

## Besprechungen

*European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe. Hrsg. von Ardian AHMEDAJA. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 492 S., Abb., CD, DVD, Nbsp. (Schriften zur Volksmusik. Band 23.)*

Es darf als ambitioniert bezeichnet werden, den Zusammenhang von kulturellem Hören und regionaler Terminologie verschiedener vokaler Mehrstimmigkeitstraditionen Europas in einem Band erschöpfend behandeln zu wollen. Das ist zum Glück nur ansatzweise Anspruch der vorliegenden Publikation, deren eine Hälfte immerhin 15 eigenständige Beiträge und deren andere elf Lexikonartikel (traditioneller) vokaler Mehrstimmigkeit in Albanien, Bulgarien, Estland, Frankreich, Georgien, Italien, Litauen, Montenegro, Österreich, Polen und Spanien versammelt.

Dieser zweite im Rahmen des Forschungsprojekts „Folk Terminology and Musical Phenomena“ unter dem Überbegriff „European Voices“ von Ardian Ahmedaja herausgegebene Band verschreibt sich im Kern der Frage nach den unterschiedlichen Denotationen und Konnotationen vokaler Mehrstimmigkeit. Dabei bilden musikethnologische Ansätze meistens den Ausgangspunkt, was sich besonders in der verwendeten Terminologie und bei den Forschungsergebnissen bemerkbar macht. Relevante Dichotomien wie emisch-ethisch, mündliches-schriftliches und implizites-explicites Musikwissen werden genauso aufgegriffen wie Fragen nach vokaler Genderspezifik, Raum- und Zeitaspekten von Aufführungspraktiken, vertikalem und horizontalem Hören, rituellem Gesang oder gegenseitiger Beeinflussung von volks- und kirchenmusikalischen sowie vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeitstraditionen.

Da die von Sängerinnen und Sängern angewandte Mehrstimmigkeits-Terminologie häufig nicht kohärent ist, finden sich im Band etliche differierende originalsprachliche Bezeich-

nungen für vergleichbare vokale Phänomene. Dies ist nicht willkürlich, sondern ergibt sich vor allem aus den kommunikativen Eigenschaften regionalen mehrstimmigen Singens. So haben die Beiträge denn auch gemeinsam, dass sie das Konversations- und Kommunikationsprinzip dem Werkbegriff überordnen.

Ausführlich wird die Frage der Musik-Terminologie und Metaphorik behandelt. Dabei reicht das Spektrum von der Auflistung, Erklärung und Einbettung landes- und regionalspezifischer Benennungen für einzelne musikalische und ausführungstechnische Elemente (hauptsächlich im Lexikonteil) über die Problematik der Anwendbarkeit von Wissenschaftsterminologie bis hin zur Ablehnung einer ethischen Metareflexion, da diese der wahrheitsgemäßen und gerechten Darstellung entlang einer emischen Perspektive zuwider laufe. Der teilweise vorhandene Gegensatz zwischen der traditionellen Benennung der musikalischen Parts durch die Sängerinnen und Sänger einerseits und wissenschaftlich-musikethnologischen Bezeichnungen andererseits wird dabei mehr als einmal problematisiert.

Für Gerlinde Haid macht beispielsweise in „The role of folk terminology in the research of multipart singing in Austria“ die Anwendung der Begrifflichkeit der „diskursiven Mehrstimmigkeit“ Sinn. Hiermit soll verdeutlicht werden, dass die Sängerinnen und Sänger über die Rollenverteilung beim Singen kommunizieren; über das Repertoire, die Stimmführung und Tonhöhe sowie die Qualität der Harmonie. Andere Autoren, etwa Ignazio Macchiarella und Sebastian Pilosu in „Technical terms in Sardinian multipart singing by chording“, greifen die Problematik der westlichen klassischen Musikterminologie auf, die weder angemessen noch passend angewandt werden könne. Auch Vergleichbarkeit sei häufig schwierig herzustellen, etwa wenn Begriffe wie „Akkord“ oder „Note“ gar keine Rolle spielten und in der Praxis bedeutungslos seien, da sie nicht treffend beziehungsweise sinnvoll zu dem vorhandenen Musikkonzept kompatibel gemacht werden könnten. Begrifflichkeiten würden stattdessen beispielsweise eine musikalische Tätigkeit oder einen musikalischen Zustand

ausdrücken, aber nicht ein musikalisches Element.

Für die georgische Mehrstimmigkeit konstatiert Tamaz Gabisonia in „Terminological priorities of Georgian traditional polyphony“, dass die Beschreibungsbegrifflichkeiten der Vokalpolyphonie häufig mit der Instrumentalterminologie zusammenhängen. So würden im Litauischen einzelne Stimmen nach Instrumenten und im Georgischen wiederum die Instrumentalstimmen nach vokalen Vorbildern benannt. Auch Piotr Dahlig weist in „Multipart singing in Poland as a cultural and musical phenomenon“ auf den Einfluss des unterschiedlichen Instrumentengebrauchs auf mehrstimmiges Singen in Europa hin und verdeutlicht das am Orgeleinsatz in der polnischen katholischen Kirche und Akkordeonbegleitung seit den 1930er Jahren. Gerlinde Haid verweist neben ihrer Etymologie des Jodel-Begriffs darauf, dass Jodeln eher als Imitation von Instrumentierung und im Kontext von Tanzmusik zu verstehen sei denn als genuine Vokalmusik.

Gender-Fragen werden in einigen der Beiträge spezifisch behandelt, wenn etwa Piotr Dahlig die Verschiedenheiten der Vokalpolyphonie in Polen benennt oder Žanna Pärtlas herausarbeitet, dass sich das Singen von Männern in Süd-Estland vom Frauensingen besonders durch kontextuelle, textuelle, tonale, temporale und stilistische Faktoren, aber auch in der Art des Singens unterscheidet.

Die CD und die DVD, die dem Band beiliegen, nehmen viele der in den Texten angesprochenen Musikbeispiele auf, was zur Verständlichkeit sehr beiträgt. Wo dies nicht der Fall ist, wie im Beispiel des sardischen mehrstimmigen Gesangs, geht wertvolles Verdeutlichungs potenzial verloren.

Piotr Dahligs Vorschlag, zwei hauptsächliche Mehrstimmigkeits-Traditionen in Zentraleuropa zu unterscheiden – zum einen die Tradition der Heterophonie mit Einschlag von Polyphonie (ost-slavisch und südeuropäisch) und zum anderen die „Bildungspolyphonie“ im westlichen Stil nach Schulreformen im 18. und 19. Jahrhundert (S. 84) –, legt es nahe, diese Unterschiede im Einzelfall zu kontextualisieren. Leider fragen nur wenige Beiträge nach

diesem kulturellen „Warum“ und danach, ob die untersuchte, behandelte, analysierte Mehrstimmigkeit etwas (und wenn, was?) über kulturelle und gesellschaftliche Strukturen und Veränderungen aussagen kann. Interessant ist der Band aber allemal, nicht zuletzt, weil er dazu anregen kann, in unbekanntes Terrain einzutauchen.

(Januar 2013)

Ursula Geisler

*JOHN HAINES: Satire in the Songs of „Renart Le Nouvel“. Genf: Librairie Droz 2010. 364 S., Abb., Nbsp. (Publications Romanes et Françaises. Band 247.)*

Die Studie verdankt ihre Entstehung der zufälligen Begegnung des Autors mit den vollständigen diplomatischen Transkriptionen der musikalischen Refrains im altfranzösischen Roman *Renart le Nouvel* durch Friedrich Ludwig in dessen Nachlass in Göttingen im Jahre 1999. Dies führte zunächst zu einer Neuedition der Refrains durch Haines, die ihm in der Folge eine weitere Kontextualisierung dieser musikalischen Einlagen und des gesamten Romans nötig erscheinen ließ. Haines bringt hierzu zunächst eine ausführliche Darstellung der vier heute bekannten zwischen 1288 und 1292 entstandenen Handschriften (alle in der Pariser Bibliothèque nationale). Sie überliefern alle verschiedene Redaktionen des Romans. Hinsichtlich der Musik enthält die früheste Handschrift (L) nur leere Notensysteme, die restlichen unterscheiden sich in ihren melodischen Fassungen teilweise erheblich voneinander, vor allem die späteste Handschrift V. Haines revidiert auch die ältere Meinung, der am Ende genannte Autor Jacquemart de la Gielée aus Lille, der bisher mit keiner historischen Persönlichkeit zwingend in Verbindung gebracht werden konnte, habe den ganzen Roman verfasst. Vielmehr kommt er nur als Autor des zweiten Buches in Frage, der ganze Roman weist eine über einen längeren Zeitraum andauernde Genese auf, die Haines mit dem vorangehenden *Roman de Renart*, dem späteren *Roman de Fauvel* und anderen thematisch verwandten Werken in Beziehung setzt. Die Refrains wurden fast aus-

schließlich erst am Ende des zweiten Buches eingefügt und tauchen dort im Kontext eines Bacchanals auf, das auf das etwas spätere Charivari im *Roman de Fauvel* vorausdeutet. Haines bettet die Entstehung dieser Refrains in die musikalische Kultur Flanderns und besonders der Stadt Lille ein, für die sich eine lange Tradition altfranzösischer Lieddichtung und der Handschriftenproduktion hierfür nachweisen lässt. Haines deutet den Roman auf dem Hintergrund endzeitlicher Erwartungen, wie sie auch im Flandern des 13. Jahrhunderts greifbar waren, wobei der Fuchs und (später) der Esel den Antichrist symbolisieren.

Diese Verknüpfungen scheinen nachvollziehbar, die Bezüge zu heutigen aktuellen Untergangsszenarien allerdings etwas bemüht. Haines datiert aufgrund seiner Untersuchungen das erste der beiden Bücher des Romans um 1260 und das zweite auf um 1300. Danach spiegelt das erste Buch wichtige Protagonisten und Ereignisse im Flandern aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wider, besonders die Fehde zwischen den Familien Avesnes und Dampierre, während das zweite die endzeitlichen Erwartungen aufgrund der schwierigen politischen Verhältnisse in Flandern in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts aufgreift. Der grundsätzliche Ansatz von Haines, den Roman als Satire auf die politischen Umbrüche in Flandern im 13. Jahrhundert, besonders auch auf die Rolle der neuen Orden der Dominikaner, Franziskaner und Templer zu lesen, ist ergebig. Wie Haines selbst betont, bleibt jedoch die Identifikation einzelner Protagonisten des Romans mit historischen Figuren (etwa mit Karl von Anjou, Margarete von Flandern, Philipp IV.) notwendigerweise hypothetisch. Die musikalischen Einlagen in Form von Refrains verstärken nach Haines die apokalyptische Grundstimmung des Romans, stellen aber auch die überholten Modelle und Werte höfischer Liebe, wie sie etwa am Hof Margaretes von Flandern existierten, durch Karikatur und zynische Verfremdung der Trouvère-Tradition in Frage. Die Hauptfigur des Fuchses, der wenig später im *Roman de Fauvel* vom falben Esel abgelöst wird, galt als Inbegriff der Falschheit und Doppelbödigkeit. Hier sieht Haines inter-

essante Parallelen zur neuen Gattung der Motette, die mit mehrfachen Texten in verschiedenen Sprachen über liturgischem Tenor besonders geeignet erscheint, Ambivalenzen auszudrücken, die den doppelzüngigen Charakter von Renart porträtieren könnten. Zwar sind die Refrains fast ausschließlich einstimmig notiert, einige tragen aber die Bezeichnung *motet*, was Haines nachvollziehbar als Bezugnahme auf die in parallelen Motettenhandschriften (etwa Montpellier und Bamberg) überlieferten mehrstimmigen Fassungen, bei denen die Refrains als Tenor oder Motetus auftauchen, interpretiert. Die von Haines en passant gemachte Bemerkung, dass die dem Fuchs mehrfach zugeschriebene Charaktereigenschaft der *fausseté*, die dann auch auf sein Singen, vor allem im Kontext von Mehrstimmigkeit, übertragen wird, terminologisch mit *fauxbourdon* zu tun haben könnte, klingt interessant, wäre aber detaillierter zu untermauern.

Haines' Neu-Edition der Refrains bietet eine Revision von Gennrichs Edition von 1927, gibt alle Quellen in diplomatischer Transkription und Synopse und Verweise auf Parallelüberlieferung, verwendet bei der Übertragung in moderne Notation allerdings merkwürdigerweise konsequent den nicht-oktavierten Violinschlüssel. Verweise auf Texteditionen und auf Gennrichs Edition, ein Register der Refrains, Bibliografie und Gesamtregister runden die Studie ab. Auf den musikalischen Bau der Refrains geht Haines überhaupt nicht ein, auffällig ist ja z. B. die Prominenz des F-Modus. Auch Fragen des Aufführungsmodus eines solchen multi-medialen Gesamtkunstwerks aus Text, Bild und Musik (wie ja auch der *Roman de Fauvel* eines darstellt) werden nicht diskutiert. Wie Haines aber in der Einleitung ausführt, richten sich seine zentralen Fragen auf die Genese und Funktion der musikalischen Einlagen. So bietet die Studie einen interessanten und gelungenen Versuch der Kontextualisierung, der sicher der Komplexität eines solch literarisch-musikalischen Werkes angemessen ist. Die eigentlichen musikalischen Fragen harren noch ihrer Interpretation.

(März 2013)

Stefan Morent

*CHRISTIAN TROELSGÅRD: Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2011. 141 S., Abb., Nbsp. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Band IX.)*

Die musikalische Byzantinistik ist nie über den Status eines Orchideenfaches hinausgekommen, zumal im deutschsprachigen Raum. Um so wichtiger ist es, dass auch Nicht-Spezialisten zumindest elementare Einblicke in eine Musikkultur bekommen können, die eigentlich einen unverzichtbaren Vergleichspunkt für die Anfänge der abendländischen Musik darstellt.

Dieses seit langem erwartete Buch soll H. J. W. Tillyards „Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation“ von 1935 ersetzen. Der Umfang hat sich demgegenüber ungefähr verdreifacht. Dafür sind nicht nur die 22 exzellenten Abbildungen von Handschriftenseiten und die zahlreichen zweifarbig gedruckten Notenbeispiele verantwortlich. Die Einführung in die mittelbyzantinische Notation (12.–18. Jahrhundert) ist zu einer Einführung in die byzantinische Musik erweitert. Auch wenn lange nicht alle Themen abgedeckt sind, erfährt der Leser Grundlegendes über Gattungen und Stile sowie über das Tonartensystem. Auch die paläobyzantinische (adiastematische) Notation (10.–12. Jahrhundert) und ihre mutmaßlichen Vorstufen werden zumindest überblicksweise behandelt. Mit Rücksicht auf Nicht-Gräzisten sind die Gesangstexte in lateinische Buchstaben transkribiert. Die für die Übertragung mittelbyzantinischer Aufzeichnungen zentralen Kombinationen der Intervallzeichen sind auf einem stabilen Einlegeblatt zusammengestellt.

Während Tillyards Handbuch die Phase der Pionierarbeiten auf dem Gebiet der byzantinischen Notation abschloss und das Ziel hatte, möglichst klare und eindeutige Regeln zur Transkription zu geben, hat sich die Forschungslage inzwischen gewandelt. Zweifel an der Angemessenheit einer Übertragungsmethode, die angenommene Bedeutungen der Originalnotation mit Rhythmus- und Vortragszeichen der modernen westlichen Nota-

tion wiedergibt, haben schon vor Jahrzehnten zu einem Abbruch der Transkriptionen in den Monumenta Musicae Byzantinae geführt (mit dem Erfolg, dass große Teile des Repertoires für Nicht-Spezialisten unzugänglich bleiben). Dementsprechend werden in Troelsgårds Buch unterschiedliche Übertragungsweisen diskutiert. Seine eigenen Übertragungen folgen der inzwischen weitgehend üblichen Praxis, die Notation der Vorlage vollständig über die mehr oder weniger reduzierte Liniennotation zu setzen und die genauere Interpretation dem Leser zu überlassen.

Nur halbherzig aufgenommen ist bei der Erklärung der Zeichen der Ansatz von Jammers, van Biezen und Haas, die Verwendung von Oligon, Oxeia und Petasthe aus dem melodischen Kontext zu erklären. Eine solche Erklärung würde die Theorie einer „dynamic quality“ in Frage stellen, die Wellesz in Anlehnung an den Traktat „Hagiopolites“ (12. Jahrhundert) entwickelt hatte. Schon im „Hagiopolites“ ist dies eine Antwort auf die Frage, warum man für denselben Intervallschritt mehrere Zeichen brauche. Damit versucht man jedoch, das historisch gewachsene Notationssystem von seiner jüngsten Schicht, der Präzisierung der Intervalle, her zu verstehen. Hier wäre eine Umkehrung dieser Sichtweise nötig, die die „großen Zeichen“ als die eigentliche Grundlage und die Intervallzeichen als Zusätze deutet. Das ist zwar schwierig und in einer Einführung wohl nicht zu leisten, wäre aber als Aufgabe der Forschung zu benennen.

Es ist zu hoffen, dass das Buch (wie sein Vorgänger) Leser findet, die den Einstieg in den Umgang mit byzantinischen Handschriften nicht scheuen – der Weg war wohl nie so gut gebahnt wie jetzt.

(August 2013)

Andreas Pfisterer

„Ieglicher sang sein eigen ticht“. *Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter*. Hrsg. von Christoph MÄRZ (†), Lorenz WELKER und Nicola ZOTZ. Wiesbaden: Reichert-Verlag 2011. 207 S., Abb., Nbsp. (*Elementa Musicae*. Band 4.)

Der anzuzeigende Band ist das Ergebnis einer Tagung im Kloster Neustift, die 2001 Germanisten und Musikwissenschaftler in einem freien, die Disziplinen überschreitenden Gespräch zum (spät-) mittelalterlichen Lied zusammenführte. Dass die Drucklegung erst zehn Jahre später erfolgte, liegt im plötzlichen Tod von Christoph März 2006 begründet. Die insgesamt zehn Beiträge spiegeln die offene Gesprächsatmosphäre der Tagung wider und sind weder chronologisch noch thematisch näher aufeinander bezogen. Trotzdem ergeben sich vielfältige anregende Verbindungen.

Manfred Kern und Nicola Zotz zeigen am Beispiel von Jörg Schillers *Maienweise* (aus der das Zitat im Bandtitel entnommen ist) und eines Falkenliedes aus dem *Königsteiner Liederbuch*, wie der nachweislich aus verschiedenen literarischen Versatzstücken und Anleihen zusammengesetzte Text nicht als Produkt eines disparaten „Zersingens“, sondern eher als „Zusammensingen“ (S. 150) verschiedener Traditionen zu einer neuen Einheit zu verstehen ist. Die Melodienotation in vermutlich früher deutscher Lautentabulatur verweist beim Falkenlied einerseits auf Parallelen in der Quodlibet-Tradition, gibt aber auch weitere bisher ungeklärte Fragen auf. Martin Kirnbauer zeigt anhand des dreistimmigen Liedsatzes *Elend du hast Vmbfangen mich* im so genannten *Schedelschen Liederbuch*, dass es sich hierbei aufgrund der komplexen Überlieferungslage im größeren, internationalen Kontext nicht, wie bisher angenommen, zweifelsfrei um ein deutsches Tenorlied handelt, sondern sich ebenfalls Elemente des Rondeau finden, die zu Verbindungen mit französischen Rondeau-Texten führen. Diese schillernde Zwitterstellung findet interessante Parallelen im Schaffen des inzwischen als im Dienste Kaiser Friedrichs III. stehend identifizierten Komponisten Johannes Tou-

ront, dessen Liedsätze Merkmale des (Tenor-) Liedes, der Chanson und der Motette zugleich aufweisen. Michael Klaper untersucht anhand eines Marginalieninhalts der althochdeutschen neuemierten Verse *Hirsch und Hinde* in einer Brüsseler Handschrift (deren frühere Lokalisierung nach St. Gallen aufgrund der Neumenformen nicht zu halten ist), inwiefern sich diese als Kontrafaktur des parallel eingetragenen lateinischen Petrus-Hymnus *Solve lingua moras* interpretieren lassen. Die handschriftliche Überlieferung des Hymnus – zunächst in einem französischen Codex aus dem 9. Jahrhundert und dann in norditalienischen Quellen – und seine Verwendung als Einleitungs- und Interpolationstropus für ein Petrus-Offertorium lassen den Schluss zu, dass die althochdeutschen Verse im Ostfränkischen auf die Melodie des Hymnus vorgetragen und diesem formal sogar nachgebildet wurden. Gisela Kornrumpf folgt den Spuren dreier in der *Limburger Chronik* durch Tilemann Elhen von Wolfhagen übermittelten Incipits von Liedern des Barfüßers vom Main, die zu Konkordanzen in Handschriften aus Kreamsmünster, Engelberg und Mainz führen und sich als Sonderformen des Rondeau erkennen lassen, die wiederum zu lateinischen Kontrakturen Anlass gaben. Isabel Kraft zeigt an der von ihr (und Rainer Böhm) aufgedeckten Melodiegleichheit von Oswald von Wolkensteins Mailed *O wunniklicher, wolgezierter mai* mit dem bekannten Rondeau *Triste plaisir* von Gilles Binchois, dass es sich hierbei nicht nur insofern um einen Sonderfall handelt, als hier Oswald zum bisher einzig bekannten Mal für ein einstimmiges Stück auf eine mehrstimmige Vorlage zurückgriff und damit auch das bisher einzig bekannte deutschsprachige Rondeau mit überlieferter Melodie schuf. Vielmehr legt eine detaillierte vergleichende Analyse der Melodien bei Binchois und bei Oswald offen, wie Oswald in der eigenständigen Verbindung von Text und Melodie die Formfaktoren des Rondeau neu interpretiert. Dies verweist wiederum auf eine bisher nicht vermutete Vertrautheit Oswalds mit den *formes fixes* und lässt eventuell weitere bisher nicht entdeckte Vorlagen auch für andere seiner einstimmigen Lieder vermuten. Michael Shields schlägt für den Refrain

von Oswalds Reihen *Ir alten wib* einen weiteren Fall von „hidden polyphony“ in Form eines verborgenen Kanons vor, analog zu vergleichbaren Phänomenen beim Mönch von Salzburg. Da die üblichen Hinweise zur Kennzeichnung von Kanons in den Oswald-Handschriften hier fehlen, bleibt der Vorschlag aufgrund des Notationsbefunds letztlich spekulativ, kann aber nicht ganz von der Hand gewiesen werden. Auf jeden Fall zeigt er erneut, wie sorgfältig die Handschriften hinsichtlich der durch sie codierten Aufführungsmodi gelesen werden müssen. Christoph März stellt in seinem Beitrag Überlegungen an, inwiefern die Liedgattungen Wechsel und Dialoglied innerhalb der Tradition deutscher höfischer Lyrik trotz ihrer monodischen Form als „Mehr-Stimmigkeit“ im Sinne eines Aufeinanderbezogenenseins der wechselnden Sprecherrollen (Mann – Frau) verstanden werden könnten. Aufschlussreich sind hierbei die Hinweise darauf, dass trotz der spärlichen Melodieüberlieferung musikalische Elemente diesen Prozess unterstützt haben könnten. Der Verweis auf antiphonale Praktiken der Liturgie als Vorbild erscheint schlüssig, man müsste aber hier wohl eher an das Modell des Hymnus denken. Max Schiendorfer wagt sich als Germanist an eines der harten Probleme der Musikphilologie, die Zuordnung von Noten und Text in der handschriftlichen Lied- oder auch Chanson-Überlieferung, hier am Beispiel der im Original inzwischen verlorenen, aber durch Autopsie und Kopie erhaltenen Lieder Heinrich Laufenbergs aus einer Straßburger Handschrift. Seine Lösungsvorschläge sind zwar insgesamt nachvollziehbar, aber auch nicht immer frei von Transkriptionsfehlern (so ist das *h* auf S. 119 wohl zweimal eher als *c* zu lesen, eingedenk der wohl bekannten Eigenheit vieler Schreiber, Noten nicht direkt auf die Linien zu setzen), und Argumente wie „musikalisch entschieden gefälliger“ (S. 120) oder „gespürlos“ (S. 122) sind zwar letztlich legitim, mahnen aber den von Schiendorfer selbst aufgerufenen „Ansporn zu klärendem Widerspruch“ an.

Ein dem Band nachträglich beigegebener Katalog der „Neumen in Handschriften mit deutschen Texten“ (9. bis 16. Jahrhundert) in-

klusiv Register von Ernst Hellgardt, dem auch die Finanzierung des Drucks zu danken ist, rundet den inhaltsreichen und (bis z. B. auf die falsche Kapitelüberschrift S. 97) weitgehend druckfehlerfreien Band ab. Obwohl es sich um einen Verbund von Einzelstudien handelt, bietet der Band vielfältige Anregungen zur Spannung zwischen handschriftlicher Überlieferung und Performanz sowie zu grundsätzlichen methodischen Fragen der interdisziplinären Erforschung des mittelalterlichen Liedes.

(Februar 2013)

Stefan Morent

*Senfl-Studien I.* Hrsg. von Stefan GASCH, Birgit LODES und Sonja TRÖSTER. *Tutzing: Hans Schneider 2012. XI, 538 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 4.)*

Nicht zuletzt aufgrund des Ludwig-Senfl-Projekts der Universität Wien erhält der Schweizer Komponist (ca. 1490–1543) in den letzten Jahren deutlich mehr Aufmerksamkeit als zuvor. Abgesehen von der Arbeit an einem Werkverzeichnis soll durch Tagungen und Veröffentlichungen Wissenschaftlern ein Forum geboten werden, Senfls Biografie und Œuvre in allen Einzelheiten zu erforschen. Das vorliegende Buch eröffnet den Forschungsdialog und ist gleichzeitig der erste Band in einer Reihe von Senfl-Studien. Die Publikation ist in vier Rubriken („Lebenswelten“, „Einflüsse“, „Glaubensfragen“ und „Klangwelten“) unterteilt, die wiederum den Fokus auf so unterschiedliche Bereiche wie Archivforschung, Analyse, Aufführungspraxis sowie Gattungs-, Literatur-, Institutions-, Religions- und Mediengeschichte richten.

Klaus Pietschmann, dessen Aufsatz den Band eröffnet, untersucht die Gründe für die Titulierung „Schweitzer“, mit der Senfls Name oft in Briefen, Registern usw. ergänzt wurde. War der Zusatz während Senfls Tätigkeit an der kaiserlichen Hofkapelle vermutlich eher abschätzig gemeint, so zeigt der Autor, dass unter dem humanistischen Einfluss Joachim Vadians und Heinrich Glareans mit der Herkunftsbezeichnung eine antike Verwurzelung hergestellt

und somit Nationalstolz ausgedrückt werden sollte. Dass der Zusatz ab der Mitte der 1530er Jahre schlagartig verschwindet, könnte wiederum konfessionelle Gründe haben: Als die Schweiz durch die *Confessio Helvetica* (1536) zu weiten Teilen als eine reformierte Nation galt, mag Senfl es aufgrund seiner Tätigkeit am Hof des bayerischen Herzogs vorgezogen haben, seine Herkunft nicht zu betonen.

Der Beitrag von Elisabeth Giselbrecht und Elizabeth Upper untersucht die Druckgeschichte und die drucktechnischen Besonderheiten des von Senfl herausgegebenen *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) aus musikwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht. Besondere Aufmerksamkeit erhält dabei das mehrfarbige Frontispiz mit dem Wappen von Kardinal Matthäus Lang. Weiterhin zeigen die Autorinnen, dass die Rolle Maximilians I. bei der Entstehung des Druckes größer ist als bisher angenommen wurde; womöglich ist der *Liber selectarum cantionum* sogar das „Musikbuch“, das in Maximilians viertem Gedenkbuch erwähnt wird.

Grantley McDonald und Clemens Müller gehen beide auf die Gattung der Odenkomposition ein. Während McDonald eindrucksvoll die intellektuellen, sozialen und religiösen Rahmenbedingungen von Senfls Oden thematisiert und ihre didaktische und philosophische (insb. neoplatonische) Einbettung unterstreicht, stellt Müller eine vierstimmige Ode Wolfgang Gräfiners auf die horazische Ode 1,4 (*Solvitur acris hiems*) vor, die Vadian in seinem Exemplar der *Opera* des Horaz (Venedig, 1505) am Rand notiert hat. Der Schlüssel zum Kontext, in dem dieses Stück gesungen wurde, könnte in Simon Minervius' Widmung von Senfls *Varia carminum genera* (1534) liegen. Daraus geht hervor, dass am Ende von Conrad Celtis' Horazlektionen an der Universität Ingolstadt von Studenten Oden gesungen wurden. Celtis, der auch in Wien gewirkt hat und zu dessen Humanistenkreis Vadian gehörte, hat diese Tradition vermutlich nach Wien importiert.

Nicht nur zwischen den genannten Beiträgen lassen sich thematische Verbindungen herstellen, sondern das Bemühen, aus den Einzelaufsätzen zu verschiedenen Aspekten von Senfls

Leben und Werk ein facettenreiches Gesamtbild entstehen zu lassen, ist überhaupt ein Charakteristikum des Bandes und trägt erheblich zu seinem Gelingen bei. Ein weiteres Beispiel dafür sind die Beiträge von Wolfgang Fuhrmann und Birgit Lodes, die sich mit Senfls Psalmmotetten auseinandersetzen. Fuhrmann untersucht, inwieweit aus seinen Psalmvertonungen Rückschlüsse auf die religiöse und politische Haltung des Komponisten gezogen werden können. Obwohl eine solche Untersuchung, wie der Autor selbst eingesteht, bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleiben muss, stellt er – insbesondere durch den Vergleich mit Josquins Psalmvertonungen – dennoch fest, dass Senfl vor allem im Bereich der Textur und der Moduswahl eigene Akzente setzt. Lodes wiederum lenkt die Aufmerksamkeit auf einen bisher von der Musikwissenschaft wenig beachteten Bereich: Sie untersucht, inwieweit die Tradition der humanistischen und theologischen Psalmenexegese einen Einfluss auf die Gattung der Psalmmotetten hatte. Eine besondere Rolle spielt dabei der Theologe und Musiktheoretiker Othmar Luscinius, der in Augsburg nicht nur Vorlesungen zum Psalter hielt, sondern auch Mitgliedern der Familie Fugger Musikunterricht erteilte.

Mehrere Aufsätze widmen sich der Senfl'schen Liedvertonung. Nicole Schwindt setzt sich mit der schwierigen Frage nach der Chronologie von Senfls Liedern auseinander und nimmt insbesondere das frühe Liedschaffen in den Blick. Bei einem Vergleich von Vertonungen gleicher Liedmelodien bei „Senfl und seinen Freunden“ kommt Andrea Lindmayr-Brandl zu dem durchaus überraschenden Ergebnis, dass in nur wenigen Fällen eine konkrete Komposition als Modell gewählt wurde; vielmehr stand das Prinzip der *individuatio* im Mittelpunkt. Andreas Pfisterer zeigt, wie die französische Chanson combinative als Modell für einen Typ der Liedvertonung diente, bei der eine präexistente Melodie kanonisch geführt wird.

Zwei weitere Beiträge kreisen ebenfalls um die Cantus-firmus-Technik. David Burn untersucht anhand von Senfls Choralbehandlung bei Vertonungen desselben Propriumtextes festzu-

stellen, ob und inwieweit sie für unterschiedliche Institutionen komponiert wurden. Aufgrund einer Untersuchung von Senffs Motetten kann Thomas Schmidt-Beste zeigen, dass der Komponist sich nur selten für einen strukturellen Cantus firmus entscheidet, sondern vielmehr im Interesse des Klangs handelt und meistens hybride Formen bevorzugt.

Senffs Beziehung zu wichtigen politischen Persönlichkeiten und die sich daraus ergebenden religiösen Positionierungen stehen im Zentrum der Aufsätze von Stefan Gasch und Sonja Tröster. Während Gasch die Korrespondenz mit Herzog Albrecht von Brandenburg-Preußen sichtet und neue Dokumente präsentieren kann, deckt Tröster ein faszinierendes Netzwerk von Kompositionen im Umfeld Maria von Ungarn auf.

Der Beitrag von Fabrice Fitch rundet den Band ab und bietet unter dem Titel „Senff in the Studio“ einen Überblick über die Aufnahmen von Senffs Musik ab den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, die er immer wieder mit Fragen zur Rezeptionsgeschichte Senffs und zur Entwicklung der Aufführungspraxis verknüpft.

Zum Schluss sei noch die sorgfältige Gestaltung und vorbildliche Redaktion erwähnt, die sich unter anderem in den vielen Querverweisen, dem ausführlichen Register sowie dem einheitlichen Layout der Musikbeispiele niederschlägt. Dieses Buch setzt neue Maßstäbe für die Senff-Forschung.

(Mai 2013)

Katelijne Schiltz

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band I: Die Notre-Dame-Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf.* Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 35 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 1999, Nr. 6.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band II: Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts im Fürstlich Ysenburg- und Bü-*

*dingischen Archiv Büdingen.* Hrsg. von Armin BRINZING. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 58 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 1.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band III: Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig.* Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 138 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 2.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band IV: Fragmente und versprengte Überlieferung des 14. bis 16. Jahrhunderts aus dem mittleren und nördlichen Deutschland.* Hrsg. von Joachim LÜDTKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 73 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 6.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band V: Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland.* Hrsg. von Armin BRINZING. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 51 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nr. 8.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VI: Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland.* Hrsg. von Joachim LÜDTKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002. 51 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2002, Nr. 4.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VII: Ein neues Fragment zum Magnus liber or-*

gani. Hrsg. von Peter Christian JACOBSEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. 18 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2006, Nr. 3.)

*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VIII: Neue Quellen zur Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts in München, Solothurn und Augsburg.* Hrsg. von Armin BRINZING. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009. 46 S., incl. Abb. (Sonderdruck aus *Studien zur Philologie und zur Musikwissenschaft*, S. 246–292.)

*Kleinüberlieferungen mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Lieferung IX, Band 15: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz.* Hrsg. von Martin STAEHELIN. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012. 153 S., Abb. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge. Band 15.)

In seinem vorerst letzten Band der Reihe *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* (Lieferung IX, Band 15) hat Martin Staehelin nun auch einige grundlegende Bemerkungen zur Fragmentforschung vorgelegt, die sich einerseits als Quintessenz der gesamten Reihe lesen lassen und andererseits als Anregung für weitere Forschungen zu verstehen sind. Der Göttinger Emeritus beklagt, dass die Existenz fragmentarischer oder verloreener Quellen zu wenig im historischen und historiografischen Bewusstsein verankert sei, und erinnert daran, „wie wenig, auch heute, Darstellungen zur älteren Musikgeschichte zu erwägen und deutlich auszusprechen bereit sind, daß vor allem ihre weitreichenden und allgemeinen Aussagen etwa zu ganzen Epochenabschnitten, zur Geschichte von Gattungen, zu Überblicken über irgendwelche größeren Bereiche u. a. m., oft allein aufgrund weniger, zufällig erhaltener Quellen getroffen worden sind, die stillschweigend für aussagefähige General- oder Teilzeugen eines weit zurückliegenden Musiklebens gehalten werden“ (Lieferung IX, Bd. 15, S. 16–17).

Um verlorene Quellen wiederzuentdecken

und ein größeres Bewusstsein für Fragmente und versprengte Überlieferung außerhalb der großen Codices zu schaffen, hat Staehelin das DFG-Projekt *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* durchgeführt, das von 1998 bis 2001 gefördert wurde und die Grundlage dieser Reihe bildet. Als Wissenschaftliche Mitarbeiter unterstützten Armin Brinzing von München und Joachim Lüdtke von Göttingen aus dieses ambitionierte Unternehmen, die auch als Autoren der Bände II, V und VIII bzw. IV und VI hervorzuheben sind. Während einige der präsentierten Funde schlicht aus dem Studium von Handschriftenkatalogen hervorgegangen sind, basieren andere auf Fragebogenaktionen an ausgewählten Bibliotheken und Archiven.

Das Projekt widmete sich einerseits der Erschließung völlig unbekannter Quellen, welche die Musikpraxis auch an Orten erhellen können, die von der Musikgeschichtsschreibung bisher vernachlässigt worden sind; andererseits wurden jedoch auch, quasi nebenbei, neue Quellen namhafter Komponisten wie Guillaume de Machaut (Lieferung IX, Band 15) und Philippe de Vitry (Band IV) entdeckt. So konnten z. B. in Aachen in der Fragmentensammlung des Jesuitenpaters Stephan Beissel (D-AAst Beis E 14) neben anderen Vitry-Motetten Teile der Notation des Triplums zur Vitry zugeschriebenen Motette *Phi millies ad te / O creator Deus pulcherrimi / Jacet granum / Quam sufflabit* aufgefunden werden, von der aus der Handschrift F-Pn lat. 3343 bisher nur der Text bekannt war (Band IV, S. 424–425). Fragmentarische Quellen zum Notre-Dame-Repertoire nehmen in Staehelins Reihe ebenfalls einen großen Raum ein (Band I, VII, VIII). Staehelin, nach seiner Edition des 1995 neu produzierten Faksimiles der berühmten Musikhandschrift W1 und der Frankfurter Conductus-Fragmente (Staehelin 1987, vgl. auch Maschke 2010) nun auch Editor der wieder aufgefundenen Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf (D-B 55 MS 14, Band I), hat in seinen Arbeiten mehrfach darauf hingewiesen, dass die von Friedrich Ludwig als Haupthandschriften deklarierten Sammelhandschriften W1, W2 und F „nicht etwa als inhaltlich zent-

rale oder besonders ausgewogene spezifische Musikhandschriften überlebt haben, sondern vielmehr aus zufälligen [...] Gründen.“ (Lieferung IX, Band 15, S. 18.) So seien die Handschriften *W1* und *W2* möglicherweise nur deshalb erhalten geblieben, weil der lutherische Kontroverstheologe Matthias Flacius Illyricus (1520–1575) sie sammelte, um die Texte zu edieren. Neben den nur sehr bruchstückhaft erhaltenen Fragmenten D-Mbs Clm. 29775/14, die zum Teil (Blatt C) noch nicht identifiziert sind und zum weiteren Studium einladen (Band VIII), ist Peter Christian Jacobsens Fund neuer Organum-Fragmente in der Inkunabel D-Nst Inc. 304.2° besonders hervorzuheben, der auf einer gezielten Durchsuchung aller Einbände aus dem Nürnberger Dominikanerkonvent beruht (Band VII). Dieser Fund zeigt nicht nur erneut, dass, wie z. B. auch in Frankfurt, Soest und Wimpfen, Notre-Dame-Handschriften von dominikanischen Buchbindern in Einbänden wiederverwertet wurden, sondern ist auch in philologischer Hinsicht ein Glücksfall: So hat die hier vorliegende Fassung des zweistimmigen Organums *Alleluja. Assumpta est Maria* (M 33) Lesarten vorzuweisen, die aus anderen Quellen nicht bekannt sind, und der nicht ganz vollständig erhaltene Vers eines weiteren zweistimmigen Organums kann dem bisher als *Unicum* nur aus I-Fl Plut. 29.1 bekannten Gradualorganum *Anima nostra. Laqueus contritus est* (M7) als Konkordanz zugewiesen werden.

Über die bekannten Repertoires hinaus bietet Staehelins Reihe jedoch bewusst auch eine Fundgrube für musikalische Quellen von eher regionalgeschichtlichem Interesse; durch die untersuchten Fragmentfunde können oft erstmals Einblicke in die vergessene Musikpraxis einzelner Personen oder Gruppen gewährt werden. So lässt sich nun z. B. die häusliche Musikpflege der Grafen von Büdingen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts genauer als zuvor rekonstruieren (Band II, S. 17–21), die auf die Rezeption zeitgenössischer Komponisten wie Josquin Desprez, Johannes Lupi und Adrian Willaert verweist. Ein heute im Fürstlich Ysenburg- und Büdingischen Archiv Büdingen befindliches Chorbuch aus der Alamire-Werk-

statt (Band II, S. 9–16) konnte jedoch nicht der hessischen Grafenfamilie zugeordnet werden.

Die bisher nicht studierten Fragmente in schwarzer Mensuralnotation aus Friedrich Ludwigs Nachlass (Band III) ließen sich aufgrund der zahlreichen Akrosticha der Discantustexte als Kompositionen von Petrus Wilhelmi identifizieren und ergänzen das Bild des Schaffens des erst 1975 von Jaromír Černý wieder entdeckten Komponisten aus der damaligen Diözese Kulm; eine weitere Quelle zu Wilhelmi wurde in der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek aufgefunden (Band VI, S. 218).

Der bisher vor allem mit dem Namen Petrus Tritonius assoziierten humanistischen Odenkomposition ist Band V gewidmet; die Vielzahl an bisher unbeachteten Quellen verdeutlicht, dass „vor und neben den unter dem Namen des Tritonius verbreiteten auch andere Kompositionen entstanden“ (Band V, S. 543). So deckt Brinzing z. B. zwei Kompositionen zum Metrik-Unterricht an der Universität Heidelberg und eine heute in der Freiburger Universitätsbibliothek befindliche Einführung in die Metren des Boethius mit ein- und mehrstimmigen Kompositionen auf.

Weniger thematisch ausgerichtet sind die Bände IV, VI, VIII und IX, die Materialsammlungen von sehr heterogener Natur vorlegen. Fragmente aus Drucken und Handschriften auf Papier werden ebenso besprochen wie solche aus Handschriften, die auf dem zunehmend seltener eingesetzten Pergament geschrieben wurden; Lauten- und Orgeltabulaturen stehen neben verschiedenen Formen der Mensuralnotation und Hufnagelneumen. Hier fällt es zuweilen schwer, nicht den Überblick zu verlieren.

Wer jedoch die Geduld hat, alle Einzelbände gründlich zu studieren, wird mit neuen Quellenkenntnissen und Impulsen für die weitere Forschung reich belohnt werden. So wartet z. B. in der Mainzer Stadtbibliothek ein bislang nicht identifiziertes, in weißer Mensuralnotation geschriebenes *Alleluja* im Einband des Sammelbands *II m 368* (Band VI, S. 232–233 und Abb. 8, S. 252) auf weiteres Interesse der Forschung. Auch das Layout und die Notation

der Motetten und Marienhymnen, die auf freien Blättern einer Papierhandschrift Theol. 2° 41 aus dem Lüneburger Franziskanerkloster eingetragen wurden (Band 436–441 und Abb. 3, S. 473–476), könnten eine weiterführende Studie wert sein. Ausführlich besprochen und, anders als in allen anderen Fällen, ausnahmsweise auch in moderne Notation übertragen werden dagegen die im Wolfenbüttler Staatsarchiv aufgefundenen Fragmente mit Lautenmusik um 1460 (Lieferung IX, Band 15, S. 67–88 und Abb. 7. a)–d), S. 141–144), die sich durch ihre ungewöhnliche und gelegentlich an die ältere deutsche Orgelnotation angelehnte Notation auszeichnen.

In ihrer Vielfalt und thematischen Breite ist Staehelins Reihe als wichtiger Meilenstein auf dem Weg zu einem neuen Umgang mit Fragmenten anzusehen. Zu begrüßen sind auch, soweit der Umfang der Fragmentfunde es zulässt, die dargebotenen Hypothesen zur Rekonstruktion der Faszikelordnung sowie die eher vorsichtig vorgenommenen nachträglichen Foliierungen der Fragmente; immer wieder irritiert es in der Forschungsliteratur, wenn ein Fragment, das in der Mitte eines Stücks beginnt, trotzdem als fol. 1 bezeichnet wird oder wenn ein Quaternio, dessen innerstes Bifolium fehlt, trotzdem mit fol. 1–6 durchnummeriert wird, statt fol. 4 und 5 für das fehlende Doppelblatt offenzulassen. Staehelins Reihe kann also durchaus als willkommenes Plädoyer für mehr kodikologisches Bewusstsein in der Musikwissenschaft bewertet werden.

Insgesamt liegt hier eine reichhaltige Materialsammlung vor, mit deren ausführlicher Beschreibung Staehelin und sein Autorenteam bewusst über das, was in Handschriftenkatalogen üblich ist, hinausgehen. Alle besprochenen Funde werden auch im schwarz-weißen Faksimile präsentiert. Trotz der vorliegenden vielfältigen Ergebnisse dieser Reihe, die vor allem auf dem dreijährigen DFG-Projekt basiert, weist Staehelin jedoch darauf hin, dass „von flächendeckenden oder gar vollständigen Recherchen nicht die Rede sein kann“ (Lieferung IX, Band 15, S. 8), zumal in der Regel nur mehrstimmige Musik behandelt wurde; auf die zahlreichen unerschlossenen Fragmente einstimmiger litur-

gischer Musik in deutschen Archiven hat bereits Andreas Haug hingewiesen (Andreas Haug, „Fragmente liturgischer Musikhandschriften in deutschen Archiven“, in: *Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs*, hrsg. v. David Hiley, Wiesbaden 2004 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Band 18), S. 117–123).

Für die deutschsprachige musikwissenschaftliche Fragmentforschung bleibt also weiterhin viel unerschlossenes Archivmaterial aufzuarbeiten, und es wäre wünschenswert, wenn nun, angespornt durch Staehelins Reihe, zahlreiche Folgeprojekte angestoßen werden könnten. Ohne ausreichende Forschungsgelder sind solche Projekte, die zeitaufwändige Grundlagenforschung und sowohl in musikwissenschaftlicher wie kodikologischer und paläographischer Hinsicht gut ausgebildete Fachkräfte erfordern, jedoch kaum realisierbar.

(Oktober 2013)

Eva M. Maschke

*STEPHANIE KLAUK: Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2012. XIII, 624 S., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Forschungen zur spanischen Musik- und Theatergeschichte fristen tendenziell immer noch ein Nischendasein in der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Mit Stephanie Klauks Arbeit findet sich hier nicht nur ein weiteres Signal für eine stärkere Integration iberischer Musikgeschichte in den Forschungskanon, sondern auch ein wesentlicher Beitrag zur bisher musikwissenschaftlich kaum erforschten frühen Theatergeschichte Spaniens. Die Standardwerke von Rainer Kleinertz (zum 18. Jahrhundert) und Louise K. Stein (zum 17. Jahrhundert) setzen beide einen späteren Fokus, während Klauk sich der Vokalmusik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts widmet – ein gerade aufgrund der schwierigen Quellenlage anspruchsvolles Projekt, das sehr überzeugend und methodisch souverän umgesetzt wird.

Klauk erschließt sich den Zugriff auf ihr um-

fangreiches Material, vieles davon Archivfunde, indem sie Hispanistik und Musikforschung kombiniert: Neben die Lektüre von über 500 Dramen, die sie über Didaskalien und Metrik auf Gesangstexte hin untersucht, legt sie eine Auswahl von *cancioneros musicales* der Zeit – Sammlungen bekannten Liedguts, die sich sowohl aus dem Umkreis höfischer Lyrik als auch aus dem Bereich volkstümlicher Tradierung speisen. Durch diese Gegenüberstellung gelingt es der Autorin vielfach, den von ihr identifizierten Gesangseinlagen die entsprechenden Melodien zuzuordnen, wobei sie – dies sind mit die interessantesten Momente der Studie – mit profunder Quellenkenntnis unterschiedliche Fassungen diskutiert und Kontrafakturen ausmacht. Auch in Fällen, in denen eine eindeutige Zuordnung schwierig ist, spürt Klauk über Versmaße und personelle sowie geografische Verknüpfungen möglichen Vertonungen nach und erschließt so nachhaltig ein genuin iberisches Repertoire an theaterbezogener Vokalmusik.

Die Studie beginnt mit einem Einstieg über literaturwissenschaftliche Dramentheorie und nähert sich den musikalischen Gattungen über die ihnen zugrundeliegende Versstruktur. Ein Großteil der Gesangseinlagen entfällt, so Klauk, auf den populären Villancico, gefolgt von der metrisch freieren Romance und dem eher höfisch geprägten Madrigal. Ein eigener Abschnitt ist den Kontrafakturen gewidmet. In drei ausführlichen Beispielanalysen, die sie in öffentliches, humanistisches und höfisches Theater gliedert, setzt Klauk schließlich ihr theoretisches Modell um. Die Beispiele fallen inhaltlich in den Bereich religiöser Thematik, was die zeitgenössische Popularität des Genres der sogenannten *autos* widerspiegelt: Klauk untersucht den *Aucto de los hierros de Adán*, die *Tragicomedia Nabalis Carmelitudis* (Juan Bonifacio) und die *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*. Die kleinteiligen, mit vielen Beispielen versehenen Analysen werden durch weitere Überlegungen zu Bezügen innerhalb des Quellenkorpus ergänzt.

Klauk argumentiert methodisch wohlthuend abgegrenzt von Musiktheater-Tropen wie Schöpfungsmythen oder nationaler Entwick-

lungsgeschichte. Die Funktion der Gesangseinlagen im konkreten Drama (etwa zur Personenzeichnung oder zur Gestaltung eines Ortswechsels) stehen im Vordergrund; die Autorin verweist aber auch auf extradiegetische Funktionen wie die Tendenz, sperrige katechetische Inhalte über Gesangseinlagen und dies insbesondere unter Verwendung bereits populärer Melodien zu vermitteln.

So stringent und sinnfällig Klauks Ansatz ist, bringt er aber auch eine Einschränkung der Genres mit sich: Die Studie behandelt eher Musik im spanischen Drama als allgemein im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts. Gerade mit Blick auf die angesprochene Funktion von Musik wäre hier ein Verweis auf angrenzende Theatergenres, wie etwa den Bereich der *pasos* und *entremeses*, die sich im 16. Jahrhundert zwischen Grenzen von Musik- und Sprechtheater bewegen, von weiterführendem Interesse. Hier ist generell ein – der Literaturwissenschaft geschuldeter – dramenzentrierter Theaterbegriff zu problematisieren, der allerdings Klauks analytische Verdienste in keiner Weise schmälert. Daran anschließend ließe sich anhand Klauks Definition ihres Anlysematerials als „Gesangseinlagen im Sprechtheater“, die sie abschließend als „Grundlage für das sich im 17. Jahrhundert entwickelnde spanische Musiktheater“ bezeichnet, überlegen, inwieweit die Trennung in Musik- und Sprechtheater für das spanische 16. Jahrhundert generell anzusetzen ist.

Die auch interdisziplinär interessante Studie ist Nicht-Spanischsprechenden leider nur eingeschränkt zugänglich. Aufgrund der Belegfülle wäre konsequentes Übersetzen zwar kaum handhabbar gewesen; die meist alternativ gebotenen kurzen Paraphrasen können allerdings keinen gleichwertigen Ersatz bieten. Dies ist umso bedauerlicher, da hier Forschungslücken auch für andere Fachgebiete anschlussfähig aufgearbeitet werden. Insbesondere der im Anhang gelieferte hervorragende Quellenkorpus mit Register (Liste der spanischen und lateinischen Gesangseinlagen im Volltext mit bibliografischer Notiz, dazu eine Auflistung nach Dramenautoren und Dramentiteln mit den Incipits der jeweiligen Einlagen) wird nachfol-

genden Forschungen im Themenfeld von sehr großem Nutzen sein.

(September 2013)

Anke Charton

*JAVIER MARÍN LÓPEZ: Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico. 2 Bände. Jaén: Universidad de Jaén/Madrid: Sociedad Española de Musicología 2012. XXIII/VI, 1278 S., Abb., Nbsp.*

Die Erforschung der Musikalien in den Domarchiven Mittel- und Südamerikas sowie der spanischen Bestände aus dem Goldenen Zeitalter in Bezug auf dessen Rezeption in den Überseekolonien erfuhr nach den Pionierarbeiten von Steven Barwick, der in den 40er Jahren die ersten Chorbücher im Musikarchiv der Kathedrale zu Mexiko entdeckte und ausführlich beschrieb, insbesondere seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts mit den bahnbrechenden Studien Robert Stevensons einen gewaltigen Aufschwung. Seine breit angelegten Forschungen und ihre noch heute größtenteils gültigen Ergebnisse prägten nicht nur die lateinamerikanische Musikwissenschaft nachhaltig, sondern bereiteten auch das Terrain für systematische Teiluntersuchungen über die musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der iberischen Halbinsel und Amerika nach den Reisen Columbus'. Dieses unbeackerte Gebiet wurde indes von den nachfolgenden Forschergenerationen mit wenigen Ausnahmen zunächst kaum beachtet bzw. weiter bearbeitet. Erst Ende des 20. Jahrhunderts hat diese alte Thematik eine neue Aktualität bekommen, u. a. durch die vom Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical „Carlos Chávez“ in Mexiko Stadt betriebene Forschung, die insbesondere mit den bereits begonnenen Veröffentlichungen der opera omnia von Hernando Franco (1532–1585; *Obras*, hrsg. von Juan Manuel Lara Cárdenas, Mexiko 1996 ff.), dem neben Sebastián de Vivanco und Francisco Guerrero in den Polyphoniebüchern der mexikanischen Kathedrale am stärksten vertretenen Komponisten, und von Francisco López Capillas (ca. 1608–1674; *Obras*, hrsg. von dems., Mexiko 1993 ff.) immer sichtbarer

und gewichtiger wird. Infolgedessen haben sich hauptsächlich an den nordamerikanischen und südspanischen Universitäten Forschergruppen zusammengefunden, die sich die systematische Erschließung und Katalogisierung der repräsentativsten mittel- und südamerikanischen Musikarchive zum Ziel gesetzt haben.

Die voluminöse Studie von Marín López entstammt der Tätigkeit einer solchen Forschergruppe an der Universität Granada um Emilio Ros-Fábregas. Die beiden Bände stellen eine Erweiterung und Aktualisierung der Doktorarbeit ihres Verfassers dar (*Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)*, Univ. Granada, Granada 2007), der zahlreiche Teilstudien überwiegend zum Bereich der zentralamerikanischen polyphonen Tradition, vor allem in den Kathedralen von Mexiko und Puebla, sowie zu deren Wechselbeziehungen mit der Kolonialmacht und der dortigen Pflege südiberischer Komponisten bis zum 18. Jahrhundert vorausgegangen waren. Der Autor hat seiner Arbeit das Ziel gesetzt, sämtliche 22 Polyphoniebücher mit insgesamt 563 Musikstücken aus dem Domarchiv zu Mexiko (von denen heute 14 im genannten Domarchiv, sieben im Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán und eines in der Madrider Nationalbibliothek aufbewahrt werden) vollständig zu erfassen und neu zu bewerten. Sie weisen eine Entstehungsperiode von ca. 1600 bis 1781 auf und bilden eine der bedeutendsten und umfangreichsten Sammlungen ihrer Art. Wenngleich die vorbildliche und erstmals komplette Katalogisierung des erhaltenen polyphonen Bestandes (Marín López verändert die Kataloge von Stevenson 1970 und Thomas Stanford 2002 nach neuen Katalogisierungskriterien und ergänzt sie um die 2002 von ihm selber entdeckten fünf Polyphoniebücher, die im Domarchiv fälschlicherweise unter den Chorbüchern mit Gregorianik inventarisiert wurden) den Hauptteil der beiden Bände in Anspruch nimmt, ist es Marín López darüber hinaus gelungen, dieses zum Teil neu erschlossene Repertoire im Rahmen der liturgischen und musikalischen Praxis im Dom zu Mexiko durch eine ungewöhnlich umfangreiche Anfangsstudie („Polifonía y ritual en

la Catedral de México“; I, S. 7–153) überzeugend zu präsentieren und zu deuten. So wird im Gegensatz zu bisherigen Vermutungen u. a. deutlich sichtbar, dass das zum Gebrauch in den spanischen Kathedralen angefertigte neue polyphone Repertoire mit weniger Verzögerung als bislang angenommen im Dom zu Mexiko zum Einsatz kam. Die synkretistische Verschmelzung der christlichen Musikpraxis mit bestimmten indigenen Traditionen etwa im Bereich des Totenkultes und ihr unmittelbarer Einfluss auf die Liturgie wird ebenfalls thematisiert – mit dem Ergebnis, dass die Pflege der polyphonen Kompositionen sevillanischer oder römischer Herkunft ihr Pendant in der unheimlichen Vielfältigkeit der ursprünglichen lokalen Bräuche fand (I, S. 69–77). Der Autor setzt in der Anfangsstudie einen Schwerpunkt bei der römischen Weiterentwicklung der Liturgie und entsprechenden Erweiterung des Breviers – einem Bereich, in dem er detaillierte Kenntnisse zeigt – und bei ihrer Wirkung auf die meist in Mexiko neu komponierten Hymnen (I, S. 96–109) in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hinweise auf die dortige Verwendung der Musikinstrumente im Rahmen der kirchenmusikalischen Praxis sucht man jedoch vergebens; entsprechende Anhaltspunkte in zwei Protokollen aus dem 18. Jahrhundert, aus denen sonst im Anhang I (I, S. 119–126) zitiert wird, lässt der Autor leider außen vor (s. Fußnote 1, I, S. 120).

Der Katalog ist trotz seines erheblichen Umfangs insgesamt übersichtlich gehalten und beinhaltet sowohl eine ausführliche Beschreibung mit entsprechenden musikalischen Incipits als auch eine eingehende Untersuchung der textlichen und liturgischen Besonderheiten der erfassten Kompositionen. Lediglich die manchmal etwas zu ausgedehnten Kommentare über Einzelstücke, so z. B. die *Missa de la batalla* von Francisco López Capillas (I, S. 363–365), sind der Übersichtlichkeit insgesamt nicht dienlich und hätten in Anbetracht der Fülle der im bibliografischen Apparat aufgeführten Sekundärliteratur etwas kürzer und prägnanter abgefasst werden können. Darüber hinaus bilden eines der Hauptverdienste dieser Studie die systematische Auflistung und die Hinweise auf Kon-

kordanzen der mexikanischen Quellen mit anderen amerikanischen oder europäischen (auch späteren) Manuskripten oder Drucken mit iberischer oder römischer Polyphonie, was die Identifizierung einiger Komponisten in den aufgeführten Sammelwerken ermöglicht oder Varianten bereits bekannter Einzelwerke aus anderen Archiven zu Tage gefördert hat. So wird dieser Katalog nicht zuletzt aufgrund der angewandten profunden Quellenkenntnisse seines Autors zum unerlässlichen Anhaltspunkt für die weitere Forschung in seinem Bereich.

(März 2013)

Agustí Bruach

*HENDRIK SCHULZE: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 494 S., Nbsp. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 7.)*

Die zentrale Bedeutung des Tanzes unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. ist mittlerweile zum Allgemeinplatz geworden. So dienten die zeremoniellen Bälle in Versailles und die multimedial konzipierte Bühnengattung des Ballet de cour vor allem dem „Sonnenkönig“ zur eindrucksvollen Repräsentation und Legitimierung seiner Macht, und die gewählten Sujets, der streng reglementierte Ablauf eines Balls, die Art des Tanzens und nicht zuletzt die Auftritte des Königs in diversen Ballets de cour machten den Absolutheitsanspruch des Herrschers unmittelbar erfahrbar. Die „Macht des Tanzes“ war ein „Tanz der Mächtigen“, wie der Titel einer vergleichenden Untersuchung zu „Hoffesten und Herrschaftszeremonie 1550–1914“ von Rudolf Braun und David Gugerli (München 1993) unterstreicht. Der Großteil der bislang vorgelegten Untersuchungen zum Tanz im 17. und frühen 18. Jahrhundert fokussiert dabei die Quellen und Stücke selbst – stellvertretend wären hier die Standardwerke von Margaret McGowan (*L'Art du Ballet de cour en France 1581–1643*, Paris 1963) und Marie-Françoise Christout (*Le Ballet de cour XVIIe siècle*, Genf 1987) zu nennen – oder analysiert

Tanz und Ballett der Zeit als kulturelle Praktiken und spezifische Zeichensysteme (z. B. Mark Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993).

Basierend auf diesen und einer Vielzahl weiterer Untersuchungen sowie zahlreichen Primärtexten unternimmt Hendrik Schulze in seiner 2010 vorgelegten Habilitationsschrift (Universität Heidelberg) den Versuch, die Tanzkultur zur Zeit Ludwigs XIV. als Ritual zu lesen und in das Denken der Zeit einzuordnen. Die Deutung vor allem des Ballet de cour als (verweltlichtes) Ritual ist nicht wirklich neu, wird hier allerdings beeindruckend systematisch und präzise untermauert. Einleitend werden in bester wissenschaftstheoretischer Tradition die zur Anwendung kommenden Methoden erläutert: Demnach wird aus dem Ritualbegriff von Stanley J. Tambiah („A Performative Approach to Ritual“, 1979; *Culture, Thought, and Social Action*, Cambridge 1985) und kommunikationstheoretischen Überlegung ein methodischer Rahmen für die Analyse verschiedener Phänomene und ausgewählter Fallbeispiele entwickelt, um die „Funktion von Tanz und Musik in den jeweiligen kulturellen Kontexten“ (S. 18) überhaupt verstehen zu können. Dies erfolgt unter jeweils wechselnden Perspektiven: Mal steht das *Ballet royal de la nuit* (1653) als „neoplatonischer Diskurs“ und Beginn einer Revitalisierungsphase im Zentrum der Betrachtung (Kapitel 3), mal das durchaus problematische Verhältnis von (italienischer) Oper und (französischem) Ballet de cour (Kapitel 4), mal die Funktionen des Gesellschaftstanzes bei Hofe, im Bürgertum und nicht zuletzt bei der Etablierung nationaler Identität (Kapitel 7).

Ein besonderes Augenmerk der Studie liegt zudem auf dem Transfer zwischen kulturellen Räumen und sozialen Schichten. Die in Versailles praktizierten und von der 1661 gegründeten Académie Royale de Danse reglementierten Tanzformen verbreiteten sich doch nicht zuletzt dank der Beauchamp-Feuillet-Notation (erstmal publiziert 1700) rasch in ganz Europa und wurden zum Modell höfischer (wie auch bürgerlicher) Selbstinszenierung. Tendierte man in der tanz- und mu-

sikwissenschaftlichen Forschung bisher zu einer Vereinheitlichung barocker Tanzkultur unter dem Primat Frankreichs, zeigt Schulze die zahlreichen Synkretismen und Polyvalenzen des konsultierten Materials auf und zielt erfreulicherweise nicht mehr auf eine geschlossene und lineare Darstellung ab, sondern liefert ein Mosaik, in dem sich die Vielfalt der historischen Diskurse zeigt.

Nach einer ebenso nachvollziehbaren wie sinnvollen Eingrenzung des Ritualbegriffs (S. 24 ff.), dessen Anwendbarkeit immer wieder durch erste Bezugnahmen auf konkrete Beispiele greifbar wird, beleuchtet Schulze Tanz als Kommunikation und damit als spezifisches Zeichensystem (S. 35 ff.), über das bestimmte Werte und Normen vermittelt werden. Ritual wird demnach als „intensivierte Kommunikation“ (Tambiah 1979) sowie als Prozess aufgefasst und in zwei Typen differenziert: Alle Formen des Bühnentanzes generieren demnach primär semantische Bedeutung, während im Gesellschaftstanz ganz pragmatisch die Bestätigung der sozialen Ordnung konkret erfahrbar gemacht wird (Kapitel 1). Es folgt eine Erläuterung der drei vorherrschenden Kosmologien als „kulturelle[r] Kontext ritueller Handlungen“ (Tambiah 1979), bevor das dritte Grundlagenkapitel das Verhältnis von Tanz und Musik beleuchtet. Der gewählte Ritualbegriff erweist sich dabei als durchaus erhellend, da der Wandel vom „magischen“ Schöpfungsakt mit dem König als „Ritualspezialisten“ (S. 49) zum repräsentativen Staatsakt und schließlich zur Leidenschaften vermittelnden, tendenziell manipulativen Propaganda besonders deutlich wird. Auch hier tragen die eingestreuten Fallbeispiele wie etwa Molières *Bourgeois Gentilhomme* (1671) in erfreulicher Weise zur Konkretisierung der zunächst doch sehr abstrakt anmutenden Theorien bei. Im Unterschied zu manch anderen Studien, in denen die vorab erläuterten theoretischen Konzepte in den folgenden Kapiteln oft kaum mehr auftauchen, achtet Hendrik Schulze immer wieder auf die Herstellung der Bezüge zwischen gewählten Methoden, Begriffen, Kosmologien der Zeit und konkreten Beispielen – was gerade im Kapitel zum Verhältnis von Tanz und Musik (Ka-

pitel 3) ein vertieftes Verständnis erst ermöglicht.

Das hier ausgebreitete Repertoire an Denkmodellen, Methoden und Begriffen erscheint einem bereits vorgebildeten Leser nicht unbedingt fremd, überzeugt jedoch durch die Stringenz der Darstellung und die konsequente Verknüpfung mit den Fallbeispielen. Vieles mag dabei im Detail diskussionswürdig sein – aber gerade diese neue Sicht auf (scheinbar) Bekanntes macht die Untersuchung letztlich zu einer höchst interessanten und anregenden Lektüre.

(Juni 2013)

Monika Woitas

*Bachs Kantaten. Das Handbuch. 2 Teilbände. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber Verlag 2012. Teilband 1: XVI, 503 S., Abb., Nbsp. Teilband 2: X, 534 S., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 1/1 und 1/2.)*

Der vorliegende Doppelband mit mehr als 1.000 Seiten zu Bachs Kantatenwerk enthält Beiträge von elf Autoren. Der Werkbestand ist weitgehend chronologisch sortiert, wobei die Kirchenkantaten zu Gruppen und Jahrgängen zusammengefasst sind. Die Bände sind dem unvergessenen Alfred Dürr gewidmet, der sein 1971 erstmals erschienen Buch *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, das mittlerweile (unter neuem Titel) in 11. Auflage vorliegt und ebenfalls über 1.000 Seiten stark ist, stets augenzwinkernd als „Unterhaltungsliteratur“ bezeichnet hatte. Es liegt auf der Hand, dass sich das vorliegende Werk – auch – an Dürrs Buch messen lassen muss.

Zu den Kapiteln im Einzelnen: Susanne Schaal-Gotthardts Einleitungstext ist interessant, profund, informativ und gut geschrieben. Auch die Beispiele sind gut gewählt und anschaulich. Der Autorin ist es hervorragend gelungen, den Entwicklungsgang der Kantate darzustellen. Auch Siegbert Rampe liefert eine gute, anspruchsvolle Darstellung der Situation der Kirchenmusik zu Bachs früher Zeit, die jedoch hätte gestrafft werden können. Das Teil-

kapitel „Funktion“ etwa enthält eher eine stark biographisch geprägte weitere Einführung ins Thema. Außerdem gibt es eine Reihe von Überschneidungen mit dem Text von Schaal-Gotthardt. Für Laien ist der Text bisweilen schwer verständlich. Gehaltvoll sind auch Rampes Ausführungen zu Stimmton und Temperatur, wichtig vor allem der Hinweis auf die Relativität der „Tonartencharakteristik“ (Bd. 1, S. 98) angesichts der zahlreichen ‚Variablen‘ in den Aufführungsbedingungen Bachscher Kirchenmusik. Rampe nennt sie gar eine „Schirmäre“ (ebda.). Reinmar Emans' Aufsatz zu den Weimarer Kantaten ist informativ, im Ganzen aber zu wenig für den Leser geschrieben. Vorzüglich dagegen die beiden Abhandlungen von Ulrich Meyer zu Liturgie und Kirchenjahr und zu den Kantatentexten: Sie vermitteln wichtiges Hintergrundwissen, regen zum Nachdenken an („Als Bach 65-jährig starb, waren elf seiner zwanzig Kinder sowie das erste Enkelkind schon gestorben.“ Bd. 1, S. 223) und sind bemerkenswert gut geschrieben. In Zusammenhang mit den vielkritisierten barocken Texten ist der Hinweis auf Walther Killy wichtig, der schon 1982 gemahnt hatte, diese aus ihrer Zeit heraus zu verstehen: „Individualität war noch kein Wert, schon gar kein absoluter, und das Wort Genie war im Deutschen noch nicht erfunden. Dichten war vor allem eine Fertigkeit des Gebildeten [...], die man – in Grenzen – lernen konnte“ (Bd. 1, S. 452). Ebenso zutreffend und wichtig sind Meyers Ausführungen zur musikalisch-rhetorischen Figurenlehre und ihrer nur sehr begrenzten Anwendbarkeit auf das Werk Bachs (Bd. 1, S. 473–477). Ares Rolf schreibt anschaulich über Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr: „Das Bild eines nur am Schreibtisch still über seinen Noten grübelnden Komponisten ist gewiss falsch; vielmehr muss man sich den Bach von 1723 als einen ungemein dynamischen Mann vorstellen, der seine neue Umgebung rasch erfasste und zupackend gestaltete“ (Bd. 1, S. 232). Auch Formulierungen wie die folgende machen das Lesen angenehm: „Bachs Kantate ‚Halt im Gedächtnis Jesum Christ‘ ist sowohl hinsichtlich der reifen Disposition mit den zwei markanten Hauptsätzen an erster und sechster

Stelle als auch bezüglich der Gestaltung der Sätze selbst ein hervorragendes Werk“ (Bd. 1, S. 291). Rampes Text zur Besetzung ist in hohem Maße informativ und gleichsam in Wissenschaft und Praxis geerdet. Die Choralkantaten sind bei Markus Rathey in guten Händen: Er gibt eine profunde Gesamtdarstellung, nicht immer brillant, aber mit sicherer Hand gestaltet, deren Einzelwerkbesprechungen – ähnlich wie bei Dürr – nach klarem Schema aufgebaut sind. Christine Blanken liefert ihre Beobachtungen zum „dritten Jahrgang“ dagegen nicht hinreichend sortiert; zudem ist ihr Text bisweilen schwer lesbar und nicht sorgfältig redigiert. Bei Emans’ Text zur Chronologie handelt es sich weithin um eine Wiederveröffentlichung zweier bereits an anderer Stelle erschienener Aufsätze. Auch Klaus Hofmanns Anmerkungen zum „Picander-Jahrgang“ wurden weithin schon an anderer Stelle veröffentlicht. Sie halten ein Stück Forschungsdiskussion fest, die für Nicht-Fachleute vermutlich weniger interessant ist; zudem hätten sie in Bernd Heyders Kapitel zu den Kantaten nach 1727 integriert werden können. Kirsten Beißwenger schreibt unspektakulär über die weltlichen Kantaten; Gruppierung und Querverweise erschließen sich nur schwer. Zudem ist auch dieser Text nur unzureichend redigiert. Hofmanns Beitrag zu den italienischen Kantaten ist eine gut geschriebene ‚Zugabe‘ mit Schwerpunkt auf der Echtheitsdiskussion, hätte aber in das Kapitel „weltliche Kantaten“ gehört. Was die Musik von BWV 203 betrifft, so erfährt der Leser eigentlich nur, wie das Werk nicht aussieht (Bd. 2, S. 325). Burkhard Meischeins Essay „Bach als Neuerer“ hat keinen Bezug zum Kantatenwerk.

Eigene Kapitel zu den Aufführungsbedingungen und zu Bachs Instrumentarium „wurden aus praktischen Gründen bereits im Band ‚Lateinische Kirchenmusik‘ (BHB 2) veröffentlicht“ (Bd. 1, S. XV). Nun: Dem Rezensenten stand BHB 2 nicht zur Verfügung, und offen gestanden bezweifelt er, dass dieser Hinweis die Frage wirklich beantwortet: Die einzelnen Bände des Bach-Handbuchs können (und sollen ja wohl auch) jeweils für sich erworben werden und sind nicht Teil einer Ge-

samtsubskription der Reihe. Da darf man wohl erwarten, dass im Rahmen einer so üppig konzipierten Gesamtdarstellung tatsächlich auch alle relevanten Themenfelder erörtert werden. Dass in den Einzelkapiteln und bei den Werkbesprechungen dann freilich doch immer wieder auch Fragen des Instrumentariums und bisweilen auch der Aufführungsbedingungen behandelt werden – dies ist vor allem in Rampes Essay zur Besetzung der Fall –, liegt in der Natur der Sache, ist letztlich aber nur ein schwacher Trost. Angeboten hätte sich auch ein Kapitel „Rezeption und Forschungsgeschichte“.

Die einzelnen Werkbesprechungen lesen sich, je nach Autor, mehr oder minder interessant, wecken bisweilen die Lust, so manches Werk nach längerer Pause wieder einmal anzuhören, reizen hier und da aber auch zum Widerspruch. Im Kapitel zum „dritten Jahrgang“ erfährt der Leser entschieden zu wenig zur Musik von BWV 30, 42, 34 und 173, bei BWV 168 nichts zum alles überragenden ersten Satz. Dem mit Bachs Kantatentexten Vertrauten müsste zudem aufgefallen sein, dass sich das Wort „Liebesnacht“ (Bd. 1, S. 167) bei Bachs Textdichtern nicht findet. Dafür wird dem Komponisten in Zusammenhang mit BWV 170 allen Ernstes „Freude an [...] niedrigen Instinkten“ nachgesagt (Bd. 2, S. 21); zum Thema Kreuzestod liest man: „Nach christologischem Verständnis dient er als Liebesgabe Christi dem menschlichen Heil; die Erniedrigung des Menschen Jesus hat damit letztlich sein Gutes“ (Bd. 2, S. 65), und auch über das folgende darf man den Kopf schütteln: „Die beiden Schluss-Sätze rekurrieren auf die Passion und stellen dessen positive Konsequenzen für die Christen dar“ (Bd. 1, S. 122, zu BWV 182).

Ob ein fortgeschrittener Schüler, Student oder der „Bach-Liebhaber“ (an den sich das Buch ausdrücklich wendet) weiß, was mit „Cavata“ (Bd. 1, S. 356), „Taille“ (passim), der „Bariolage-Technik“ (Bd. 1, S. 284), „De-tempore“ (Bd. 2, S. 90), „Ripieno“ (passim), „Bassetten“ (Bd. 2, S. 238 und 259), dem „lombardischen Rhythmus“ (Bd. 2, S. 244) oder „Soteriologie“ (Bd. 1, S. 398) gemeint ist, wird man bezweifeln dürfen. Ein Sachregister mit

Worterklärunen, wie es Dürr bietet, findet sich hier nicht.

Im Register vermisst der Rezensent ein alphabetisches Verzeichnis der Kantatentitel, das gerade für den Laien und Liebhaber sehr hilfreich gewesen wäre, der die BWV-Nummer nicht im Kopf hat und nicht weiß, wann das entsprechende Werk komponiert wurde. Auch die Bestimmung der einzelnen Werke für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres muss sich der Leser aus den Einzelbesprechungen selbst zusammensuchen. Lebensdaten historischer Persönlichkeiten werden in den fortlaufenden Fließtext integriert (bis zu 16 Nachweise pro Seite, Bd. 2, S. 279) und in der Regel von Beitrag zu Beitrag wiederholt. So kommt es, dass man beispielsweise Johann Matthesons Geburts- und Sterbejahr über die beiden Bände verteilt gleich siebenmal präsentiert bekommt – anstatt einmal im Register. Desgleichen finden sich Neumeisters Definition der Kantate oder Picanders Vorwort zu seinem Textdruck jeweils dreimal.

Der Einsatz der 53 Notenbeispiele wirkt wenig durchdacht; manches Großkapitel kommt (leider!) ohne ein einziges aus; dafür finden sich im Essay „Bach als Neuerer“ gleich zehn – vorwiegend aus dem Bereich Klavier- und Orgelmusik. Manches ist schlecht montiert (Bd. 1, S. 352), anderes unanschaulich (Bd. 1, S. 433), doppelt abgedruckt (Bd. 1, S. 27) oder wurde vergessen (Bd. 2, S. 168). Bei der Größe der Notenbeispiele waltet im Übrigen das Prinzip der Varietas. Auch die Silbentrennung ist ausgesprochen mechanisch vorgenommen und offenbar nicht noch einmal überprüft worden. Für die Wiedergabe sämtlicher Kantatentexte (Bd. 2, S. 351–498) ist der Leser dankbar; er erfährt allerdings nicht, nach welcher Quelle diese abgedruckt sind. Zum Quodlibet BWV 524 findet sich kein Text im Anhang; dafür sind die Texte der italienischen Kantaten gleich doppelt abgedruckt, einmal mit Übersetzung, einmal ohne. Verweise auf zugrunde liegende Bibelstellen finden sich mal ausgeschrieben, mal abgekürzt, wahlweise mit oder ohne Punkt.

Anders als bei den Bänden 3 und 4 des Bach-Handbuchs finden sich die Anmerkun-

gen nach alter schlechter Sitte en bloc nachgereicht am Ende eines jeden Einzelbeitrags und nicht auf der jeweiligen Seite; das Blättern hat also wieder Konjunktur. Da zudem innerhalb der Fußnoten ohne Querverweise gearbeitet wird, hätte man durchgehend mit im Literaturverzeichnis aufgelösten Kurztiteln arbeiten können. Dies wäre übersichtlicher gewesen und hätte zudem Inkonsequenzen vermieden. Wie auch immer: Innerhalb ein und derselben Buchreihe sollte es wohl möglich sein, hier Einheitlichkeit herzustellen. Das gilt in gleicher Weise für die Seitenzählung, die hier – ebenfalls anders als in den Bänden 4/1 und 4/2 – im zweiten Teilband wieder bei „1“ beginnt, was dazu führt, dass man beim Zitieren nun stets die Bandnummer mit angeben muss.

Auch an vielen weiteren Stellen wird deutlich, dass Herausgeber und Verlagslektorat nicht mit letzter Sorgfalt gearbeitet haben. Allein die beiden Seiten der Tabelle in Bd. 1, S. 236 f., enthalten nicht weniger als neun Fehler, dazu drei nicht aufgelöste Siglen. Ein großer Teil dieser (und weiterer) Schönheitsfehler hätte sich sehr leicht vermeiden lassen, hätte man das vermeintlich druckfertige Manuskript vor dem Imprimatur noch einmal sorgfältig durchgelesen.

Zwei vergleichende Zahlenangaben könnten den potenziellen Leser und Käufer abschließend interessieren: Dürrs Kantatenbuch bringt in seiner aktuellen Ausgabe 640 Gramm auf die Waage, eignet sich also – Stichwort: Unterhaltungsliteratur – immer noch als Lektüre für den Urlaub oder eine längere Zugfahrt oder Flugreise. Die beiden Bände des Bach-Handbuchs mit insgesamt 2.635 Gramm werden dagegen eher dem häuslichen Schreibtisch oder der örtlichen Bibliothek vorbehalten bleiben. Deutlich differiert auch der Preis: 30,50 Euro (Dürr) vs. 168 Euro (Emans/Hiemke).  
(September 2012) *Ulrich Bartels*

*MICHAEL MAUL: „Dero berühmter Chor“. Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804). Leipzig: Lehmsstedt Verlag 2012. 437 S., Abb.*

Es ist ein zweifelsohne perfider, in den einschlägigen Studien zur Kantoratsgeschichte aber allenthalben zu beobachtender Mechanismus: Geht es dem Kantor schlecht, frohlockt der Musikhistoriker. Denn während sich der Arbeitsalltag meist nur in knappen Aktennotizen niederschlug, türmten sich im Konfliktfall Dokumentenberge auf, die der Forscher dankbar auswertet, um daraus sein Bild der Zeit zu entwickeln. So liest sich auch Michael Mauls Geschichte der Leipziger Thomasschule und ihrer Kantoren nicht zuletzt als eine Abfolge von Katastrophenszenarien, die die traditionsreiche Institution mehr als einmal bis an den Rand des Abgrunds brachten. Doch besteht die Thomanas trotz aller Fährnisse bekanntlich noch heute und konnte im Jahr 2012 ihr 800-jähriges Gründungsjubiläum begehen.

Im Vorfeld hatte es sich das Leipziger Bach-Archiv zur Aufgabe gemacht, sämtliche erreichbaren Archivalien zur Geschichte der Thomanas von der Reformation bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert systematisch zu erschließen und in Form zweier Dokumentenbände (hrsg. von Michael Maul und Andreas Glöckner) zu edieren. Während diese Bände frühestens für 2014 zu erwarten sind, hat Mauls parallel erarbeitete Analyse rechtzeitig vorgelegen. Demzufolge ist das Buch als der zentrale wissenschaftliche Beitrag, zugleich vielleicht auch als eine Art Festgabe des Bach-Archivs zum Jubiläum der Thomasschule zu verstehen.

Dass die Studie dem Thomanerchor, aber auch und vor allem seiner Stadt gewidmet ist, offenbart gleich zu Beginn die Perspektive des Verfassers: Er interpretiert die Geschichte der Thomanas (ungeachtet allen konfliktiven Potenzials) als Geschichte einer von bürgerschaftlichem Engagement getragenen Bildungsinstitution und preist die über acht Jahrhunderte anhaltende Identifikation der Leipziger mit ihrer Schule und ihrem Chor, die sich unter anderem in sehr konkreter Förderung gerade auch der musikalischen Belange äußerte. Dabei ist es

beeindruckend zu sehen, wie hochqualifizierte Thomaskantoren wie etwa Sethus Calvisius (Kap. II) die Bürgerschaft in großem Umfang zu Legaten und unbefristeten Stiftungen zu animieren wussten. Ob hieraus eine generelle Korrelation zwischen der Qualität der musikalischen Arbeit und der Spendenbereitschaft abzuleiten ist, wie Maul an mehreren Stellen suggeriert, muss allerdings bezweifelt werden, denn danach hätte sich die Leistungsfähigkeit der Kantorei nach Calvisius stetig verringert haben müssen. In jedem Falle handelt es sich bei der Thomanas aber – so Mauls Fazit – um eine „beispiellose Erfolgsgeschichte des nachhaltigen frühbürgerlichen Stiftungswesens“ (S. 326).

Die Untersuchung folgt streng der Chronologie der Ereignisse, Abschnitte zu strukturellen Aspekten oder Exkurse finden sich nicht. Dieser Mangel an methodischer Originalität wird jedoch ein wenig durch die konzeptionelle Entscheidung aufgefangen, die fünf Großkapitel nicht durchweg nach den jeweiligen Kantoratens zu bemessen, sondern etwa den Amtsantritt des Rektors Georg Cramer und das Vorhandensein einer lückenlosen Schulmatrikel 1640 (Kap. III) oder den Amtsantritt des Rektors Johann Matthias Gesner, Johann Sebastian Bachs „Entwurf“ und seinen Brief an Georg Erdmann 1730 (Kap. IV) als gravierendere Einschnitte zu deuten.

Da die Quellen zur frühen Geschichte recht fragmentarisch überliefert sind, kommen die Ereignisse der ersten 327 Jahre bis zur Einführung des lutherischen Bekenntnisses in Leipzig 1539 mit gerade einmal sieben Seiten (Kap. I, S. 15–21) aus. Im Falle der Bachzeit, die sich über zwei Kapitel (IV und V) verteilt, ist die Straffheit der Darstellung indes gewollt und lobenswert. Obgleich Maul freilich die Größe Bachs gebührend würdigt, tut er dies in gezielten Schlaglichtern und widersteht der Versuchung, einen zu großen Teil der Studie auf die Schilderung bekannter Sachverhalte zu verwenden.

Nach Johann Adam Hillers Tod 1804 (Kap. V) mündet das Buch in ein allgemeines Stringendo: August Eberhard Müller und Johann Gottfried Schicht werden immerhin noch

auf wenigen Seiten abgehandelt, während sich Christian Theodor Weinlig, Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter und Wilhelm Rust auf wenigen Zeilen drängeln müssen (S. 322). Ein abschließender Blick gilt den Reformen Karl Straubes; Gustav Schreck und die Kantoren seit Günther Ramin finden keine Erwähnung mehr. Warum der Betrachtungszeitraum also recht unvermittelt im Jahr 1804 abbricht, wo es doch die 800-jährige Geschichte der Thomana zu feiern galt, erschließt sich inhaltlich nicht ohne weiteres.

Der umfangreiche Anhang bietet zunächst eine Reihe von Verzeichnissen der Kantoren, Direktoren und Vorsteher der Thomasschule und der beiden Kirchen St. Thomas und St. Nikolai sowie eine Zeittafel (1212–1837), die die im Haupttext erwähnten Daten und Fakten knapp zusammenfassen, zum Teil aber auch substantiell erweitern. Gerade, wenn es dem Autor wesentlich darum zu tun ist, die Verbindungs- und Konfliktlinien zwischen den Amtsträgern der Thomana und ihren geistlichen und weltlichen Obrigkeiten herauszuarbeiten, wäre indes zu diskutieren, ob anstelle der insgesamt sechs aufeinander folgender Zeitleisten eine synoptische Übersicht anschaulicher gewesen wäre. Ein Literaturverzeichnis, die Nachweise der 92 kompetent ausgewählten farbigen Abbildungen und ein Personenregister beschließen den Band.

Der Verfasser unternimmt den Versuch, „einen eng an den Quellen orientierten Text zu liefern, der für ein möglichst breites Publikum gut lesbar und dennoch transparent ist“ (S. 10). Dass dieses an sich hehre Ziel kaum jemals ohne Reibungsverluste zu erreichen ist, zeigt die Erfahrung nur allzu gut. So wird mancher interessierte Laie die Opulenz und Detailliertheit der Quellenzitate beklagen oder sich fragen, was sich hinter einem „Tonar“ oder einem „Gradualresponsorium“ (S. 17) verbirgt; manch anderer, der sich eingehender mit einer spezifischen Fragestellung befassen möchte, wird in den instruktiven, aber leider in den Anhang verbannenen Anmerkungen vergeblich nach Hinweisen auf weiterführende Spezialliteratur fahnden.

Die extensive Identifikation Mauls mit seinem Forschungsgegenstand ist in jeder Zeile

spürbar und grundsymphatisch. Sie wird allerdings zum Problem, wenn er bei allem Enthusiasmus die gebotene kritische Distanz vermissen lässt. Wohl niemand würde die musikhistorische Bedeutung beispielsweise des Thomanchors oder gar Bachs ernsthaft in Zweifel ziehen wollen, und eben deshalb ist es nicht nur gut möglich, sondern sogar zwingend erforderlich, die Geschichte nicht allein aus deren Perspektive zu schildern. Dies wird u. a. deutlich bei der allzu einseitigen Darstellung der Kontroversen zwischen den Thomaskantoren und den städtischen Verantwortlichen, wo es versäumt wurde, auch die jeweils andere Position zu ihrem Recht (oder zumindest zu Wort) kommen zu lassen. Zudem richtet sich der Blick zu selten auf parallel, aber vollkommen verschieden verlaufende Entwicklungen in anderen Städten (etwa Dresden).

Mauls Buch ist im Leipziger Lehmann-Verlag erschienen, der – abgesehen vom themenverwandten Bildband „800 Jahre Thomana“ von Doris Mundus (2012) – noch kaum mit musikwissenschaftlichen, aber umso mehr mit attraktiven Publikationen zur Kulturgeschichte Leipzigs und des mitteleuropäischen Raumes von sich reden gemacht hat. Es ist gewissenhaft lektoriert und bietet überhaupt alles, was ein gutes Buch haben muss, damit man es gerne zur Hand nimmt und seiner Büchersammlung einverleibt – und das zu einem ausgesprochen wohlfeilen Preis.

Ungeachtet der genannten Abstriche handelt es sich bei Michael Mauls neuem, von John Eliot Gardiner mit einem Geleitwort „gedeltem“ (S. 13) Buch um eine wichtige, wenn nicht die wichtigste Veröffentlichung zum 800-jährigen Gründungsjubiläum der Leipziger Thomana. Dem Verfasser ist eine souveräne, von hoher Informationsdichte und profunder Sachkenntnis getragene, gleichwohl mit leichter Hand geschriebene und flüssig zu lesende Längsschnittstudie geglückt, die auf unabsehbare Zeit den Standard setzen dürfte.

(November 2013)

*Axel Fischer*

*KATHRIN EBERL-RUF: Daniel Gottlob Türk – ein städtischer Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. 426 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 8.)*

Dass die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Zeitalter des gesellschaftlichen und künstlerischen (einschließlich musikalischen) Umbruchs und weit mehr als ein bloßer „Stilwandel“ war, gehört ebenso zum Fundamentalkonsens heutiger Historie wie die Einsicht in den Zusammenhang mit der europäischen Aufklärung und mit deren bildungs- und sozialpolitischen Implikationen. Jedoch wird oft erst bei genauem Hinsehen erkennbar, dass nicht nur die in dieser Epoche in den kulturellen Fokus tretenden „Originalgenies“, sondern mehr und mehr auch diejenigen Künstler zu den wesentlichen Trägern dieses Umbruchs zählten, die den engsten Kontakt zu den aufsteigenden bürgerlichen Bildungsschichten aufwiesen und in diesen Schichten den Aufbau des kulturellen Bewusstseins lenkten und bewerkstelligten. Dass Daniel Gottlob Türk in diesem Sinn mehr war als nur ein „städtischer Musiker“, belegt die Verfasserin in ihrer hier im Druck vorgelegten Hallenser Habilitationsschrift von 2008 auf eindrucksvolle Weise. An seinem Wirken als Musiker fällt die weitgehende Absenz zweier Elemente auf, die im Zeitalter des Absolutismus für eine bedeutende Musiker-Karriere den Ausschlag gegeben hatten: die Verbindung zum höfischen Musikleben und die Aktivität auf dem Gebiet der Oper. Türk hat offenbar nie mit dem Gedanken gespielt, Halle, wohin er erst als 24-jähriger gekommen war, zugunsten einer beruflichen Verbesserung zu verlassen; vielmehr wird aus der Betrachtung seiner vielschichtigen Aktivitäten sehr klar erkennbar, dass es ihm aus aufrichtiger Überzeugung einzig darum ging, das Musikleben dieser Stadt, das sich – wie in den meisten mitteldeutschen Städten infolge des Siebenjährigen Krieges in einem desolaten Zustand befand – in allen sich irgend bietenden Möglichkeiten zu reorganisieren, grundlegend neu aufzubauen und damit ihren Bürgern ein entscheidendes Element innovativer Lebensqualität und zeitgemäßer Ge-

mütsbildung auf höchstem erreichbarem Qualitätsniveau weitgehend aus den am Ort verfügbaren Ressourcen heraus zu schaffen.

Aus dem Umstand, dass eine Komponistenbiografie im herkömmlichen Sinn der Vielschichtigkeit des zu betrachtenden Gegenstandes in keinem Fall gerecht geworden wäre, zieht die Verfasserin die Konsequenz einer strukturgeschichtlichen Anlage, die einen weiten Horizont epochen-, regional- und mentalitätsgeschichtlicher Aspekte umspannt, und setzt damit die Notwendigkeit einer Erweiterung und Revision des von der älteren Literatur erstellten Türk-Bildes in ein helles Licht. Freilich lassen sich einige Lücken, die sich seitdem durch beträchtliche Quellenverluste vor allem infolge des Zweiten Weltkriegs aufgetan haben, nur unter Rückgriff auf jene Darstellungen schließen. Gleichwohl lässt die Verfasserin den Leser an keiner Stelle vergessen, dass ihr Protagonist exemplarischen Charakter für die Darstellung des repräsentativen sozial- und strukturgeschichtlichen Gesamtcharakters des nicht-höfischen mittelstädtischen musikalischen Milieus der Epoche besitzt. Ein differenziertes Bild erstellt sie von der gegen Ende des 17. Jahrhunderts gegründeten Universität, von der eine enorme geistige Schubkraft für die seit 1680 zu Preußen gehörige Stadt, aber auch über sie hinaus, ausging. Die Verknüpfung von städtischem und universitärem Musikleben gestaltete Türk namentlich seit seiner Berufung zum Universitätsmusikdirektor weitgehend mit Blick auf das strukturelle Vorbild Leipzig, wo er Schüler von Johann Adam Hiller gewesen war, seines Zeichens eines der umtriebigsten und einflussreichsten Organisatoren eines modernen, von den antiorthodoxen Ideen der Aufklärung getragenen Musiklebens. In Halle freilich sahen die Verhältnisse in mancherlei Hinsicht anders aus; nicht zuletzt waren sie maßgeblich durch den vom lokalspezifischen Francke'schen Pietismus beeinflussten Geist der Empfindsamkeit geprägt. Die daraus erwachsende Theaterabstinenz begünstigte die grundsätzliche musikalische Aufgeschlossenheit weiter Kreise des Bürgertums – besonders auch unter den Universitätslehrern – und das Entstehen eines prinzipiell förderlichen Klimas für die private Pflege

der Instrumentalmusik, das überraschender erscheint als die dem neuartigen Phänomen gegenüber auch noch zu verspürende „Reserve“ (S. 171). Die Tatsache, dass als wichtiges Argument zur Besetzung des neu institutionalisierten Universitätsmusikdirektoren-postens mit Türk sein überregionales Renommee als Komponist von Klaviersonaten explizit genannt wurde (S. 97), stellt ein deutliches Symptom für das musikfreundliche Milieu dar, in dem er sich bewegte; in ihm konnte er seine hohe organisatorische, kommunikative und pädagogische Begabung bei einem ausgesprochenen Sinn für das Machbare voll ausspielen, und er war binnen kurzer Zeit die unangefochtene Nummer Eins unter den am Ort tätigen Musikern. In beharrlicher Aufbauarbeit organisierte er ein blühendes bürgerliches Konzertwesen; namentlich schuf er die Voraussetzungen für Aufführungen eines für die Epoche außerordentlich wichtigen zeitgenössischen Oratorien-repertoires, das große Besetzungen erforderte. In seiner Tätigkeit als Konzertgeber und Dirigent lässt sich exemplarisch der Wandel des Repertoires von italienisch dominierter Musik der Jahrhundertmitte hin zur Wiener Klassik verfolgen. Erhellend ist in diesem Zusammenhang der vergleichende Exkurs zu Forkel in dem mit Halle konkurrierenden Göttingen. Allerdings hätte man sich gerade unter diesem Aspekt die Betrachtung von Türks Verhältnis zu dem jahrelang in der Burg Giebichenstein vor den Toren der Stadt eine quasi ästhetische Existenz führenden Johann Friedrich Reichardt (S. 157) ausführlicher gewünscht, zumal dieses auch in Walter Salmens immer noch grundlegender und die Bedeutung von Reichardts Musensitz facettenreich würdigender Reichardt-Monografie von 1963 (die in der vorliegenden Arbeit, für die sie in mancherlei Hinsicht ein Modell darstellen könnte, unerwähnt bleibt) nur peripher ins Blickfeld gerät. Immerhin erfährt man dort (S. 120), dass Carl Loewe von seinem Lehrer Türk bei Reichardt eingeführt wurde; es müssen also durchaus Verbindungen bestanden haben, deren Natur näherer Erforschung auf erweiterter Quellenbasis bedarf.

An der Darstellung von Türks kompositorischen Aktivitäten wird deren Einhergehen mit

seinem organisatorischen und pädagogischen Wirken deutlich. Wie auch andere Zeitgenossen war Türk zunächst als Komponist von Klaviersonaten erfolgreich, wandte sich dann aber mehr und mehr der Gattung des Charakter- und Handstückes zu. Die Darstellung der gattungsgeschichtlichen und -ästhetischen Entwicklung der für Türk zentralen Musik für Tasteninstrumente weist einige Unschärfen auf: So wird nur sehr knapp erörtert, inwiefern das für C. P. E. Bach kennzeichnende Spannungsverhältnis zwischen klavieristischer Sonate, Freier Fantasie und Rondo bei Türk weitgehend entfällt; auch bleibt dessen Position gegenüber der italienischen und insbesondere der französischen Klaviersonate weitgehend ungeklärt, was etwa dazu führt, dass seine Versuche auf dem Gebiet der Klaviersymphonie, der er ja in seiner *Clavierschule* eine erhebliche Bedeutung zuwies, unzutreffenderweise als historisch isoliertes Phänomen erscheinen. Die damit in unmittelbarem Zusammenhang stehende Problematik des Überganges von Cembalo und Clavichord zum Hammerklavier wird eher beiläufig behandelt: Dem eklatanten Widerspruch zwischen Türks Präferenz für das Clavichord auf der einen Seite und der Forderung nach klanglicher Annäherung der Klavierinstrumente an das Orchester auf der anderen – mit dem er ja keineswegs allein in seiner Zeit steht – wird mit seinen kulturhistorischen, regionalen und ästhetischen Implikationen zu wenig nachgegangen. Auch dem insgesamt sehr informativen Abschnitt über Türks Liedkompositionen, der vor allem interessante Erörterungen seines Verhältnisses zur Belletristik seiner Zeit aufweist, wünschte man sich einen stärkeren Einbezug in den gattungsgeschichtlichen Diskurs. Auch der Darstellung jenes Gattungsbereiches, in dem Türk einen Grad von Innovativität sowie an wirkungsgeschichtlicher Nachhaltigkeit erreichte wie in keinem anderen – dem aus der Pädagogik herauswachsenden klavieristischen Handstück – käme eine stärkere Bezugnahme auf den kultur-, bildungs- und musikgeschichtlichen Hintergrund zustatten, vor der die Singularität von Türks Beitrag erst voll erkennbar würde, die sich nahtlos mit seiner in einem höchst informativen Abschnitt gesondert zur

Geltung gebrachten Aktivität als Musikkritiker, -theoretiker und -ästhetiker verbindet.

Indem die vorliegende Monografie ein umfassendes Werk- sowie ein Brief- und ein Nachlassverzeichnis enthält, bietet sie eine weitgehend perfekte Informationsquelle, die eine empfindliche Lücke der Forschung schließt; vor allem aber präsentiert sie sich als eine gedankenreiche Abhandlung über die Anforderungen, die an eine aktuelle Musikerbiografie derzeit zu stellen sind.

(Juni 2013)

Armfried Edler

*DIETER HABERL: Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810. Regensburg: Stadtarchiv Regensburg 2012. 606 S. (Regensburger Studien. Band 19).*

Mehrere hundert Seiten, gefüllt mit Zeitungsexzerpten aus einem Provinzblatt, Texte und Mitteilungen, die das Wort Musik oder benachbarte Gegenstände beinhalten – zum Lesen ist das nichts. Kleine biografische Bausteine zu mehr als vierzig Komponisten ließen sich aufspüren (S. 20), die nolens volens einmal oder mehrmals in Regensburg vorbeigekommen sind und in zeitüblicher Weise in den Fremdenanzeigen namentlich erwähnt werden. Alles in allem Resultat einer für die Forschung kaum relevanten Sammelleidenschaft – könnte man meinen, sofern man einem Wissenschaftsverständnis folgt, das die Notwendigkeit von umfassender, nicht von ästhetischen Prämissen und Ausschlusskriterien ausgehender Grundlagenforschung und Quellenerhebung abstreitet. Da der Rezensent dies nicht tut, sei anders begonnen: Mehrere hundert Seiten bisher fast vollkommen unbeachteten Materials zur Musikgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, das weit über den regionalen Horizont hinausreicht, zu allerlei unverbrauchten Fragestellungen einlädt wie auch manche Fragen beantwortet. Fremdenanzeigen, die in vielen Fällen die Reisewege bekannter und unbekannter Musiker zu präzisieren helfen und die darüber hinaus einen kompakten Eindruck vermitteln

von der beträchtlichen Mobilität innerhalb des Berufsstandes, begegnen ebenso auf Schritt und Tritt wie die regelmäßig eingerückten Nachrichten über Taufen, Eheschließungen und Todesfälle, mit deren Hilfe vielfältige Einblicke in die sozialen Strukturen möglich sind. Dass Haberl sich bei der Erfassung nicht auf Musiker im engeren Sinne beschränkt, sondern auch benachbarte Berufsgruppen (etwa Schauspieler, Instrumentenmacher und viele mehr) berücksichtigt, ist insofern erfreulich, als hierdurch ein auf anderem Wege kaum realisierbarer Einblick in die Vielfalt der neben- und miteinander existierenden Tätigkeiten im kulturellen Bereich ermöglicht wird. Neben Konzert- und Theateranzeigen sowie einer Fülle privater Annoncen beanspruchen die seit der Mitte der 1780er Jahre vermehrt eingerückten Händleranzeigen besondere Beachtung. Haberl stapelt zu tief, wenn in der Einleitung (nebenbei bemerkt: sie hinterlässt einen etwas unsortierten Eindruck) lediglich auf die sich zweifelsohne vielfach ergebende Möglichkeit der Datierung von Notendruckten sowie des Nachweises verschollener Ausgaben hinweist. Vielmehr wird deutlich, dass just zu der Zeit, da auch andernorts der (ebenfalls in der Presse dokumentierte) Musikalienhandel vollkommen neue Dimensionen annahm, in Regensburg dieselbe Entwicklung zu konstatieren ist und die großen Verlage beispielsweise in Wien (Artaria, Hoffmeister u. a.), Offenbach (André) und Leipzig (Bureau de Musique) ihr Händlernetz in alle Richtungen auszudehnen trachteten. Die Distributionswege erhalten somit ebenso schärfere Konturen wie die sicherlich nicht nur vermutbaren Präferenzen der Endverbraucher, und die nur ausgesprochen seltenen Pränumerationsaufrufe lassen wiederum auf Unterschiede in den Gepflogenheiten im Vergleich zum nördlichen Reichsgebiet schließen, über deren Ursachen noch nachzudenken wäre; dass hier und da, wie etwa im Falle einiger André-Ausgaben, die frühesten bisher bekannten Anzeigen nun in der Regensburger Presse zu finden sind, nimmt man gerne als „Beifang“ mit.

Zu den diplomatisch erfassten Texten bietet Haberl mehr als 4000 Kommentierungen – Verweise, Richtigstellungen von Druckfehlern

und Fehlschreibungen, biografische Informationen (die manchmal etwas zu ausführlich und wertend geraten sind), bibliografische Nachweise zu den genannten Notendruckten, Textbüchern und dergleichen mehr. Wer jemals vor dem Problem stand, etwa aus den vielfach knapp, unpräzise und oft genug verdruckten Angebotslisten der Musikalienhändler des 18. Jahrhunderts schlau werden zu müssen, wird Haberls Recherchearbeit den ihr gebührenden Respekt zollen. Dass ihm einige wenige Unterlassungen und Versehen bei der Identifikation der angebotenen Notendrucke unterlaufen sind, sei nicht verschwiegen, ohne dadurch den Wert des Ganzen schmälern zu wollen. So wäre bisweilen eine genauere Zuweisung ohne größere Mühe möglich gewesen – etwa bei der Anzeige vom 28.2.1792 (S. 291–292): Wenn es sich (was nicht in Zweifel zu ziehen ist) tatsächlich um Mozarts Preußische Quartette handelt (Anm. 2771), so kann nur die Originalausgabe von Artaria gemeint sein, und somit ist der Verweis auf die Drucke RISM M 6170–6187, die sämtlich nach dem Zeitpunkt der Anzeige erschienen sind, irreführend; überdies legt die Händlergewohnheit der Zeit nahe, dass auch die zuvor genannten Werke (Anm. 2767–2770) aus der Produktion Artarias stammen, was durch einen Blick in das Weinmann-Verzeichnis bestätigt wird. Bei den nachfolgenden kann es sich nur um Einzelnummern aus der Erstausgabe von Mozarts Zauberflöte handeln, erschienen bei Koželuh, von dem im Anschluss auch eigene, wiederum durch den entsprechenden Weinmann-Katalog identifizierbare Werke aufgelistet sind (zu lesen wäre also bei Anm. 2777: K 1537 statt 1537–1579; Anm. 2778: K 1466 statt 1460–1468; Anm. 2279: K 1750 statt 1706–1770). Auch zur Anzeige vom 18.3.1788 (S. 250, Anm. 2362) ist eine exakte Identifizierung möglich, da RISM G 3555 und 3556 auf Ausgaben der unter diesem Namen damals noch nicht existierenden Firma Breitkopf & Härtel verweisen (ein ähnlicher Befund bei Anm. 3412, 3616 und 3649, wo nur jeweils die erste RISM-Angabe zutreffen kann). Einige Informationen vermisst man: S. 326 zur Anzeige vom 3.5.1796 (man fragt sich, ob das angekündigte „musikalische Magazin“ erschienen

ist); S. 328 zur Anzeige vom 12.7.1796 (keine Erläuterung zum Journal „Der biedere Deutsche“ und seinem Herausgeber von Scheeler, dessen Vornamen Carl Ernst Friedrich inkl. Geburtsjahr 1760 im Register zu ergänzen wären); bei Anm. 3414 bzw. 3415 sind RISM H 4563 bzw. M 5913 hinzuzufügen, und bei Anm. 3844 ist auf *Pierre Rode* zu verweisen. Schließlich: Eine Nennung der Verlage in den Anmerkungen wäre ein begrüßenswerter Service gewesen – doch, und dies gilt im Blick auf die erwähnten Kleinigkeiten insgesamt, sollten diejenigen, die mit Freude und Neugier aus dem imposanten Quellenwerk Honig saugen werden, versiert genug sein, um problemlos ermitteln und ergänzen zu können, was für sie von Interesse ist. Das mehr als 9000 Personen sowie Sachbegriffe ausweisende Register ist geradezu vorbildlich angelegt – angesichts seines enormen Umfangs wird man auch hierbei über das eine oder andere kleine Versehen („Holzer, ?“ ist natürlich identisch mit „Holzer, Johann Baptist“; bei „Gurlich, ?“ hätte „siehe Gürrlich“ stehen sollen) umso lieber hinwegsehen, als doch die ungeheuer akribische Identifikationsarbeit alles andere überwiegt.

Natürlich hat dies alles nichts zu tun mit den vielfältigen Versuchen der Standortbestimmung des Fachs Musikwissenschaft – jedenfalls nicht direkt. Dennoch ist eine solche Arbeit als Diskussionsbeitrag zu sehen und zwar, um nur einen Aspekt herauszugreifen, im Sinne eines Bausteins zu einer noch immer nicht zufriedenstellend in Gang gekommenen Rezeptionsforschung; wer will, mag auch nach den beliebten Goldadern suchen und wird fündig werden, wie überhaupt der Fundgrubencharakter nicht im geringsten zu leugnen, ja sogar zu begrüßen ist – nur wäre es kaum angemessen, einen Band wie den vorliegenden damit zu rechtfertigen, dass man ein paar biografische Puzzlesteinchen zu den mehr oder weniger großen Meistern auf-tun kann: Geboten wird in erster Linie ein Blick auf die musikhistorische Gesamtsituation einer Region und eines Zeitraums, ein Befund, der selbstverständlich durch weitere Arbeiten dieser Art und anders gelagerte Untersuchungen zu flankieren wäre. Insofern stellt Haberls Buch weder Selbstzweck und schon gar nicht – die-

sem Vorwurf sehen sich Arbeiten dieser Art leider oft gegenüber – eine unnütze „Datenhuberei“ dar. Sie ist ein wesentlicher Beitrag zu einer notwendigen und lange Zeit vernachlässigten Grundlagenforschung sowie natürlich auch Anregung für ähnliche Projekte, die unserem Fach im Sinne der wünschenswerten Vielfalt der Methoden und Ansätze gut zu Gesicht stehen würden. Übrigens: Der Band ist, wenn auch durch die Verwendung des schweren Kunstdruckpapiers etwas unhandlich, für einen überraschend günstigen Preis zu haben und auch aus diesem Grunde zu empfehlen.

Axel Beer

(Oktober 2013)

*BORIS DE SCHLÖEZER: Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium. Mit einer Dokumentation der Auseinandersetzung um Leonid Sabanejews Skrjabin-Buch von 1916 sowie einem Essay von Andreas WEHRMEYER. Eingeleitet, hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2012. 318 S. (studia slavica musicologica. Band 48./Skrjabin-Studien. Band 2.)*

Band 1 der *Skrjabin-Studien* des für quellen-nahe Musikwissenschaft verdienstvollsten Ernst Kuhn Verlages war ausgewählten Klavierwerken des Komponisten gewidmet. Der zu besprechende Band 2 hingegen gewährt, wie in der Verlagswerbung zutreffend behauptet wird, eine „begrifflich klare [...] Übersicht über die oft verschwommenen und ins Phantastische gesteigerten Vorstellungen des Komponisten“ und dessen – vor allem im deutschsprachigen Raum – als „Promethische Phantasien“ kolportierten Visionen.

Im Nachkriegsjahr auf Russisch geschrieben und 1923 in Berlin erschienen, wurde Schlöezers *A. Skrjabin* 1975 ins Französische und 1987 ins Englische übersetzt. Das Buch verstand sich als Reaktion auf Leonid Sabanejws seinerzeit lebhaft umstrittenes Skrjabinbuch von 1916, dessen 2. Auflage (Moskau 1923) seit 2006 in deutscher Übersetzung vorliegt; auch diese Übersetzung verdankt die deutschsprachige Leserschaft Ernst Kuhn.

Kuhns angenehm zu lesender Übersetzung de Schlöezers aus dem russischen Original sind aufschlussreiche Briefe, Reden und Stellungnahmen prominenter Zeitgenossen und Mitglieder russischer Skrjabin-Gesellschaften beigegeben, welche Sabanejews Darstellung kritisierten. Eine vielleicht allzu kurz geratene, jedoch lesenswerte historisch-ästhetische Betrachtung von Andreas Wehrmeyer (Erstfassung 2000 im von K. Eberl und W. Ruf herausgegebenen Band *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*) rundet das Buch nebst Verlagsgesamtverzeichnis ab. Der insgesamt anregenden Publikation ist zu wünschen, dass sie zumindest in jeder größeren öffentlichen Musikbibliothek ihren Platz findet – weshalb?

De Schlöezer (Šlěcer), 1881 als Sohn einer belgischen Mutter und eines deutschen Vaters in Russland geboren, später in Westeuropa reüssierend (Prosaübersetzungen de Schlöezers ins Französische sind bis heute auflagenstark, und sein gestaltpsychologisch fundiertes Buch über J. S. Bach wurde in mehrere Sprachen übersetzt), widmet sich dem Denker, Künstler, Mystiker Skrjabin (Kapitel A, S. 7–111). Er kommt ohne Anbiederung aus; Gefahren einer „Verschwägerung“ weicht Schlöezer überzeugend aus, vielmehr hilft er seinen Lesern, gerade noch rational Nachvollziehbares und Abstruses, Einleuchtendes und Fragwürdiges zu sortieren. (Nicht nur profitierte Schlöezer von seinem Freund und Schwager Skrjabin, sondern gewiss auch dieser von Schlöezers klarem Denken und verbalem Ausdrucksvermögen.) Religion und Kunst-Religion, Freiheit und Ekstase, Liebe und Erotik werden thematisiert, Bereiche wie Magie, Tanz und Schönheit rücken dem Leser im Rahmen eines seriösen Denkens näher. Nachbarschaft zur Gedankenwelt eines Plotin, Novalis und Schopenhauer wird allzu pauschal konstatiert, nicht im Detail belegt. Momente der Nähe und Ferne zu Nietzsches *Zarathustra*, Unterschiede von Skrjabins Denken zur „All-Einheit“ v. a. bei Solowjew (Solov'ev) werden gestreift, die Wertschätzung Dostojewskijs wird durch Nennung der Figur des Kirillow ein wenig konkretisiert. Schlöezer

schreibt in Kenntnis fast jedes einzelnen Buches, das in Skrjabins Bibliothek gestanden hat – und resümiert, der philosophische Horizont des Komponisten müsse klein genannt werden. Früh hatte man erfahren, dass Skrjabin „Rationalismus“ (S. 15) und Materialismus (S. 19) ablehnte; „fehlende Präzision“ freilich hasste Skrjabin (S. 8). Seine Distanz zu den Klassikern Haydn und Mozart wird nicht verschwiegen: Beweglichkeit in den unterschiedlichsten Charakteren ist für Skrjabin unerreichbar geblieben. „Das Geheimnis der künstlerischen Wandlungsfähigkeit und [...] lebendiger, von ihrem Schöpfer völlig unabhängiger Gestalten“ – wie sie Shakespeare, Goethe u. a. zu schaffen vermochten – „blieb ihm ganz fremd“ (S. 127; Mozart bleibt hier ungenannt; wie überlegen lesen sich die kongenialen Mozart-Aphorismen des Zeitgenossen F. Busoni!). Das gesamte Œuvre Skrjabins steht in einem „scharfen und unversöhnlichen Gegensatz zu westeuropäischen Strukturen des Lebens, Fühlens und Denkens“ insbesondere während der Vorkriegsjahre (S. 241), danach erregten Sanskrit und Yoga sein Interesse. Über Skrjabins sozusagen außerwestlichen Denkansatz sollte nicht hinweggelesen werden – zumal im 21. Jahrhundert, welches sich als globalisiert empfindet, es aber im intellektuellen Bereich erst unzureichend ist.

Kapitel B des Buches (S. 111–266) widmet sich dem Plan zum ultimativen zu nennenden poly-synästhetischen Opus maximum *Das Mysterium*, welches Skrjabin ab 1904 beschäftigt hat. Auch hier und bei der Jahre später geschriebenen „Vorbereitenden Handlung“ (*Acte préalable*) bewährt sich Schlöezers differenzierende Haltung: Er wertschätzt die „lyrischen Stellen“ als die eines lyrischen „Genies“, zugleich empfindet er die epischen als die „schwächsten Stellen“ und nimmt Distanz zu „dem plumpen Vernünfteln in anderen Episoden“ (S. 253 f.) ein. Dass Skrjabins *Mysterium* als ein „Sakrament der Theophanie“, welches „die ganze Erde“, ja „den ganzen Kosmos“ beträfe und durch welches „die ganze Menschheit verwandelt“ würde (S. 224), zu den repräsentativen Entwürfen des vorrevolutionären Russland gehörte (einer „Zeit der Ver-

schiebung aller Achsen“, wie Vladimir Ivanov 1918 schrieb, voller apokalyptischer Visionen bis hin zum Weltkataklysmus), ist westlicher Musikgeschichte nicht neu. Bei solch einem – außerhalb Europas aufzuführendem, die Grenzen der Menschheit überwinden wollenden – „Mysterium“ stellt sich uns natürlich einmal mehr die Frage nach den Übergängen zwischen Kunst und Schwärmerei, Utopie und Wirklichkeit, Opernkonzept und Größenphantasie (mehr noch als bei Stockhausens LICHT-Projekt). Immerhin fanden sich nach der unblutigen Oktoberrevolution Tausende unter dem an Skrjabins Entwurf gemahnenden Titel „Misterija“ zu einem Massenspektakel zusammen.

Skrjabins Bedeutung bzw. die seines kenntnisreichen Biografen muss sich keineswegs nur im Dunstkreis eines (behaupteten, befürchteten oder belächelten) Weltendes oder eschatologischer Verwandlungsvisionen positionieren. Schlöezer erlaubt seinen Lesern, ohne voreilige historische Relativierung Kontexte eines Komponisten auszuloten, der uns ja – über all seine emotional-begrifflichen Anstrengungen hinaus – zumindest pianistisch einzigartige Klangwelten hinterlassen hat. Für Skrjabins Selbstverständnis jedoch war die Vorstellung schrecklich, „nichts als ein Komponist von Sonaten und Sinfonien zu bleiben“ (Oskar v. Riesemann). Skrjabin hat Verstand und Gefühl nicht zementiert, sondern beide höchst eigenartig gebraucht und individuell gemischt, ja vermischt. Allzu einfach machte es sich (bzw. einer ihrer selbst bewussten Rationalität), wer dies als „Lebenslüge“ ablehnen (oder schlicht ignorieren) wollte. Auch dann, wenn die Einschätzung Ivanovs zutrifft, der meinte, Skrjabin habe mit dem Konzept seines Mysteriums „seinen wahren Geist verloren“ und „eine Aufgabe übernommen, die menschliche Kräfte übersteigt“.

(August 2013)

Matthias Thiemel

*KLAUS HEINRICH KOHRS: Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag 2011. 252 S., Abb., Nbsp.*

Hector Berlioz' Grand Opéra *Les Troyens* ist schon aufgrund ihrer epischen Monumentalität ein Hauptwerk des 19. Jahrhunderts, das allenfalls noch mit Richard Wagners Tetralogie vergleichbar ist. Klaus Heinrich Kohrs zeichnet mit hervorragender altphilologischer Kompetenz die lebenslange Auseinandersetzung des Komponisten mit Vergils Epos nach, das ihn seit früher Jugend beschäftigte. Kohrs geht allerdings weit über diese im Untertitel angezeigte Absicht hinaus; im Grunde entwirft er am Beispiel des Hauptwerks ein umfassendes Bild der Kunst- und (stets auch autobiografischen) Künstlerkonzeption des Komponisten. Intertextuelle Bezüge werden nicht nur zu Vergil und dessen Vorlagen dokumentiert, sondern auch zu William Shakespeare, Alphonse de Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre und vielen anderen Autoren nachgewiesen. Wie nachhaltig etwa François-René de Chateaubriand, der Vergil-Übersetzer Jacques Delille oder auch Voltaires „Essai sur la Poésie épique“ das Vergil-Bild von Berlioz geprägt haben, war bislang unbekannt. Erst die umfassende Rekonstruktion eines solchen Bildungshorizontes ermöglicht einen adäquaten analytischen Zugang zu dem Werk – mit teilweise überraschenden Konsequenzen: Dass sich der junge Berlioz in seinen prägenden Jahren gerade mit den jugendlichen Helden der *Aeneis* identifiziert hat – Turnus, Pallas, Ascanius, Astyanax – lässt diese Randfiguren unversehens in den Fokus der Studie rücken.

So sind denn die Analysen der Szenen gerade der Nebenfiguren die erhellendsten: die Pantomime Andromaches und ihres kleinen Sohnes Astyanax am Hofe des Priamus, die Chanson des jungen Matrosen Hylas – beide Szenen sind Eigenerfindungen des Komponisten, die bei Vergil so nicht vorkommen – sowie die Szenen des Ascanius. Erst die letzten drei Kapitel behandeln die zentralen Szenen der Hauptfiguren Cassandre, Dido und Aeneas. Kohrs akribische musikalische Analysen erhellen die dramaturgi-

sche Konzeption und die musikalische Faktur des Werkes. Immer wieder erstaunlich ist, wie weitgehend deren Vokabular schon in den frühesten Werken ausgeprägt ist; so ist beispielsweise die Todesszene der Dido bereits in der *Cléopâtre*-Kantate von 1829 vorgeprägt. Viele musikalische Grundideen der Oper verdanken sich frühen Hörerfahrungen des Komponisten. Kohrs weist zahllose Modelle u. a. in Werken Glucks, Piccinnis, Spontinis und Beethovens nach. Berlioz erweist sich als Klassizist, dem die Neuformulierung der von ihm bewunderten klassischen Vorbilder textueller oder musikalischer Art zur stets auch autoreflexiv motivierten künstlerischen Mission wurde. Dass diese Mission wohl schon deutlich früher reift als bislang angenommen – Kohrs spricht von der „Gründungsszene von 1848“ –, ist ein Nebenergebnis der Untersuchung. Eine solche autoreflexiv und klassizistisch geprägte Konzeption konnte freilich im Zeitalter der gesellschaftspolitischen Aktualität der Scribe'schen Dramaturgie der Grand Opéra, die vermittelt auch in Wagners Gesamtkunstwerk eingegangen ist, nicht zeitgemäß sein. Diese Rezeptionsmechanismen von Kunstwerken streift Kohrs am Ende jedoch nur epiloghaft. Insgesamt leistet Kohrs Werkmonografie einen wertvollen Beitrag nicht nur zur Berlioz-Forschung, sondern zur Erhellung der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Das Buch ist gut ausgestattet, jedoch hätte man sich gerade aufgrund der Fülle von Informationen zum Personenregister auch ein ausführlicheres Werk- und Titelregister gewünscht.

(September 2013) *Matthias Brzoska*

*JÖRG ROTHKAMM: Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung, Mainz u. a.: Schott Music 2011. 380 S., Abb., Nbsp.*

Die Emphase, mit der Jörg Rothkamm in seiner Habilitationsschrift auf der Ballettkomposition als Gattung insistiert, mag merkwürdig anmuten: In der Einleitung, in den einzelnen Kapiteln und nochmals im abschließenden Fazit, immer wieder bekennt er sich zu seinem erklärten Ziel, „originäre Ballettmusik des

19. und 20. Jahrhunderts überhaupt als Gattung und damit auch als einschlägigen zusammenhängenden Forschungsgegenstand zu begreifen“ (S. 355). So unzeitgemäß das Anliegen freilich wirken mag, ein Repertoire durch die Ernennung zur eigenständigen Gattung zu nobilitieren, so bezeichnend erscheint, dass Rothkamms Kompendium zur Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte eine Art Pionierleistung darstellt. Dies kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, spiegelt sich doch in der eigenartigen Verspätung einer Gattungsgeschichte des Balletts eine langwierige musikwissenschaftliche Marginalisierung des Tanzes wider, der seit einigen Jahren zwar mit gewichtigen Forschungsbeiträgen entgegengewirkt wird, deren Folgen sich jedoch bis heute in einem augenfälligen Mangel an fachspezifischen Überblickswerken – bis hin zu einem Tanztheater-Band in einer einschlägigen gattungsgeschichtlichen Reihe – manifestieren.

Vor dem Hintergrund eines in den Anfängen steckenden Forschungsstandes lässt sich die handbuchartige Konzeption von Rothkamms Monografie rechtfertigen, die nacheinander, in kluger Auswahl, acht Ballettmusiken des 19. Jahrhunderts sowie sieben des 20. Jahrhunderts abhandelt und deren stereotyper Kapitelaufbau weitgehend dem Dreischritt „Quellenlage“, „Analyse“ und „Schluss“ gehorcht. Für die Anordnung als Kompendium spricht außerdem, dass die Quellenlage zu den Balletten vor allem des 19. Jahrhunderts nur als lamentabel bezeichnet werden kann und die klar markierten Unterkapitel ein rasches Nachschlagen ermöglichen. Insofern stellen die Angaben zu Fassungen, zur Art der Überlieferung und zu philologischen Besonderheiten der einzelnen Ballette den Kern von Rothkamms Publikation dar – auch deswegen, weil die Tatsache, dass selbst eine so erfolgreiche Partitur wie die durch Marius Petipa in St. Petersburg choreografierte *Bajaderka* von Ludwig Minkus unveröffentlicht blieb, für die Überlieferung von Ballettkompositionen des 19. Jahrhunderts als charakteristisch gelten kann, was eine genauere Beschäftigung mit den Werken erheblich erschwert. Auf der Grundlage einer Fülle neu erschlossener Quellen und unter Berück-

sichtigung bereits erfolgter Recherchen insbesondere von Monika Woitas, Marian Smith und Manuela Jahrmärker ordnet Rothkamm in zumeist tabellarischen Darstellungen musikalische Abläufe den choreografierten Handlungen zu. Wie heikel sich die Rekonstruktion dieser elementaren – und für eine weiterführende Analyse höchst relevanten – Verbindung zwischen Komposition und Choreografie gestaltet, wird in der Auflistung einzelner Szenen und dazugehöriger musikalischer Abschnitte deutlich.

Rothkamms Prämisse von Ballettmusik als eigenständiger Gattung erweist sich für das diskutierte Repertoire des 19. Jahrhunderts insofern als gewinnbringend, als der unveränderte Fokus auf den Parallelen zwischen Musik und Tanz eine zunehmende Angleichung von kompositorischer und choreografischer Faktur zutage fördert. Während Ferdinand Hérolts zeittypisches Pasticcio für *La fille mal gardée* (1828) noch in unzusammenhängende Nummern zerfiel, legt Rothkamms Untersuchung eine allmähliche Hinwendung zu großformaler Kohärenz auf der Grundlage einer Erinnerungsmotivik offen, wie sie in Adolphe Adams wirkungsmächtiger *Giselle* (1841) oder in der nicht minder erfolgreichen *Coppélia* (1870) von dessen Schüler Léo Delibes greifbar wird. So überzeugend der Befund einer immer differenzierteren Verwendung semantisch besetzter musikalischer Motive wirkt, so problematisch erscheint allerdings gerade bei diesem Phänomen das konsequente Festhalten an einer rein ballettbezogenen Betrachtung. Das weitgehende Ausblenden zeitgleicher Strömungen in der Oper führt etwa zu einer allzu pauschalen Unterscheidung von Erinnerungs- und Leitmotivik, deren Charakterisierung nicht im Einzelfall aus einem italienischen, französischen oder deutschen Kontext heraus gewonnen wird, sondern sich in schematischen Kriterien auf der Grundlage von Joachim Veits MGG<sup>2</sup>-Artikel zum „Leitmotiv“ erschöpft (S. 174). Entsprechend begnügt sich Rothkamm bei *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nusknacker* damit, den Terminus „Leitmotiv“ mit dem Hinweis auf die Wagner-Begeisterung des Komponisten zu rechtfertigen, ohne die ei-

gentlich gewichtigere Frage, welche gattungs-ästhetischen Konsequenzen die Anleihen bei Techniken des Musikdramas für die Ballettmusik des Opernkomponisten Tschaiowsky zeitigten, auch nur zu stellen. Eine Kontextualisierung der besprochenen Werke im Rahmen des Musiktheaters – über pauschale Bezüge auf Webers *Freischütz* und Wagners *Ring des Nibelungen* hinaus – hätte zweifellos zu weiterreichenden analytischen Befunden geführt, als es die cursorische, gleichsam hermetische Betrachtung der Ballette ermöglicht. Auch wäre durchaus bedenkenswert, in welchem Zusammenhang die von Rothkamm vorgenommene Aufteilung in Charaktertanz, Pantomime und „Pas-Musik“ oder die überzeugend diagnostizierten Anleihen bei rezitativischen Techniken mit den zeitgleichen Opernkonventionen bis hin zur „solita forma“ stehen könnten.

Die von musikalischen Quellen ausgehende induktive Methode erscheint angesichts des musikwissenschaftlich-gattungsgeschichtlichen Interesses des Autors durchaus angemessen, umso mehr, als den Notentexten in dezidiert tanzwissenschaftlichen Studien meist nur nachrangige Bedeutung beigemessen wird. Zwar lässt sich durch eine Konzentration auf die musikalische Ebene das – bei jeder Tanzanalyse virulente – methodische Problem, die choreografische Dimension und körperliche Präsenz mitsamt der Differenzierung von tänzerischer Virtuosität und mimetischem Ausdrucksgehalt analytisch zu greifen, schwerlich lösen. Es sei jedoch abschließend nochmals nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sich Rothkamm einer musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur gegenübergestellt sah, die mit dem Ballett eine zentrale Gattung des 19. und 20. Jahrhunderts weitgehend ignorierte. Und daran, dass originäre Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte, trotz aller Ausfransungen insbesondere beim modernen Tanztheater, tatsächlich als Gattung ernst genommen werden muss, dürfte spätestens nach der Lektüre von Rothkamms übersichtlich gestalteter und mit erstmalig faksimilierten Quellen reich ausgestatteter Publikation kein Zweifel mehr bestehen.

(Dezember 2012)

Ivana Rentsch

*Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel der DDR. Hrsg. von Nina NOESKE und Matthias TISCHER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. 195 S., Abb., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 7.)*

*IRMGARD JUNGSMANN: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2011. 182 S. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 9.)*

Dass Materialstand und Ideologie, Kunstdiskurs und politische Rahmenbedingungen in einem engen Verhältnis zueinander stehen (ohne einer permanenten politischen Bevormundung das Wort reden zu wollen), scheint Konsens zu sein. Das Gegenteil zu behaupten wäre selbst ideologieverdächtig. Die beiden zu besprechenden Schriften nähern sich der Frage nach gesellschaftspolitischen Faktoren, die das musikalische Schaffen mitbestimmen, auf unterschiedlichen methodischen Wegen. Beiden Büchern gemeinsam ist die Intention, Vorurteile bei der Beschäftigung mit der Musik aus der DDR abzubauen. Irmgard Jungmann spürt – überaus mutig und nicht selbstverständlich – darüber hinaus ideologische Paradigmen innerhalb des Wechselverhältnisses Musik – Politik nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD auf.

Der Sammelband von Nina Noeske und Matthias Tischer ist im besonderen Maße methodologisch bedeutsam. Das Vorwort hält, was es expressis verbis verspricht: Bevor unser Fach sich weiterhin mit Phänomenen des Musiklebens der DDR beschäftigt, haben wir innezuhalten und uns klarzumachen, was denn eigentlich unser Erkenntnisobjekt ist, wie wir uns ihm nähern und wie wir es rekonstruieren und somit: konstruieren. Damit reiht sich die Publikation gut in die Reihe der Veröffentlichungen zur Musikgeschichte der DDR ein, die in den letzten Jahren, vor allem durch (vergleichsweise) junge Musikwissenschaftler aus Ost- und Westdeutschland und dem anglo-amerikanischen Raum, die methodologische Latte bei der Beschäftigung mit diesem Thema sehr hoch legten. Gerade die Reihe *KlangZeiten. Musik,*

*Politik und Gesellschaft* ist hier grundsätzlich vorbildhaft (die Einschränkung wird bei Jungmanns Buch relevant).

Während Tischer in seinem einführenden Beitrag auf das „Wechselverhältnis“ zwischen „Politik und Kultur“ (S. 5) rekurriert und u. a. die Gefahr beschreibt, das musikalische Kunstwerk in der Ergründung musikalischer Kunst zu übersehen, kommt Elaine Kelly auf historiografische Unzulänglichkeiten bei der Beschäftigung mit dem Musikleben der DDR zu sprechen: Sie weist folgerichtig auf die Gefahr hin, allzu sehr in offiziellen SED-Parteiodokumenten ein Spiegelbild des sozio-kulturellen Ist-Zustandes zu sehen (man könnte anfügen, dass solche Quellen oftmals eher den Soll-Zustand dokumentieren). Günter Mayer differenziert in seinem Beitrag Unterschiede zwischen den Fundamenten marxistischer und realsozialistischer Musikhistoriografie. Er reflektiert notwendigerweise die nur scheinbar triviale Einsicht, dass man etwas erst dann widerlegen kann, wenn man das zu Widerlegende zur Kenntnis genommen und verstanden hat. Sätze wie: „Die Parteinarbeit für die sozialistischen Ziele der DDR war nicht gleich Anpassung“ (S. 22) werden, genauso wie die sachlichen Ausführungen zum Bitterfelder Weg, zu einer Wohltat im kritischen Umgang mit scheinbaren Dogmatismen. Ins gleiche Horn stoßen auch Gerd Rienäcker, der die Diskussion über den Stand der marxistischen Musiktheorie in der DDR reflektiert, und Stefan Weiss. Gerade Weiss' Hinweis, es sei für eine umfassende Erkenntnis des Musiklebens der DDR notwendig, alle Musikgenres – auch die politisch opportunen – gleichermaßen zu bedenken, könnte helfen, die musikhistoriografische Beschäftigung mit der DDR zu versachlichen. Mit ähnlicher inhaltlicher Stoßrichtung thematisiert schließlich Christoph Flamm erhellend, wie sehr der „Materialstand“ eines Komponisten Vorurteile hinsichtlich der jeweiligen politischen Ausrichtung und Wertschätzung seitens unseres Faches prägt (ähnlich warnend formuliert in Jungmanns Buch, S. 9). Während das Œuvre von Adriano Luaidi wohl auch aufgrund seiner politisch faschistischen Ausrichtung musikhistoriografisch im Abseits steht,

wurden bei Wolfgang Fortner die Aktivitäten zur Zeit der NS-Herrschaft im Großen und Ganzen „übersehen“. Sein Einsatz für Neue Musik nach 1945 war hier lange der Musikhistoriografie anscheinend Buße genug.

Es bleibt bei dieser Publikation nicht viel zu hinterfragen, vielleicht am ehesten noch, ob das gewählte Format dem Gegenstand angemessen ist oder ob es nicht besser gewesen wäre, im Vorfeld der Konzeption oder spätestens bei Eingang der Manuskripte die Ergebnisse stärker zu bündeln, indem die im Buch vertretenen Autoren eingeladen worden wären, mit dem gesammelten Material gemeinsam größere Kapitel zu verfassen, um beispielsweise Redundanzen des Argumentierens zu verringern und die mit Händen zu greifenden Bezüge der Beiträge zueinander – zumindest partiell – explizit herzustellen. Doch dies würde hier eine, wie ich finde, längst notwendige Generaldebatte über Sinn und Problematik solcher Sammelpublikationen erfordern.

„Wie der Mediziner sich prinzipiell allem Leben verpflichtet fühlt, gehört es zum Berufsethos des Historikers, jeder vergangenen Wirklichkeit einen Kredit auf ihr spezifisches Erkenntnispotenzial zu gewähren.“ (S. 1.) Dass Noeske und Tischer im Vorwort ihres Buches eine solche Selbstverständlichkeit überhaupt aussprechen müssen, verweist auf ein latentes Problem, das Irmgard Jungmann in ihrer Publikation thematisiert: Lieb gewonnene Gemeinplätze – wie die Annahme weitreichender Indoktrinierung musikalischer Verhältnisse in der DDR und der scheinbar auf Wertfreiheit fundierte Liberalismus des Musiklebens in der BRD – werden gleichermaßen in Frage gestellt, wobei die Erforschung der Musikszene der DDR hinsichtlich kulturpolitischer Manipulationen sicherlich weiter fortgeschritten ist als analog diejenige zum Musikleben der BRD. Jungmann verweist folgerichtig auf Publikationen der letzten Jahrzehnte, die in verschiedenen Kunstsparten – am wenigsten eben innerhalb der Musikwissenschaft – propagandistische, antikommunistische Intentionen der Westalliierten aufdeckten. Der Kunstbetrieb in den Westsektoren Deutschlands war eben nicht so offen wie es scheint, vielmehr siebte er recht

früh Politisch-Ungewolltes aus. Jungmann verzichtet aber glücklicherweise darauf, die ideologischen Implikationen in beiden Teilen Deutschlands gleichzusetzen. Ähnliche Ergebnisse (beispielsweise Vorbehalte gegenüber Neuer Musik) können Ergebnis unterschiedlicher Prozesse sein.

Die Ausführungen werden aber dadurch getrübt, dass an manchen Stellen des Buches ein nachdrücklicher Bezug auf das bisher Publierte fehlt: So wird über die ideologische Färbung in der *MGG*<sup>1</sup> und die politischen Verflechtungen einiger Musikwissenschaftler mit dem NS-Regime hingewiesen, ohne die bisher hierzu erschienen Publikationen (um nur zwei zu nennen: Roman Brotbecks Aufsatz „Verdrängung und Abwehr: Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart‘“, in: *Musikwissenschaft: Eine verspätete Disziplin?*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart 2000, sowie Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998; dt. Stuttgart 2000) in das Argumentationsband einzuflechten bzw. an entsprechender Stelle in den Fußnoten zu zitieren. Dies gilt auch für die Erörterung der Formalismus-Debatte und des Sozialistischen Realismus in der DDR, wo auch Publikationen von Joachim Lucchesi (*Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993), Petra Stuber (*Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin 1998) oder auch Maren Köster (*Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002) – um nur drei ältere aufzuzählen – genannt hätten werden können, ja müssen. Dass Jungmann die Mehrzahl der genannten Literatur glücklicherweise kennt, wird durch ihr Literaturverzeichnis klar. Es wäre aber wünschenswert gewesen, an den oben genannten und weiteren Passagen des Buches konkreter das bisher Publierte nachzuweisen.

Grundsätzlich ist es aber das Verdienst von Jungmanns Publikation, kulturpolitischen Implikationen im Musikleben in beiden politi-

schen Systemen nachzuspüren, ohne eines dieser Systeme gegen das andere auszuspielen. Das Buch dient somit als Impulsgeber für eine längst fällige Debatte.

Ob die Intention gerechtfertigt war, „[a]n Stelle des Vorwortes“ ein Gespräch von Albrecht von Massow, einem der Herausgeber der Reihe *KlangZeiten*, mit der Autorin an die Spitze des Buches zu platzieren, bleibt fraglich. Damit erhält das Buch, noch bevor es der mündige Leser zur Kenntnis nehmen kann, eine rezensierende Einschätzung seitens der Herausgeberschaft. Die inhaltliche Notwendigkeit, sich über Fragen der Autonomieästhetik bei der Beschäftigung mit diesem Thema auseinanderzusetzen, steht außer Frage, sollte aber – aus der Sicht der Leser – a posteriori erfolgen. Das abgedruckte Gespräch bringt Jungmann in die Situation, sich sofort rechtfertigen zu müssen, und verbaut einen offenen Blick auf das Buch. Überdies erscheint es – bewusst oder unbewusst – als Fingerzeig, wie denn das danach Folgende zu lesen sei. Dass das Buch sofort mit einer kritischen Quasi-Rezension beginnt, halte ich, auch wenn Jungmann damit einverstanden war und ihre Statements sehr nachvollziehbar sind, aus methodischer Sicht für problematisch.

Trotz der Einschränkungen bei Jungmann: Beide vorliegenden Bücher provozieren gleichermaßen die Idee, nun ein größer dimensioniertes Projekt zu konzipieren, das die hier vorliegenden und bereits früher erarbeiteten und publizierten Anregungen in einer Art mehrbändigem „Handbuch“ oder „Kompendium“ stärker bündelt. Damit wäre auch das – im Vergleich zur Präsenz des BRD-Musiklebens – bisher marginale Auftauchen von Hinweisen auf das Musikleben der DDR in Handbüchern der letzten Jahre, wie beispielsweise im *Handbuch der musikalischen Gattungen* oder auch im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, etwas ausgeglichen. In einem solchen Projekt könnten dann weitere wichtige Forscher außerhalb des deutschsprachigen Bereichs bedacht werden, die bei Noeske und Tischer leider fehlen, beispielsweise Laurie Silverberg.

(Oktober 2013)

Gilbert Stöck

*Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950. Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tuschku. Hrsg. von Tobias HÜNERMANN und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2011. VIII, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 16.)*

Überwiegend der Forschung und Lehre am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln verdanken sich die Beiträge dieses 16. Bandes der Reihe *Signale aus Köln*. Entsprechend ihrem Titel befasst sich die Aufsatzsammlung mit zentralen kompositorischen Stationen und ästhetischen Konzepten der Musik nach 1950, um – damit an die Zielsetzung früherer Publikationen der Publikationsreihe anknüpfend – einen weiteren Beitrag zur gleichsam topografischen Erfassung von musikhistorischen Tendenzen der vergangenen Jahrzehnte zu leisten. Das Spektrum der dabei verhandelten Ansätze ist ebenso vielfältig wie heterogen und offenbart sich daher auch als eine Art Spiegel der teils unübersichtlichen Entwicklungen kompositorischer und ästhetischer Konzeptionen innerhalb des dokumentierten Zeitraums.

Einen Schwerpunkt des Bandes bilden mehrere Aufsätze zum Schaffen Luciano Berios, das dadurch aus unterschiedlichen Perspektiven und von unterschiedlichen Fragestellungen aus eingekreist wird: Aus einer persönlichen Bekanntschaft mit dem italienischen Komponisten speist sich der Beitrag von Francesco Giomi und Kilian Schwoon – beides ehemalige Mitarbeiter Berios am Centro Tempo Reale in Florenz –, der sich mit der Komposition *Altra Voce* für Altflöte, Mezzosopran und Live-Elektronik (1999) befasst und dabei vor allem auf die Möglichkeiten zur Bildung einer räumlichen Klangarchitektur durch Anwendung von Live-Elektronik fokussiert. Sebastian Pantel widmet sich demgegenüber den Themenfeldern Intertextualität und Intermedialität im Zusammenwirken von Musik und Sprache in Berios offener Musiktheaterarbeit *Laborintus II* (1965), während Tobias Hünermann die kompositorische und klangliche Konzeption von *Coro*

für Chor und Orchester (1975/76) untersucht.

Mit ihrer Studie zur Kürze als musikalischem Ausdrucksprinzip in Franco Evangelistis Klavierwerk *Proiezioni sonore* (1955/56) eröffnet Franziska Schuler eine Reihe von Texten, die sich unterschiedlichen Komponisten und mit deren Werken verknüpften Problemstellungen widmen. Anne Kerstig setzt sich mit *Mare Nostrum* (1973–76) als einer von Mauricio Kagels zentralen zenischen Kompositionen und der darin verhandelten Problematik einer Zerstörung autochthoner Kulturen durch den westlichen Kulturimperialismus auseinander. Thomas Patteson wiederum nähert sich analytisch den formalen Aspekten des Violoncellostücks *Kottos* (1977) von Iannis Xenakis an. In einem zweiten Aufsatz zeigt Tobias Hünermann mit Blick auf ein verändertes Verständnis von Zeit und die damit einhergehende harmonische Konzeption mögliche Wege des analytischen Umgangs mit John Cages *Number Pieces* am Beispiel von *Two* für Flöte und Klavier (1987) und *Four*<sup>2</sup> für Chor (1990) auf. Und Eike Feß geht schließlich den Spuren des Romantischen im Werk Wolfgang Rihms nach und versucht diese vor allem an Aspekten der Formgestaltung, an musikästhetischen Anschauungen sowie – konkrete Beispiele von Anspielungen auf bestimmte historische Musik und deren Aura diskutierend – an Rihms Allusionsverfahren festzumachen.

Jakob Bergers Beitrag zu Denis Smalleys Theorie der Spectromorphology verfolgt die Wurzeln dieses analytischen Verfahrens zurück zur Hörtheorie Pierre Schaeffers und der Wahrnehmungstheorie des Psychoanalytikers Ernest G. Schachtel und gibt Einblicke in grundlegende Aspekte ihrer analytischen Leistungsfähigkeit. Da sie sich vor allem für die Analyse elektroakustischer Musik eignet, fügt sich der Aufsatz nahtlos in die Thematik der verbleibenden Beiträge: Jan Simon Grintsch befasst sich mit historischen Veränderungen in den Wiedergabeverfahren elektronischer Musik, wodurch sich ein aufführungsgeschichtliches Pendant zu Christoph von Blumröders Aufsatz über die unterschiedlichen ästhetischen Konzeptionen der elektroakustischen Musik ergibt.

In einer zweiten, eher monografisch ausgerichteten Studie setzt sich Blumröder mit unterschiedlichen Aspekten des Schaffens von Ludger Brümmer auseinander, und Ralph Paland widmet sich auf vergleichbare Weise der Arbeit von Hans Tuschku.

Einen Rahmen erhalten die insgesamt 13 Aufsätze durch die posthume Veröffentlichung zweier Vortragstexte, deren Autoren zu den bedeutendsten Theoretikern der neuen Musik gezählt werden: So eröffnet Henri Pousseurs 2006 am Kölner Institut gehaltener Vortrag *Erinnerungen an Luciano Berio* den Band mit einer Rekapitulation von Begegnungen mit seinem italienischen Kollegen, der als Dokument einer persönlichen Freundschaft zu lesen über die anekdotischen Einzelheiten hinaus wenig zu bieten hat. Als abschließenden Beitrag hat man ein Fragment Heinz-Klaus Metzgers zur Wahrheitsfrage in der Musik gewählt, in welchem der Autor – wie in den meisten Texten seiner letzten zwei Lebensjahrzehnte – lediglich sprachlich verklausulierte Selbstverständlichkeiten ohne großen Mehrwert reflektiert. Diese beiden Texte stellen die mit Abstand schwächsten Beiträge der Aufsatzsammlung dar; zum größten Teil jedoch hält der Band das ein, was der Umschlagtext verspricht: dass nämlich der „interessierte Leser“ bei der Lektüre „exemplarische Orientierung“, der Experte hingegen „zugleich neuere Forschungseinsichten gewinnen“ kann.

(Juli 2013)

Stefan Drees

*ANDREAS DOMANN: Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2012. 342 S. (musik: philosophie. Band 4.)*

Mit seiner fast 350 Seiten starken Dissertation schickt sich Andreas Domann an, dem aufgrund seiner notorischen Unschärfe „als polemischer Kampfbegriff“ ebenso wie „als zeitgeistiges Etikett kultureller Strömungen“ (S. 13) beliebten Postmodernebegriff genauer auf den Zahn zu fühlen: ein Vorhaben, das angesichts der auch heute noch extrem klischeehaften Verwendung dieses reichlich diffusen „Passepar-

toutbegriffs“ (S. 310) in musikwissenschaftlichen und vor allem musikjournalistischen Texten bitter nötig erscheint. Dass die Auseinandersetzung mit dem unübersichtlich erscheinenden Themenkomplex außerordentlich gut geglückt ist, hängt nicht nur mit dem an diskursanalytischen Verfahren geschulten Ansatz des Autors, sondern auch mit der sprachlich gewandten Darstellung zusammen. Letzterer verdankt sich der für musikwissenschaftliche Literatur recht seltene Glücksfall, dass man den dargelegten Gedankengängen gern zu folgen bereit ist und sich an der Lektüre sogar richtig erfreuen kann. Unter diesen Voraussetzungen richtet Domann also seinen Blick auf jenes „Gefüge an Positionsbestimmungen und Erörterungen“, das sich im Diskurs über die Postmoderne in der englisch- und deutschsprachigen Musikwissenschaft entwickelt hat, und arbeitet mit der Analyse dieses Diskurses die Urteils- und Deutungsmuster heraus, um sie anschließend „im Hinblick auf ihre Voraussetzungen und Implikationen“ zu interpretieren (S. 13).

Das Wissen darum, dass die Analyse nicht von einem feststehenden Postmodernebegriff ausgehen kann, sondern selbst wiederum Teil des Diskurses ist und die Deutung sich auf eine bestimmte Relation des Postmodernebegriffs zum Modernebegriff stützen muss, hat entscheidenden Einfluss auf das methodische Verfahren des Autors, die unterschiedlichen, nach genau festgelegten Kriterien ausgewählten Textquellen zu befragen und ihre Aussagen gegeneinander abzuwägen. Diese Vorgehensweise führt dazu, dass Domann im ersten Teil des Buches zunächst „all jene aus den Bezirken der Philosophie stammenden Positionen, Stellungnahmen und Meinungen zur Postmoderne“ skizziert, „die den musikwissenschaftlichen Diskurs erheblich beeinflusst und inspiriert haben“ (S. 24). Mit Bezug auf die jeweiligen argumentativen Strategien arbeitet er die Besonderheiten dieser Primärtexte heraus: die Auffassung von den dezidiert antimodernen Tendenzen der Postmoderne bei Jürgen Habermas, die unter dem Stichwort „Auflösung des Subjekts“ (S. 61) firmierenden, von ihren Autoren jedoch nicht als postmodern bezeichne-

ten Ansätze Jacques Derridas und Michel Foucaults, die Auffassungen Jean-François Lyotards und Wolfgang Welschs, in denen die Postmoderne zum „einzig legitime[n] Nachfahre[n] des Projekts der Aufklärung“ (S. 61) erklärt wird, sowie die für eine Wiederbelebung des Vergangenen eintretenden restaurativen Vorstellungen von Charles Jencks und Daniel Bell.

Von dieser theoretischen Grundlage aus wendet sich Domann im zweiten Teil des Buches dem musikwissenschaftlichen Diskurs selbst zu, indem er dessen Beiträge nach inhaltlichen Schwerpunkten systematisiert und sie jeweils – unter Vermeidung wertender Kommentare sowie teils mit Bezug auf bestimmte historische Phänomene wie der „Neuen Einfachheit“, der „Neoromantik“, der „Intentionlosigkeit“ oder der „Minimal Music“ – innerhalb in sich konsistenter Zusammenhänge darstellt. Dabei wird rasch deutlich, dass sich der eigentliche Konflikt im Diskurs über die Postmoderne der schon bei ihren Vordenkern zu findenden Uneinigkeit darüber verdankt, „ob die im ‚Projekt der Moderne‘ angelegten Potenziale noch nicht erschöpft und weiter zu entfalten sind oder ob die Moderne zugunsten einer Postmodernen zu verabschieden ist“ (S. 313). Im Anschluss an die Darstellung theoretischer Vorüberlegungen und Positionsbestimmungen stellt der Autor eine Reihe von Methoden der Werkauslegung zur Diskussion, die sich – vor allem aus dem Umkreis der New Musicology stammend und von Rose Rosengaad Subotniks Kritik am strukturellen Hören angeregt – als Versuche verstehen lassen, die „formalistischen“ und „positivistischen“ Tendenzen der konventionellen Musikwissenschaft hinter sich zu lassen, um die thematisierten Werke stattdessen unter Einbeziehung narrativer Ansätze oder aus dekonstruktivistischer Perspektive bzw. „aus einem – wie auch immer gearteten – soziokulturellen Kontext oder auf Grundlage des eigenen subjektiven Hörerlebens zu deuten“ (S. 136). Hierauf lässt Domann einen aufschlussreichen „Exkurs über die Rhetorik musikwissenschaftlicher Urteile zur Postmoderne“ (S. 25) folgen, in dem er einen Blick auf die identitätsstiftende Funktion des wissenschaftli-

chen Jargons und die mit ihm verknüpften rhetorischen Strategien wirft – ein Abschnitt, der über das Thema Postmoderne hinaus hellhörig macht für die Verwendung jener argumentativen Muster vom „name dropping“ bis hin zur moralisierenden Rede, zum Pathos emphatischer Zuspitzungen oder dem Appellieren an eine nicht weiter hinterfragbare Autorität, die auch einen großen Teil der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Diskurse in Wort und Schrift durchziehen (und daher mancher Kollegin und manchem Kollegen geläufig sein dürfte).

Während Domann im ersten und zweiten Teil seiner Untersuchung bei der Darstellung der Postmoderndiskurse dem Grundsatz folgt, „die Positionen der jeweiligen Autoren selbst zur Sprache kommen zu lassen“ (S. 193), um dadurch absolute Wertneutralität zu wahren – ein Anspruch, der, vom Autor selbst kritisch reflektiert, letzten Endes Fiktion bleibt und bereits durch die Auswahl der besprochenen Textpassagen eine Brechung erfährt –, schlägt er im dritten Teil einen anderen, sein bisheriges Vorgehen ergänzenden Weg ein: Er lässt nun, unmittelbar an seine Beobachtungen zur Rhetorik musikwissenschaftlicher Urteile anknüpfend, den Versuch folgen, „die dem Diskurs zugrunde liegenden Deutungsmuster, Horizonte oder ‚Hintergrundbilder‘ [...] freizulegen“, um dadurch „verschwiegene Implikationen oder Konnotationen transparent“ zu machen (S. 25) und so auch dem Verständnis von „dazugehörenden Argumentationsstrategien und Urteilmustern in der Disziplin der Musikwissenschaft“ (S. 26) Vorschub zu leisten. In der hier begrifflich gefassten und sprachlich sorgfältigen Darstellung der enormen Wirkungskraft bestimmter, ganze Denkrichtungen konstituierender (und oftmals von ihren Anhängern nicht weiter hinterfragter) Mythen, Leitbilder oder Deutungsstrategien – seien diese nun beispielsweise den emanzipatorischen Bestrebungen der New Musicology, dem mystifizierenden Streben nach scheinbarer Authentizität von Kunst- und Kunsterleben oder dem in sich kreisenden Diskurs der Darmstädter Avantgarde zuzurechnen – findet sich nicht nur die Essenz von Domanns Buch; der Autor hält darüber hinaus an

dieser Stelle (und in wohlthuender Distanz zur apodiktischen Rede all der von ihm besprochenen Diskurse) der Musikwissenschaft und den mit ihnen verknüpften Disziplinen wie dem Musikjournalismus oder der Musikkritik einen großen Spiegel vor, in den man ruhig selbst einmal ganz konzentriert hineinblicken sollte.

(Juli 2013)

Stefan Drees

*BERNWARD HALBSCHEFFEL: Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik. Leipzig: Halbscheffel Verlag 2012. 648 S., Abb., Nbsp.*

Die vorliegende Monografie zum Progressive Rock befasst sich mit denjenigen Substilen der Rockmusik, welche in den 1970er Jahren einen ersten Schaffens- und Wirkhöhepunkt hatten, die aber bis in aktuelle musikalische Entwicklungen hinein nachwirken. Dass es aber gar nicht so einfach ist, das Progressive hieran definitorisch einzugrenzen und die unterschiedlichen Protagonistinnen und Protagonisten voneinander oder von denjenigen anderer Substile abzugrenzen, wird schon in den einleitenden Kapiteln des Buches von Bernward Halbscheffel deutlich. Kenntnisreich und fundiert befassen sich daher die ersten Kapitel sowohl mit dem Begriff selbst als auch mit einem geschichtlichen Abriss. Dabei wird herausgearbeitet, dass der „Prog Rock“, wie ihn Fachwissenschaftler und Journalisten auch abkürzen, am ehesten als eine Expansion der Rockmusik verstanden werden sollte. Hierbei liegen mögliche, zentrale Erweiterungen in der Form, in der Einbeziehung von kunstmusikalischen Kompositionstechniken und Stilmitteln, ausgedehnten Virtuosen-Passagen, spezifischen visuellen Präsentations- und Inszenierungsmodi oder der Erweiterung der Alben zu Konzeptalben. Es erscheint zunächst ein wenig ungewöhnlich, wenn das recht umfängliche Kapitel zur Geschichte auf 78 Seiten zwar die Vorläufer und somit einflussgebenden Bands umfangreich referenziert, dann jedoch die neueren Entwicklungen vergleichsweise schnell abhandelt. Aber hierin liegt eine Prämisse des Autors,

der sich schwerpunktmäßig mit der „Kernzeit“ der 1970er Jahre befasst, um die Publikation nicht ausufern zu lassen.

Nachfolgend hat der Verfasser sein Buch in so genannte Themenkreise untergliedert. In einem ersten Themenkreis wird die Erweiterung des rockmusikalischen Instrumentariums um elektronische Instrumente beschrieben, wodurch sich auch hier Klangverschmelzungen und lang anhaltende Töne in Kompositionen und Improvisationen einsetzen ließen. Diese Entwicklungen spielten sich dabei sehr häufig im Bereich der Tasteninstrumente ab, so dass die Genese von der elektrophonen Orgel über die Synthesizer bis zur digitalen Klangerzeugung auch als ein wichtiger Bestandteil des Prog-Rock-Sounds angesehen werden kann. Am Ende der Themenkreise findet sich jeweils ein kurzer Apparat für einführende oder weiterführende (Sekundär-)Literatur oder auch eine empfohlene Diskografie. Weitere Themenkreise fokussieren das Tonstudio und dessen klanggestalterischen Möglichkeiten oder den Bereich der Adaptionen. Während die Thematik des letztgenannten Kapitels die notationsbasierte musikwissenschaftliche Herangehensweise an Übernahmen und Zitate innerhalb von Prog-Rock-Kompositionen rechtfertigt, wird dieses Analyse-Repertoire bereits im Folgekapitel um die Beschreibungen von Wellenform-Darstellungen, die selbstverständliche Integration von popmusikalischen Pattern- und Leadsheet-Darstellungen oder ausgiebige Sound-Analysen erweitert.

Nachdem in dieser Weise die Themenkreise Orchester, Konzeptalbum/Rock Oper und Cover-Gestaltung – leider ohne notwendige Abbildungen, die aber sicherlich den Preis der Publikation erhöht hätten – abgeschlossen wurden, beginnt ein mit 200 Seiten zentraler Bereich des Buches, in dem 13 Songs eingehend und neuere Sukzessoren im Überblick analysiert werden. Die Fülle der Informationen und Ergebnisse, die in Form von grafischen Formabläufen, Noten- und Sonagramm-Darstellungen, Sound- und Produktionsbeschreibungen, Text- oder harmonischen Analysen geliefert wird, dürfte auf dem deutschen Markt derzeit einzigartig sein. Dabei erscheint die Auswahl

der Werkzeuge und Mittel angemessen und für das Vorhaben stets sinnvoll.

Abgeschlossen wird das Buch zunächst mit einem „Miszellen“ betitelten Kapitel, in welchem kürzere, teils lexikalische, teils analytische Kurztexte zusammengefasst wurden, welche in Zusammenhang mit dem zentralen Sujet stehen. Dennoch ergibt sich hier zeitweilig der Eindruck eines Addendums aus Texten, die in dieser Form weder richtig in den Hauptteil des Buches noch in das ebenfalls durch den Verfasser vorgelegte *Lexikon des Progressive Rock* Eingang finden konnten. Gleichwohl finden sich auch hier spannende und lohnenswerte Details. Am Ende zieht Bernward Halbscheffel Bilanz und versucht dabei, eine eigene Formulierung der Essenz(en) des Prog Rock. Hieraus sei die Definition von Prog Rock als Kompositionstechnik, die Ernsthaftigkeit der Akteurinnen und Akteure sowie die begleitend entwickelten und hier intensiv genutzten, neuen Möglichkeiten der Tonerzeugung und Musikproduktion hervorgehoben.

Das Buch ist fachwissenschaftlich sauber erarbeitet und bemüht dennoch bisweilen einen eher journalistischen Schreibstil, was es sehr angenehm lesbar werden lässt. Die kenntnisreichen und methodisch vielfältigen Zugänge und Analysen sind sehr positiv zu werten. Weiterhin verfügt es über zahlreiche themenbezogene Quellenverzeichnisse und ein gut organisiertes Register. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Publikationsprojekt des Autors, welches im Eigenverlag vertrieben wird, nicht nur innerhalb der fachwissenschaftlichen Öffentlichkeit, sondern auch in den zahlreichen aktiven Rezipientenkreisen bzw. -Foren und durch den Journalismus rezipiert wird und dass dies den Verfasser dann zu einem zweiten Band, welcher die Entwicklungen bis in das 21. Jahrhundert ähnlich umfangreich und tiefgreifend analysieren würde, motivieren könnte.

(Juni 2013)

Michael Ahlers

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWV N 16. Fassung 1833. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXV, 165 S.*

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8B: Ouvertüren I. Arrangements für Klavier. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XVII, 121 S.*

Beeindruckend und erfreulich schreitet die neue *Leipziger Ausgabe der Werke* von Felix Mendelssohn Bartholdy (LMA) voran. Die zwei hier zu besprechenden Bände gehören unterschiedlichen musikalischen „Textsorten“ an: Der von Thomas Schmidt-Beste edierte Band enthält die 1833 beendete ursprüngliche Fassung der „Italienischen“ *Sinfonie* in ihrer Orchestergestalt, während Christian Martin Schmidt die Konzert-Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 4 (*Die Hebriden* op. 26, *Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine* op. 32) in Mendelssohns vierhändigen Klavierarrangements vorlegt – in Werkgestalten, die insbesondere im 19. Jahrhundert für die „private“ Verbreitung und Rezeption dieser Musik außerhalb des Konzertsaaes wichtig und verlegerisch einträglich waren.

Schmidt-Bestes Edition hat es mit einem Paradox zu tun: Die „Italienische“, ein Auftragswerk der Londoner „Philharmonic Society“, zählt zu den populärsten Werken Mendelssohns und wurde unter Leitung des Komponisten am 13. Mai 1833 in London uraufgeführt, wo sie zwischen 1834 und 1838 weitere drei Mal unter fremder Stabführung erklang. Doch Mendelssohn war mit dieser Werkgestalt unzufrieden. Während die autographe Partitur aus vertraglichen Gründen noch in London lag, schrieb er die *Symphonie* 1834 erneut auf und arbeitete sie dabei erheblich um. Allerdings liegen nur die letzten drei Sätze in der nach Ansicht des Komponisten „gut gerathen[en]“ Zweitgestalt vor; beim Kopfsatz gelangte er nicht über den bloßen Wunsch hinaus, sich „mal später“ damit zu befassen. Daraus resul-

tiert, dass die „*Italienische*“ bis heute fast ausschließlich in der Fassung von 1833 präsent ist, die in Deutschland erstmals 1849, also posthum, aufgeführt wurde und 1851 unter der Opuszahl 90 im Druck erschien. Die drei überarbeiteten Sätze erschienen erst 1997 im Faksimile des Partiturotographs, 2001 in einer spielpraktischen Ausgabe (Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden, hrsg. von John M. Cooper) und 2011 im Rahmen der LMA (Serie I, Band 6A, wiederum hrsg. von Thomas Schmidt-Beste). In beiderlei Gestalt aber bleibt die „*Italienische*“ *Sinfonie* ein „work in progress“, wie Cooper konstatierte.

Die Fassung von 1833 ist ihrerseits bereits das Resultat intensiver Überarbeitungsphasen. Diese begannen gleich bei der Partiturniederschrift und setzten sich in Gestalt späterer nachhaltiger Revisionen fort. Schmidt-Bestes Einleitung gibt konzentriert und mit anschaulichen Zitaten Aufschluss über die mehr als zwei Jahre umfassende Entstehung, über die vier frühen Londoner Aufführungen und deren Presse-Resonanz sowie über posthume Drucklegung, weitere Verbreitung des Werkes und bestimmte Rezeptionstopoi. Hier und im Kritischen Bericht räumt Schmidt-Beste auch mit zwei zählbaren philologischen Legenden auf: zum einen mit der Mär vom „Concertino-Particell“ des 1. Satzes, einem Manuskript, das im Gegensatz zu Eric Werners Behauptung weder autograph ist noch substanziell von der Erstfassung abweicht (S. XIII, 101 f.), zum anderen mit Mendelssohns angeblicher Autorschaft des 1852 in London gedruckten vierhändigen Klavierarrangements (S. XVIII, 102).

Der Notentext der Fassung von 1833 ist auf 86 gut lesbaren zwei- bis vierakkoladigen Notenseiten wiedergegeben. Da die „*Italienische*“ ohne Mendelssohns redaktionelle Vorbereitung und Überwachung erst posthum im Druck erschien, fungiert das Partiturotograph zwangsläufig als Hauptquelle. Schmidt-Bestes editorische Eingriffe in deren Notentext erscheinen weithin überzeugend, denn Mendelssohns Manuskript weist trotz gut lesbarer Schrift zahlreiche Abkürzungen sowie kleine Notationsungenauigkeiten und -versehen auf. Freilich ist der Herausgeber mit redaktionellen

Ergänzungen (gestrichelten Bögen, geklammerten sonstigen Zeichen und verbalen Angaben) eher freigiebig, obwohl die editorische Vorbemerkung in dieser Hinsicht „große Zurückhaltung“ verspricht (S. 122). Dass Parallelstellen artikulatorisch möglichst identisch zu bezeichnen seien, scheint maßgebliche editorische Prämisse zu sein. Doch Artikulationsvarianten waren vom Komponisten teilweise intendiert, wie die Klarinetten-Artikulation in T. 57–63 des 3. Satzes zeigt, die Schmidt-Beste denn auch übernimmt (S. 53). Vergleicht man die erste LMA-Notenseite (S. 3) mit der ersten autographen Partiturseite (Faksimile S. 89), zeigt sich zudem, dass bei der Kombination von Legato- und Haltebögen Mendelssohns Bogenverkettung stillschweigend zur Überwölbung modifiziert wurde (T. 9, VI. I/II). Anfechtbar erscheint mir die traditionell – und so auch hier – vorgenommene harmonische Glättung in T. 81 des 4. Satzes, die für Fg. I die vorletzte Note von  $d^1$  zu  $dis^1$  ändert (S. 70); die textkritische Begründung, der Eingriff erfolge „analog harmonischem Kontext und T. 82“ (S. 130), übergeht dabei die zunehmende Chromatisierung der Takte 80–82.

Der den zehn Faksimilia (S. 89–98) folgende Kritische Bericht bringt in Vorbemerkung und Quellenübersicht weitere für die Quellenbewertung relevante Informationen und Zitate. Er trennt, wie in der LMA üblich, die „Textkritischen Anmerkungen“ (S. 123–131), die Schmidt-Bestes editorische Eingriffe gut nachvollziehen lassen, vom vorangehenden „Korrekturverzeichnis“, das Mendelssohns Änderungen kompositorischer Details im Partiturotograph erfasst (S. 106–119). Umfangreichere Eingriffe, die von geänderten Takten und Taktgruppen bis zur Entfernung und zum Austausch von Notenblättern reichen, werden – ebenfalls in diplomatischer Übertragung – im abschließenden Teil des Bandes wiedergegeben (S. 132–165: „Skizzen und verworfene Fassungen“ – allerdings, wie auf S. 132 eingeräumt, ohne überlieferte „Skizzen im engeren Sinne“). So wird die Dokumentation der Werkgenese – eher darstellungstechnisch als änderungschronologisch bedingt – durch die „Textkritischen Anmerkungen“ unterbrochen. Gleichwohl

wird deutlich, wie intensiv Mendelssohn schon an der Fassung von 1833 arbeitete. Der stärkste konzeptionelle Eingriff betraf dabei seine Entscheidung, das ursprüngliche 3. Expositionsthema in *e*-Moll (siehe S. 133–136) in die Durchführung zu verlagern; dort erscheint es zunächst als „neues“ Fugato-Thema (*d*-Moll) und prägt dann auch den Reprisesprozess (*a*-Moll).

Einige Beobachtungen während der Lektüre des gehaltvollen Bandes seien abschließend genannt:

1. Die auf S. 105 mitgeteilten „wahrscheinlich nicht autographen“ Bleistifteintragungen im Partiturautograph gelten dem Herausgeber offenbar als so authentisch, dass sie ggf. als Bestandteil von Mendelssohns Notat und somit als Lesart der Hauptquelle gelten; so wird das in T. 121 des 1. Satzes von fremder Hand für Fig. I ergänzte notwendige # (siehe S. 105) ohne editorische Anmerkung in den Notentext übernommen (S. 11).

2. Fehlangaben bleiben erfreulich selten. In den diplomatischen Übertragungen verworfener Partien erwiesen sich bei stichprobenartiger Konsultation der erwähnten Faksimileausgabe fast alle unstimigen Lesarten als Schreibversehen Mendelssohns; allerdings muss auf S. 157 für VI. I die erste Note von T. 40 nicht  $a^1$ , sondern recte  $b^1$  lauten. Einige weitere Corrigenda seien hier nicht als Kritik, sondern zur Optimierung genannt: Auf S. 113 (2. Satz, T. 12, 3. Viertel, Flöte I) lies statt „Zuerst Ansatz zu  $c^3$ , dann  $b^{2c}$ “ recte: „...  $c^3$ , dann  $b^2$ “. Auf S. 129 fehlt zur drittletzten Bemerkung der rechten Spalte (2. Satz, Fl. II) die Taktzahl 76; ebenda ist beim Parallelstellen-Nachweis die Taktangabe „72“ zu recte „78“ zu korrigieren. Auf S. 150 (oben) lies statt „Die Schlussakte des Kopfsatzes (ab T. 546)“ recte: „Die Schlussakte des Kopfsatzes (nach T. 546)“. (Der Irrtum resultiert wohl daraus, dass die Zählung gestrichener Takte generell nicht beim ersten Änderungstakt einsetzt, sondern die Zahl des letzten ungestrichenen Taktes aufgreift und mit Zusätzen versieht.) Auch die formale Verortung gestrichener Partien ist vereinzelt zu korrigieren (S. 149 oben recte: „in der Endfassung der Rückleitung zur letzten Wiederkehr

des Hauptthemas“; S. 165 über dem letzten Notenbeispiel recte: „in der Endfassung der Schlussakte“).

3. Leider wird bei der Beschreibung des Partiturautographs von 1833 nur ganz versteckt (S. 104, Fußnote 24) auf die oben erwähnte Faksimileausgabe von 1997 verwiesen, die als Repräsentant der Hauptquelle öffentlich verfügbar ist.

4. Die Vermutung des Herausgebers, Mendelssohns Taschenkalender-Eintrag vom 1. Mai 1833 „Ab[ends] Sinf[onie] fertig durchgesehen“ habe sich „wohl schon auf die ersten Stimmenauszüge“, also abschriftliche Orchesterstimmen bezogen (S. 103), wirkt chronologisch wenig plausibel, zumal der Komponist am Tage der ersten Orchesterprobe ausdrücklich vermerkte, er habe „früh Stimmen d[urchge]sehen“ (ebenda). So dürfte er am 1. Mai noch die Partitur revidiert haben, ehe er sie zum Ausschreiben der Stimmen gab.

5. Widersprüchlich äußert sich Schmidt-Beste hinsichtlich der Frage, auf welcher Basis 1834 Mendelssohns erneute, konzeptionell erheblich veränderte Niederschrift der Sätze 2–4 erfolgte. Konstatiert er bei der erwähnten Entmystifizierung des vierhändigen Arrangements zunächst, Mendelssohn habe nach der Rückkehr aus London „gar keinen Klavierauszug mehr verfertigen können, da die Partitur bei Ignaz Moscheles in London blieb“ (S. 102), so vermutet er wenige Zeilen später, der Komponist habe 1834 „die Sinfonie aus dem Gedächtnis neu“ aufgeschrieben (vgl. auch S. 122). Warum aber hätte Mendelssohn einen vielstimmig-differenzierten Orchestersatz aus der Erinnerung heraus anfertigen können, nicht aber ein satztechnisch a priori freieres Klavierarrangement? Derartige Überlegungen schmälern freilich weder die Anregungsintensität noch das Vergnügen bei der Nutzung von Schmidt-Bestes Edition.

Christian Martin Schmidt stellt in der Einleitung seines Bandes die Entstehung von Mendelssohns ebenso gut spielbaren wie gut klingenden vierhändigen Klavierarrangements konzis dar, umreißt deren zeitlich-inhaltliche Relation zur jeweiligen Orchesterfassung und macht eine ungeschickte Verlagspolitik dafür

verantwortlich, dass Mendelssohn nicht auch die dritte Konzert-Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 für Breitkopf & Härtel arrangierte. Die überlieferten Autographe von *Hebriden-* und *Melusinen-*Ouvertüre sind (ohne Klavierpartitur-Vorstufe?) bereits in Primo/Secondo-Aufteilung notiert. Werkgenetisch hochinteressant ist der Band, weil der Anhang ein Arrangement der *Melusinen-*Ouvertüre in der vom Komponisten verworfenen 56 Takte kürzeren Frühfassung mitteilt, die durch eine Abschrift Carl Klingemanns überliefert ist. (Sie wäre in Ralf Wehners maßstabsetzendem *Thematisch-systematischem Verzeichnis* [Wiesbaden u. a. 2009] auf S. 246 nachzutragen.) Der Vergleich beider Arrangement-Fassungen erlaubt, ähnlich wie im Fall der „*Italienischen*“ *Sinfonie*, faszinierende Einblicke ins kompositorische Denken Mendelssohns, dem die Frühfassung im Rückblick als „nur halbfertig“ erschien (S. XIV). Tatsächlich offenbart die Druckfassung eine zunehmende dramaturgische Konkretisierung, die aus einer verstärkten Melodisierung thematischer Prozesse sowie aus teils komprimierenden, teils expandierenden Zuspitzungen von Satzabschnitten resultiert.

Schmidts immense editorische Erfahrung ist auf jeder Noten- und Worttext-Seite des Bandes spürbar. Der Notentext erweist sich als sehr zuverlässig (auf S. 39 ist zu Beginn von T. 106 im unteren Secondosystem jedoch die angebundene Oktave  $\text{1}E/E$  analog oberem System zu  $\text{1}F/F$  zu ändern und der Bogen als Legatobogen zu lesen). Durch die Hinzufügung zahlreicher Warnungsvorzeichen auch über mehr als einen Takt hinweg (vgl. dagegen die Vorbemerkung auf S. 97) und die in den textkritischen Anmerkungen nachgewiesene Tilgung anderer Warnungsvorzeichen wird Mendelssohns historisch signifikante Vorzeichenorthographie in gewisser Weise didaktisch modernisiert (siehe etwa auf S. 10 die Häufung ergänzter Warnungssakzidentien oder auf S. 47 in der unteren Secondopartie von T. 200 den überflüssigen Warnungs-Auflöser vor 3. Note *e* nach notwendigem Warner vor 1. Note *E*).

Dass kompositorische Korrekturprozesse in der LMA etwas mühsam zu verfolgen sind,

macht sich in diesem Band stärker als bei der Edition der „*Italienischen*“ *Sinfonie* bemerkbar, da die Hauptquelle der beiden von Mendelssohn publizierten Ouvertüren-Arrangements jeweils eine Druckausgabe ist. So muss man sich werkgenetische Informationen jeweils einzeln aus dem „Korrekturverzeichnis“ eigenhändiger Änderungen im Autograph, der Auflistung „Inhaltliche[r] Abweichungen“ des Autographs vom Erstdruck und ggf. auch noch aus den „Textkritischen Anmerkungen“ zu den Herausgeber-Eingriffen zusammensuchen (siehe beispielsweise die Bemerkungen zu T. 190 der *Hebriden-Ouvertüre* auf S. 100 und 104). Eher deskriptiv bleibt auch das Korrekturverzeichnis zu Klingemanns – „in offenkundigem Widerspruch zum Willen des Komponisten“ (S. XIV), also offenbar ohne dessen Kenntnis – angefertigter Abschrift des Arrangements zur *Melusinen-Ouvertüre* in der Frühfassung: Man fragt sich, welche Qualität die auf S. 107 dokumentierten handschriftlichen Korrekturen überhaupt haben können, sofern es sich, wie angegeben, „nicht um die Bereinigung offenkundiger Schreibfehler“ handelt (Änderungsversuche Klingemanns? oder eben doch Korrekturen von Abschreibfehlern?). Hier hält sich der Herausgeber mit Hypothesen vielleicht allzu sehr zurück. Ungeachtet dessen verlockt auch dieser attraktive Band zur Auseinandersetzung mit Entstehung und Überlieferung beider Ouvertüren in ihren „hausmusikalischen“ Werkgestalten.

(März 2013)

Michael Struck

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 4 e-Moll Opus 98. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2011. XXXV, 203 S., Abb., Nbsp.*

Die vierte Symphonie von Johannes Brahms weist zwar, wie bekannt, keine ungewöhnlich langwierige Entstehungsgeschichte wie etwa die erste auf, hat jedoch zwischen dem Ende der eigentlichen Kompositionsarbeit und der Drucklegung einen recht verwickelten Fertig-

stellungsprozess durchlaufen, der über die bei Brahms übliche klangliche Erprobung weit hinaus ging. Die vielleicht spektakulärste Variante, die dem Werk vorübergehend im Lauf dieser Endphase zuteil wurde, ist die inzwischen wohl weithin bekannte viertaktige Einleitung zum Kopfsatz, die Brahms irgendwann zwischen der Meininger Uraufführung (25. Oktober 1885) und der Berliner Erstaufführung durch Joseph Joachim (1. Februar 1886) wieder verworfen hat; sie ist seither in manchen Werkattkonzerten erklungen und inzwischen sogar auf Tonträger gebannt.

Da das (heute in der Zentralbibliothek Zürich verwahrte) Autograph als Aufführungspartitur wie als Stichvorlage gedient hat, sind diverse Schichten dieser letzten Werkstufen in ungewöhnlicher Reichhaltigkeit in ihm sichtbar geblieben. Der 1926 erschienenen Edition in der alten Brahms-Gesamtausgabe hat es, weil es erst ein Jahr später in die öffentlich zugängliche Zürcher Sammlung gelangte, noch nicht zur Verfügung gestanden. Allein schon also die Tatsache, dass diese hochgradig aussagekräftige Quelle nun für die von Robert Pascall veranstaltete Edition des Werks im Rahmen der Neuen Brahms-Ausgabe herangezogen werden konnte (als Referenzquelle, während vernünftigerweise der bei Simrock erschienene Erstdruck als Hauptquelle diente), macht auf diese Neu-Edition gespannt. Und um es vorweg zu sagen: Hier liegt nun eine Ausgabe des Werkes vor, die darin spektakulär ist, dass sie sich zwar oft nur in Details (allerdings in nicht ganz unerheblichen) vom bisher geläufigen Werktext unterscheidet, dass sie aber die komplexe Genese der Endversion auf ebenso luzide wie enzyklopädische Weise erhellt und dokumentiert. Damit wächst dem eigentlichen Notentext eine historische und ästhetische Tiefendimension zu, für deren Verständnis die ausgiebigen paratextlichen Elemente des Bandes unverzichtbar sind.

Robert Pascalls Edition stellt durch Versammlung und Auswertung einer Fülle weiterer Quellen neben Erstdruck, Komponisten-Handexemplar und Autograph (nämlich: Klavierarrangements, Korrekturabzüge, Orchesterstimmen) eine bewunderungswürdige Leistung dar. Ein ausführliches Vorwort ver-

zeichnet und deutet ohne Rest alle auffindbaren Fakten zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Symphonie, und eine glänzend systematisierte Quellenbeschreibung sowie ein akribischer, aber immer übersichtlich bleibender Kritischer Bericht verhelfen dem vorbildlich edierten Werktext zu der zuverlässigsten und instruktivsten Erscheinungsform, in der die Symphonie heute greifbar ist.

Für eine Diskussion des Werkbegriffs beim späten Brahms enthält diese Dokumentation Wertvolles und Überraschendes. In den letzten Stadien des im Autograph (das mehrere Monate lang als Aufführungspartitur diente) sichtbaren Ausfeilungsprozesses finden sich, meist mit Bleistift, Schichten der Werkausarbeitung, die teils zur Struktur, teils zum klanglichen Erscheinungsbild des Werkes zu gehören scheinen, vor allem etliche agogische Nuancen (Temporückungen). Unter den letzteren zählen aber nur einige zum definitiven Text des Werks (die in den Erstdruck übernommen wurden), während andere nach Erfüllung ihrer offenbar nur temporären pragmatischen Funktion wieder verschwunden sind. Unabhängig davon, ob man bei der Definition der Werkgestalt wirklich rigoros und mechanisch Struktuelles und Klangliches voneinander scheiden will, wird doch eindrucksvoll deutlich, wie wichtig für Brahms die Meininger Phase der Orchester-Erprobung war. Ihre Absolvierung erst hat ihn auch dazu gebracht, das Werk als gültig zu betrachten (was er nach der Wiener Klavier-Aufführung vom 14. Oktober 1885 durchaus noch offengelassen hatte). Damit kommt im Falle der vierten Symphonie der Dirigent Hans von Bülow als entscheidende Figur ins Spiel. Dass Brahms dann auch den für die Berliner Erstaufführung (Februar 1886) nachfragenden Joseph Joachim brieflich auf die agogischen Bleistifteintragungen hinwies, legt nahe, dass sie aus der Erprobungsphase mit Bülow stammen. Erstaunlich ist ihre autoritative Weiterempfehlung an Joachim aber vor allem deshalb, weil Luftpausen und Temposchwankungen nach dem bekannten späteren Bericht von Max Kalbeck zu jenen Eigenschaften der Interpretation gehörten, die Brahms an Bülow verabscheut haben soll. Und erstaunlich ist

auch die von Brahms explizit vorgenommene Differenzierung von Nuancen, die zum Werktext gehören und somit in den Druck übernommen werden, einerseits, und didaktischen „Übertreibungen“ (so drückt er sich brieflich Joachim gegenüber aus), die dem Werkverständnis auf die Sprünge helfen sollen, aber im Druck als entbehrliche Schicht abgeworfen werden, andererseits.

Dass in Pascalls Darstellung und Diskussion all der Korrekturen und signifikanten Detailänderungen verschiedenster Schreiberhände der Band großzügig mit faksimilierten Abbildungen der Nebenquellen versehen ist, steigert seinen Wert enorm und erhöht nicht zuletzt die Lesbarkeit des an Akkuratesses nichts schuldig bleibenden Kritischen Berichts. Wenn man – idealerweise mit dem bequem zugänglichen Faksimile des Autographs (Zürich 1984, hrsg. von G. Birkner) zur Hand – diese Dokumentation aufmerksam studiert, hat man nicht nur, wie üblich, die Herausgeberentscheidungen nachvollzogen, sondern über den Schaffensprozess und das Werkverständnis von Brahms Entscheidendes dazugelernt. Einerlei ob Praktiker oder Theoretiker, Kenner oder Liebhaber: Wer über die Vierte von Brahms mitreden will, wird von nun an zu dieser großartigen Ausgabe greifen müssen. (Januar 2013) Hans-Joachim Hinrichsen

*GEORGE BUTTERWORTH: Orchestral Works. Hrsg. von Peter WARD JONES. London: Stainer & Bell 2012. XLIX, 149 S., Abb. (Musica Britannica XCII.)*

George Sainton Kaye Butterworth gehört zu jenen Frühvollendeten, die im Lande ihrer Geburt nicht zuletzt wegen ihres frühen Todes besondere Würdigung erfahren. 31 Jahre wurde Butterworth alt, ehe er im August 1916 in der verlustreichen Sommeschlacht umkam – sein Schicksal ähnelt in dieser Hinsicht etwa jenem Rudi Stephans. Der englische Komponist war ein eifriger Sammler von Volksgut gewesen und hatte Ralph Vaughan Williams bei der Rekonstruktion der verloren gegangenen Partitur von dessen *London Symphony* geholfen. Butter-

worths Schaffen ist überschaubar – das gute Dutzend seiner Kompositionen lässt sich leicht in drei Bänden vollständig vorlegen (so geschehen in der Münchner Musikproduktion Höflich 2006–2007, herausgegeben von Phillip Brookes). Vornehmlich schuf er – von seinen Volksmusiksammlungen abgesehen – Lieder (viele nach A. E. Housmans A Shropshire Lad), dazu einige Orchesterwerke und eine Suite für Streichquartett.

Die Ehrung, die Butterworth mit der Aufnahme in die Reihe „Musica Britannica“ erfährt, ist nach internationalem Bekanntheitsgrad des Komponisten kaum nachzuvollziehen – doch das Signal, das Musica Britannica mit diesem Band setzt, lässt uns hoffen, dass nun auch andere wichtige britische Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus genommen werden (man denke etwa an die sieben Symphonien Charles Villiers Stanfords, deren letzte eine ausgesprochen komplexe Werkgenese hat, William Sterndale Bennetts Klavierkonzerte oder eine der Opern Alexander Campbell Mackenzies, etwa seinem Erstling „Colomba“). Der vorliegende Band enthält im Hauptteil die vier Orchesterkompositionen George Butterworths, *Two English Idylls (Founded on Folk-Tunes)* (1910–1911), die Rhapsodie *A Shropshire Lad* (1911, ursprünglich betitelt *The Land of Lost Content*) und das Idyll *The Banks of Green Willow* (1912–1913, ursprünglich als drittes der *English Idylls* intendiert); im Anhang bietet die Edition eine frühere Fassung der *Banks of Green Willow* sowie eine Fragment gebliebene *Orchestral Fantasia* (1914). Kein einziges der vier voll ausgearbeiteten Stücke hatte Butterworth selbst noch zum Druck vorbereiten können, vor allem der Einsatz seines Vaters, Sir Alexander Butterworth, hatte in den Jahren 1917 bis 1920 zu posthumen Erstaufgaben geführt.

Alle Quellen für die hier edierten Werke (inklusive eines durch Adrian Boult und Ralph Vaughan Williams 1919 annotierten Erstdrucks der *Banks of Green Willow*) befinden sich heute in der Bodleian Library Oxford, und so ist es nur angemessen, dass der pensionierte Musikbibliothekar der Bibliothek, Peter Ward Jones, die Edition besorgte. Ward Jones' jahr-

zehntelange Erfahrung in der Beschreibung und Bewertung von Quellen garantiert eine angemessene Darstellung dieses Bereiches; auch die Einleitung zum Band zeugt von Kenner-schaft der Materie. Bei der Edition der Partituren ist die Situation etwas anders – hier hat die Musikedition im Grunde mittlerweile einen neuen Stand erreicht. An vielen Stellen lässt Ward Jones etwa Crescendo- und Decrescendogabeln geringfügig früher enden als in den Erstaussgaben. Dies ist sicher bedingt durch die der Interpretation offenen handschriftlichen Quellen – leider werden keine Faksimileseiten geboten, die dem Leser klar machen, welche Entscheidung den Quellen näher kommt. Ward Jones' Praxis führt aber nicht zur Gleichbehandlung von Parallelstellen, so dass unklar bleibt, welches Ziel genau verfolgt wird; die Erstaussgabe war hier in vielen Fällen flexibler und überließ die Entscheidung den Interpreten. Ansonsten ist die Edition insgesamt tadellos – einzig für die Fragment gebliebene *Orchestral Fantasia* hätte man sich die eine oder andere Faksimileseite gewünscht, um die genaue Natur der Quellenübertragung noch besser nachvollziehen zu können.

Problematischster Bereich der Edition ist der Kritische Apparat, der für die gesamte Ausgabe gerade zwei Seiten umfasst und in dem so gut wie keine Ergebnisse der Quellenkollationierung mitgeteilt werden. Dies diskreditiert eine ansonsten gediegene und sehr gut lesbare Ausgabe, die (so sie nicht zu teuer ist) sicher auch den Weg in die musikalische Praxis finden wird.

(April 2013)

Jürgen Schaarwächter

## Eingegangene Schriften

Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Bastian LANGE, Hans-Joachim BÜRKNER, Elke SCHÜSSLER. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. 358 S., Abb.

CHRISTINE BALLMAN: *Le luth et Lasso*. Brüssel: Académie Royale de Belgique 2011. 288 S., Nbsp.

Beethovens Klavierwerke. Hrsg. von Hartmut HEIN und Wolfram STEINBECK. Laaber: Laaber-Verlag 2012. 609 S., Abb., Nbsp. (Das Beethoven-Handbuch. Band 2.)

Beethovens Orchestermusik und Konzerte. Hrsg. von Oliver KORTE und Albrecht RIETHMÜLLER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 581 S., Abb., Nbsp. (Das Beethoven-Handbuch. Band 1.)

AURELIUS BELZ: *Sakrale Handys. Die Verwendung des Keyboards im Spätmittelalter*. Häßglingen: Belz-Verlag 2013. 304 S., Abb.

CARLO BOSI: *Emergence of Modality in Late Medieval Song: The Cases of Du Fay and Binchois*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. 286 S., Abb., Nbsp. (Salzburger Stier. Band 8.)

JEAN-YVES BRAS: *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*. Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 324 S.

ISOLDE BRAUNE: *Die Oper Schwarzwanenreich von Siegfried Wagner. Eine Werkanalyse*. Freiburg: Centaurus Verlag 2013. 593 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 9.)

Die Dynamik kulturellen Wandels. Essays und Analysen. Festschrift Reinhard Flender zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Jenny SVENSSON. Berlin: Lit Verlag 2013. 439 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Instituts für kulturelle Innovationsforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Band 2.)

FLORIAN EDLER: *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schu-*