K 372, K' 414, L 438; 2. Satz: A 16, B 36, C 46, D 64, E 111, F 131, G 161, H 187, J 215, K 258, (nur im Autograph: L 315); 3. Satz: A 53, B 62, C 164 (nicht 166!); 4. Satz: A 12, B 32 (nicht 34), C 59, D 77, E 97, F 128, G 213, F' 291, G' 376, H 411, I 516. Es wird also immer noch trotz der unübersehbaren Fülle

kritischer Ausgaben notwendig bleiben, die Originale in den Bibliotheken zu konsultieren, auch wenn einem das mit dem Verweis auf die vorhandenen Editionen nicht gerade leicht gemacht wird!

(Oktober 2003)

Christian Berger

*FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke I: Sonates 1–4. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXXVIII, 108 S. Faks.*

*FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke II: Sonates 5–8. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 167 S. Faks.*

*LÉON BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke I. Zu Lebzeiten des Autors veröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXXI, 104 S., Faks.*

*LÉON BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke II. Suiten, posthum veröffentlichte und unveröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LI, 97 S., Faks.*

Das 19. Jahrhundert erobert die Orgelbänke schon seit längerer Zeit; Frankreich hat dabei Vorfahrt, während die „deutsche Orgelromantik“ etwas nachhinkt. Altmeister Félix-Alexandre Guilmant ist zur Zeit mit mehreren Ausgaben vertreten: Einmal ist die praktische Ausgabe der Sonaten von Eaglefield-Hull (1911) noch immer präsent (vielleicht auch wegen des gut lesbaren Notenbildes und der einzeln veröffentlichten Sonaten: wer spielt schon alle?!); aus den USA kommt die reich kommentierte Reprint-Ausgabe von Wayne Leupold in letzter Zeit stärker auf den europäischen Markt. „Selbst in praktischer Neueinrichtung entfernen sie“ [diese und zahlreiche andere Teilausgaben] „sich durchaus nicht allzuweit vom Guilmantschen Originaltext“ (Vorwort Kalipp). Dennoch ist die Klärung der Textfragen zu begrüßen. Die Bärenreiter-Ausgabe bietet in gut lesbarem Druck, mit dreisprachigen Vorworten und Kritischem Bericht ein ebenso praktikables wie verlässliches Fundament für die Interpretation der immer soliden, noblen und orgelgemäßen Sonaten Guilmants. Dass er kein Revolutionär war, sondern ein Erbe vor allem Schumanns nebst zahlrei-

chen Wurzeln im 17./18. Jahrhundert, gehört zum leicht epigonal angehauchten Wesen dieser Musik.

Auf gleicher Höhenlage bewegt sich die Boëllmann-Ausgabe, allerdings kommt ihr noch das Verdienst zu, über die allgegenwärtige *Suite gothique* hinaus (das einzige Stück, mit dem Boëllmann in die kleine Unsterblichkeit typisch französischer Cathedral- und Touristensymphonik gelangte) weitere Orgelwerke entdeckt und zugänglich gemacht zu haben. Wohlklingende Musik der Belle Epoque – damit ist alles über Qualität und Begrenztheiten dieser Musik gesagt. Wer es hören möchte, dem sei die Doppel-CD empfohlen, welche die Herausgeberin jüngst in der „Cathédrale de Minden“/Westfalen eingespielt hat.

(September 2003)

Martin Weyer

*PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39a: Symphony No 6 in B Minor ‚Pathétique‘ op. 74 (ČW 27). Autograph Draft, Facsimile. Edited by Polina VAJDMAN. Moscow u. a.: Muzyka/Mainz: Schott Musik International 1999. XVII, 205 S.*

*PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39b: Symphony No 6 in B Minor ‚Pathétique‘ op. 74 (ČW 27). Full Score. Edited by Thomas KOHLHASE. Moscow u. a.: Muzyka/Mainz: B. Schott's Söhne 1993. XIII, 228 S.*

*PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39c: Symphony No. 6 in B Minor ‚Pathétique‘ op. 74 (ČW 27). Critical Report. Facsimile Supplement. Edited by Thomas KOHLHASE. Moscow u. a.: Muzyka/Mainz: Schott Musik International 2003. XXIV, 233, 35 S.*

Als im Oktober 1993 in Tübingen die Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. gegründet wurde, erschien zeitgleich – nur drei Jahre nach der Publikation des 63. und damit letzten Bandes der alten russischen *Čajkovskij-Ausgabe* – der erste Band einer *Neuen Čajkovskij-Edition* (NČE). Unter der wissenschaftlichen Obhut der Gesellschaft soll diese neue, möglichst vollständige und philologisch-kritische Ausgabe die willkürlichen ideologischen Eingriffe der alten Werkesammlung beheben, neue Quellen erschließen und zu einer sachbezogenen Ausein-

andersetzung mit der Musik Čajkovskijs beitragen.

Leider folgte dem ersten Band der NČE – einer repräsentativ edierten Partitur der *Sinfonie Pathétique*, die schon 1994 mit dem Deutschen Musikeditions-Preis des Deutschen Musikverleger-Verbandes e. V. ausgezeichnet wurde – mehrere Jahre nichts nach. Stattdessen wuchsen die Reihe der *Čajkovskij-Studien* (Schott 1995 ff.) sowie die *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft, die beide auf vielfältige Weise zur musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk Čajkovskijs einladen.

Nun aber sind endlich auch der Kritische Bericht und ein Faksimile der Entwürfe zur *Pathétique* erschienen, so dass es möglich ist, die editorische Vorgehensweise der Herausgeber, Thomas Kohlhase und Polina Vajdman, sowie die Leistung der Verlage, Schott Musik International (Mainz) und Muzyka (Moskau), voll zu würdigen.

Die drei Bände der NČE heben sich nicht nur durch ihren signalfarbenen roten Leineneinband von dem dunklen Grün der sowjetischen Edition ab. Auch die inhaltliche Gestaltung zieht den Blick auf sich. Alle drei Bände sind in ihrem Textteil durchgehend zweisprachig (zweispaltig englisch und russisch) mit doppelter Titulatur und einem Vorwort, das grundlegende Informationen zu Ziel und Anlage der Gesamtausgabe enthält sowie (außer beim Kritischen Bericht) eine spezielle Hinführung zu dem jeweiligen Teilband hinzufügt. Siglen und Abkürzungen, Anmerkungen zu Datierung und Transliteration schließen sich in den beiden aktuell erschienenen Bänden als sinnvolle Ergänzung an.

Ein klares, übersichtliches Druckbild der Noten und die ausgesprochen sauber reproduzierten, auch in den Bleistifteintragungen gut lesbaren Faksimiles machen das Blättern zu einem Genuss und verführen rasch dazu, sich tiefer in die Musik hineinzubegeben.

Hier hilft zunächst der Kritische Bericht (Bd. 39c), der weit über editionstechnische Angaben hinausgeht. Eine chronologische Übersicht der umwegreichen Entstehungsgeschichte, beginnend mit den Plänen zu einer *Sinfonie Das Leben*, liest sich zugleich als spannende Chronik von Čajkovskijs letzten Lebensjahren. Dieser haben die Herausgeber dankenswerterweise viel Raum gegeben – wobei die unmittel-

bar auf die Sinfonie bezogenen Daten für den eiligen Leser fett hervorgehoben sind. Das Datengerüst wird dann im Rahmen einer ausführlichen Darstellung der Werkgeschichte durch Erläuterungen und Notenbeispiele sowie durch Auszüge aus Čajkovskijs Tagebüchern und Briefen erweitert. Gegliedert in die Unterabschnitte „Background“, „Sketches“, „The Short Score“ (gemeint sind Čajkovskijs Entwürfe), „Orchestration and Piano Arrangement“, „The Autographe Full Score“, „Manuscripts of the Piano Arrangement“, „Title and Dedication“, „The First Performance“ und „Early Editions“, bietet dieser Abschnitt nicht nur eine Zusammenstellung wertvoller Quellenzeugnisse, sondern auch einen interessanten Einblick in Čajkovskijs persönliche Arbeitsweise.

Eine detaillierte Quellenbeschreibung schließt sich an, bei der auch die (sich aus der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte ergebenden) nicht von Čajkovskij stammenden Eintragungen berücksichtigt und eingeordnet werden. Eine graphische Darstellung, wie die einzelnen Quellen voneinander abhängen, komprimiert die Ausführungen dann auf ein klares Schema. Generelle Anmerkungen zum gedruckten Notentext leiten in die akribische Annotation der vier Sätze der Sinfonie über. Diese sind, im Interesse der Lesbarkeit, nicht mehr zweispaltig abgedruckt, sondern in einen englischen und einen russischen Teil untergliedert worden.

Nur 17 Korrekturen des gedruckten Notentexts der *Neuen Čajkovskij-Edition* schließen sich an. Angesichts der Tatsache, dass zwischen der Veröffentlichung der Partitur und dem Erscheinen des Kritischen Berichts ganze zehn Jahre verstrichen sind, kann das als eine ausgesprochen geringe Fehlerrate angesehen werden.

Beim Notentext der gedruckten Partitur (Bd. 39b) haben die Herausgeber Čajkovskijs Notationsweise nur sehr behutsam den heutigen Konventionen angepasst. (So haben sie sinnvollerweise die Anzahl redundanter Akzidentien reduziert.) Das Ergebnis enthält optisch einige Auffälligkeiten, die sich jedoch seit Vorliegen des Kritischen Berichts leichter erklären lassen (wie zum Beispiel die abweichende Bogensetzung zwischen Streichern und Bläsern bei gleicher musikalischer Figur). Andere Fragen bleiben offen. So erscheint im III. Satz,

T. 104 et al., die von den Herausgebern hinzugefügte Angabe „sul G“ für die auf dem tiefen G beginnende Violinfigur überflüssig. Auch fehlt in Čajkovskijs Partiturautograph im II. Satz, T. 7/8 et al., der Glissando-Strich offenbar nur aus Platzgründen: Wegen der an gleicher Stelle notierten Crescendo-Gabel wäre das Ergebnis im Original kaum zu entziffern. Da die Herausgeber aber die dynamischen Zeichen unter das System setzen und außerdem einen weiteren Notenabstand wählen, verwirrt die heute unübliche Angabe „gliss.“ ohne Strich.

Insgesamt fördern Partiturausgabe und Kritischer Bericht durch das sorgfältige Abwägen editorischer Eingriffe und durch die skrupulöse Einbeziehung des Lesers in die Entscheidungsfindung aufs Beste eine musikalische Interpretation, die über ein sklavisches Befolgen des Notentextes hinausgeht und hinter den gedruckten Zeichen deren musikalischen Sinn aufsuchen möchte.

Die Möglichkeit eines eigenverantwortlich-kritischen Umgangs mit dem Notenmaterial wird durch das Faksimile von Čajkovskijs Entwürfen gefördert (Bd. 39a). Optimal durch die Taktangaben der späteren Partitur ergänzt, lässt sich an diesen Seiten Čajkovskijs Arbeits- und Denkprozess vom Entwurf (seiner zentralen Arbeitsphase) bis hin zur späteren Partitur (die auszuschreiben für den Komponisten dann ein Routine-Vorgang war) nachvollziehen. Das Faksimile wird durch die Transkription eines Entwurfs für Cello ergänzt, der sich in die Seiten zur *Sechsten Sinfonie* mit hineingemengt hat, sowie durch einen umfangreichen Textkommentar zur Werkvorgeschichte, zur Entstehung der Entwürfe und zur Geschichte des Autographs. Eine umfangreiche Quellenbeschreibung einschließlich seitenweiser Anmerkungen beschließt den Band.

Besonders zu erwähnen bleibt noch ein separater Faksimile-Anhang im Kritischen Bericht (also in Bd. 39c). Er umfasst 25 autographe Einzelseiten, die Čajkovskij im Verlauf der Umarbeitung vom Entwurf zur Partitur ausgesondert, aber nicht vernichtet hat. Angesichts all dieser in vorzüglicher Qualität vorgelegten Čajkovskij-Handschriften ist es zutiefst bedauerlich, dass das Faksimile vom Autograph der Gesamtpartitur (Moskau 1970) nicht mehr im Handel erhältlich ist. Es würde den Einblick in Čajkovskijs Komponierwerkstatt, den die drei

Bände der *Neuen Čajkovskij-Edition* nun ermöglichen, auf optimale Weise vervollständigen.

In diesem Zusammenhang sei aber auf die Dissertation von Polina Vajdman über Čajkovskijs Arbeitsweise hingewiesen, die demnächst in den *Čajkovskij-Studien* erscheint und die Edition der *Sinfonie Pathétique* musikwissenschaftlich abrundet. Sinnvollerweise wird dieser Band dann auch die deutsche Fassung des Kritischen Berichts enthalten. Der von den Verlagen gewählte Umweg über das Englische fördert zwar die Internationalität der *New Edition of the Complete Works*, aber das polyglotte Repertoire der Spezialbegriffe hat auch seine Tücken.

(September 2003)

Kadja Grönke

## Eingegangene Schriften

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

Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ in Perspektiven. Hrsg. von Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2002. 73 S., Abb. (Musik-Kultur. Band 10.)

JÜRIG BAUR: Annotationen zur Musik. Ausgewählte Schriften, Aufsätze und Vorträge. Eingeleitet und hrsg. von Oliver DRECHSEL. Köln: Verlag Dohr 2003. 288 S., Abb., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 24: Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Edited by Peter BLOOM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LVII, 564 S., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 26: The Portraits of Hector Berlioz. Edited by Gunther Braam. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XVII, 410 S., Abb.; Textband dt./frz. VI+205 S.

Berlioz, Wagner und die Deutschen. Hrsg. von Sieghart DÖHRING, Arnold JACOBSHAGEN und Gunther BRAAM. Köln: Verlag Dohr 2003. 343 S., Abb., Notenbeisp.

Wozu Biographik? Zur Rolle biographischer Methoden in Vermittlungsprozessen und Musikanalyse. Bericht über die Tagung der Fachgruppe „Musikwissenschaft und Musikpädagogik“ in der Gesellschaft für Musikforschung. Lüneburg, 30. November – 1. Dezember 2002. Im Auftrag der Fachgruppe hrsg. von Andreas WACZKAT. Rostock: Universität Rostock 2003. 102 S.

JAN BRACHMANN: Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 496 S., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 12.)

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

GABRIELE BUSCH-SALMEN/RENATE MOERING/WALTER SALMEN: Nur nicht lesen! immer singen ... Musik und Musiker im Umfeld Goethes. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift 28. September – 23. November 2003. Frankfurt: Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum 2003. 138 S., Abb.

Chopin 1849/1999. Aspekte der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT. Schliengen: Edition Argus/Verlag Ulrich Schmitt 2003. 233 S., Abb., Notenbeisp.

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

BERND CLAUSEN: Das Fremde als Grenze. Fremde Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 158 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 14.)

Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film. Hrsg. von Christoph METZGER im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 250 S., Abb.

FABIAN DAHLSTRÖM: Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. XLVII, 768 S., Abb., Notenbeisp.

The Death of Franz Liszt. Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen. Introduced, Annotated, and Edited by Alan WALKER. Ithaca/London: Cornell University Press 2002. XI, 208 S., Abb.