

Besprechungen

Performing Medieval Text. Hrsg. von Ardis BUTTERFIELD, Henry HOPE und Pauline SOULEAU. Cambridge: Modern Humanities Research Association 2017. XII, 217 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der Sammelband geht auf eine von Henry Hope (Musikwissenschaft) und Pauline Souleau (Romanistik) 2013 am Merton College/Oxford veranstaltete kleine interdisziplinäre Tagung zu *Performing Medieval Text* zurück. Unter demselben Titel unter den Auspizien von Artis Butterfield herausgegeben und bei Legenda/Oxford erschienen, vereint der Band elf Beiträge zum Thema. Der bis auf ein paar Ausnahmen geringe Umfang (ca. 10–15 S.) der einzelnen Artikel mag sich daraus erklären, dass es sich mehrheitlich um „Auskopplungen“ aus den Dissertationen oder PostDoc-Arbeiten von NachwuchswissenschaftlerInnen handelt. Dies spiegelt auch die Zusammensetzung der AutorInnen wider, mit Elizabeth Eva Leach und Franz Körndle als „senior scholars“ und einem Schülerkreis mit Schwerpunkt in Oxford.

Die Mehrheit der Beiträge geht dem Vorwort zufolge nicht auf die Vorträge der Oxforder Tagung zurück, sondern wurde extra für den Band verfasst. Dies erklärt die explizite Bezugnahme in vielen Artikeln auf die Beiträge der anderen BandautorInnen. So begrüßenswert dies im Sinne einer auch interdisziplinären Verflechtung und Verdichtung der Diskussion einerseits ist, wirkt es bisweilen etwas überdosiert. Das gilt auch für die Einleitung von Hope und Souleau, die kenntnisreich in das Grundkonzept des Bandes vor dem Hintergrund der ursprünglich linguistischen Theorien zu Performanz und Performativität und des „performative turn“ in den Kulturwissenschaften und in die Inhalte der Beiträge einführt, die Vorzüge des eigenen Ansatzes aber etwas über-

deutlich herausstreicht. Dies mag aber der Begeisterung der jüngeren AutorInnen für ein neu entdecktes Thema und dem gleichzeitigen Bemühen, dabei überzeugend zu wirken, geschuldet sein.

Dementsprechende Ängste sind auch überflüssig, denn den HerausgeberInnen und AutorInnen gelingt es durchaus, die Vorteile einer Analyse mittelalterlicher Texte (die auch Musik-Texte umfassen) mit den methodischen Ansätzen von Performanz und Performativität zu vermitteln.

Elizabeth Eva Leach weist in ihrem kurzen eröffnenden Beitrag, der als zweites Vorwort fungiert, auf die doppelte Funktion mittelalterlicher Musikhandschriften als Dokumente zur Auf- und Ausführung von Musik und im Zusammenspiel von Komponisten, Schreibern und Lesern als Zeugen eines performativen Aktes per se hin.

Franz Körndle untersucht die Konnotationen der biblischen Figur des Job mit Musik im Kontext von dessen Verehrung als Patron der Musiker im späteren Mittelalter. Ihm gelingt es herauszuarbeiten, dass Job hauptsächlich nicht selbst als Musiker verstanden wurde, sondern der Zusammenhang zwischen dem gerechten Leidenden Job und der Qualität menschlicher Erlösung durch (Instrumental-) Musik zu sehen ist. Zu fragen wäre hier allerdings, ob die in Job 30,31 erwähnten „cithara mea“ und „organum meum“ eben nicht doch auch eine Möglichkeit für die Interpretation von Job als Musiker eröffneten.

Die verschiedenen Rollenverständnisse im *Planctus Sampsonis* (so der Titel in der aus der Abtei Weingarten stammenden Handschrift HB I.95 der WLB Stuttgart aus dem 13. Jh.) in seiner handschriftlichen Überlieferung und in modernen Aufführungen analysiert Catherine Léglu, während Jennifer Rushworth die Funktion der Psalmen und den Psalmen naher Sprache in Dantes *Purgatorio* als performativ im Sinne eines liturgisch-reinigenden Aktes beim Leser interpretiert.

Moritz Kelber arbeitet heraus, dass die Antiphon *Advenisti desiderabilis* im Zuge des

Adventus Karls V. 1530 zum Reichstag in Augsburg mit Verweis auf ihre Verwendung in Osterspielen den Kaiser als Erlöserfigur inmitten der religiösen Spannungen und Verwerfungen der Zeit inszeniert (wobei zu ergänzen wäre, dass der Schreibermonch Leonhard Wagner aus St. Ulrich und Afra das *Canticum triumphale* in seinen in Augsburg überlieferten *Adversaria* [ab ca. 1505] in Erweiterung ausgerechnet der „Teufelsszene“ aus Ekkehards IV. *Casus Sancti Galli* Notker Balbulus zuschreibt).

Matthew P. Thomson zeigt durch detaillierte Analysen, wie verschieden das Verhältnis von präexistenten volkssprachlichen Liedzitaten zum musikalischen Satz in Motetten des 13. Jahrhunderts gestaltet werden konnte, und Henry Hope untersucht anhand der Editionsgeschichte von *Loybere risen* in der Jenaer Liederhandschrift, wie die Editionen selbst die jeweils wechselnden Vorstellungen von Minnesang und zeitgebundenen Mittelalterbildern widerspiegeln (eine Abbildung auch des handschriftlichen Befundes wäre hier hilfreich gewesen).

Ergänzt werden die im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Beiträge durch Artikel zum Skaldischen Vers (Annemari Ferreira), zur Sakramentenlehre bei Thomas von Aquin (Matthew Cheung Salisbury), zu den Autorenporträts bei Christine de Pizan (Charlotte E. Cooper) und zum Autorverständnis bei Froissart und Dumas (Pauline Souleau). Das Nachwort von Ardis Butterfield schließlich diskutiert den *Roman de Fauvel* in der Fassung F-Pn MS fr. 146 als multimedial-performative Musikhandschrift par excellence im Kontext der Performanz-Theorien von Austin und Derrida.

Eine Bibliographie und zwei Register runden den bis auf die fehlenden AutorInnenbiographien und den etwas blassen Druck insgesamt gut gestalteten Band ab.

(Mai 2020)

Stefan Morent

SONJA TRÖSTER: *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 406 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 10.)

Die letzten zwei Jahre waren von besonderem Interesse für Musikwissenschaftler, die sich mit dem mehrstimmigen Lied des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum beschäftigen. Ende 2018 – gerade rechtzeitig zum 500. Todestag Maximilians I. (1519) – erschien Nicole Schwindts opus magnum zum Lied am Hof des Kaisers, *Maximilians Lieder: Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*. Nur wenige Monate später konnten die Bücherregale um eine weitere bedeutende Publikation zum mehrstimmigen Lied bereichert werden: Sonja Trösters *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*, mit welcher sich diese Rezension befasst.

Trösters Schrift stellt den zehnten Band der sehr aktiven Serie *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* unter der Herausgabe von Birgit Lodes dar. Das Buch wurde 2015 zur Erlangung der Doktorwürde an der Universität Wien eingereicht, wurde jedoch für diese Ausgabe überholt und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht (S. [7]). Wissenschaftler, die zur Mehrstimmigkeit im deutschsprachigen Raum arbeiten, kennen Trösters Arbeit bereits: Sie ist als Mitarbeiterin bei diversen Forschungsprojekten zu Ludwig Senfl tätig und ist eine treibende Kraft hinter dem Senfl Katalog, der eine hervorragende wissenschaftliche Ressource darstellt (online zu finden unter www.senflonline.com, vor kurzem erweitert herausgegeben bei Brepols). Ich war gespannt auf die Veröffentlichung ihrer Doktorarbeit, nachdem ich ihre Arbeit zum Lied schon sowohl in Essays, als auch in Konferenzbeiträgen zu schätzen gelernt hatte. Das Warten hat sich gelohnt, und ich kann ohne Vorbehalt sagen, dass die Lektüre von *Senfls Liedsätze* lohnend ist, nicht nur für

Forscher, sondern auch für Musiker, die das Liedrepertoire im Bewusstsein seiner Vielfalt entdecken wollen. In der Tat schafft Tröster es, wenngleich es ihr erklärtes Ziel ist, Senffs Schaffen zu systematisieren, es dabei nicht dessen Komplexität zu opfern; vielmehr gelingt es ihr, die breite Stilpalette aufzuzeigen, die der Komponist anbietet. Der Fokus auf das Werk eines einzelnen Autors für die Betrachtung eines Repertoires, in dem Autorschaft oft nur eine untergeordnete Rolle spielt, mag zunächst unangebracht erscheinen. Jedoch, so erklärt Tröster, legen die Attributionen in den Quellen nahe, dass kein anderer Komponist so bedeutend für das Liedrepertoire war – und in der Tat stellt das Corpus eine ideale Fallstudie dar, da es zwar weitläufig und vielfältig ist, jedoch gleichzeitig überschaubar bleibt.

Kapitel 1 („Traditionelle Terminologie und Klassifizierungsansätze“, S. 13–65) beinhaltet eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Genre Lied, mit besonderem Augenmerk auf bereits existierenden Taxonomien und Terminologien, sowohl was Text als auch Musik angeht. Da sich Musikwissenschaft und Germanistik jeweils ausführlich mit dem Lied im 16. Jahrhundert beschäftigt haben, verwundert es nicht, dass mehrere Gattungsbezeichnungen entwickelt wurden. Tröster verfährt chronologisch, indem sie sich von Johann Gottfried Herder bis zu zeitgenössischen Forschern durcharbeitet. Wenngleich die moderne Rezeption des Liedes ein so weitläufiges Feld ist, dass sie leicht ein eigenes Buch füllen könnte, schafft es dieses Einführungskapitel, den Lesern einen Überblick über die komplexe und oft widersprüchliche Terminologie in Bezug auf das Liedercorpus zu verschaffen, was wiederum die Notwendigkeit von Trösters Systematisierung offensichtlich macht.

In Kapitel 2 („Klassifikation des mehrstimmigen Liedœuvres der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, S. 67–99) stellt Tröster die Parameter vor, unter welchen sie das Corpus im Folgenden betrachten wird.

Hierbei identifiziert sie insbesondere ein formelles, ein schlichtes und ein kombinatorisches Register. Diese Register werden durch musikalisch-technische Merkmale definiert, die Tröster als stilistische Kennzeichen betrachtet, wie etwa Metrum, Satzstruktur, Textunterlegung etc. Die Register und ihre Unterformen sind in einer Tabelle auf S. 90 klar aufgeführt, wobei Tröster warnend anmerkt, dass einige wenige Kompositionen keinem der Register eindeutig zuweisbar und deswegen als experimentelle Sätze anzusehen sind (S. 88–92). Die von Tröster vorgestellten musikalischen Register sind eindeutig als ‚Idealtypen‘ gemeint, die es ermöglichen sollen, die Vielschichtigkeit des Repertoires zu rationalisieren und sind offensichtlich das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Liedcorpus. Dennoch ist ihre Vorstellung in Kapitel 2 etwas abstrakt und könnte den Lesern das Gefühl vermitteln, dass sie – in gewissem Maße – arbiträr sind. Das hier nötige Wohlwollen der Leser wird jedoch in Kapitel 3 („Senffs Liedsätze klassifiziert nach Stilregistern und Liedtypen“, S. 101–209) belohnt. Selbst wenn man auch andere Kategorien als das von Tröster vorgestellte System entwickeln könnte, erlaubt ihr das ihre, die Leser mit auf eine faszinierende Reise durch Senffs Schaffen zu nehmen, wobei sie die stattliche Anzahl von 316 Liedern berücksichtigt (254 in den Quellen ihm zugeschriebene und 71 musikwissenschaftliche Zuschreibungen, vgl. S. 101). Viele Beispiele werden hier detailliert besprochen, so dass einige der analytischen Annahmen, die in Kapitel 2 noch wenig überzeugend gewirkt haben mögen, hier transparenter und verständlicher werden. Die praktischen Tabellen, welche die Lieder nach Trösters Parametern katalogisieren, fungieren als Karten, mit denen sich durch das ganze Repertoire navigieren lässt – ein effektives Hilfsmittel, das Vergleiche jenseits der Grenzen von Genre und Autorschaft, die sich dieses Buch auferlegt hat, zulassen wird. Darüber hinaus sollte lobend erwähnt werden, wie klar Tröster

die musikalische von der textuellen Analyse trennt: Zwar zeigt sie mehrere bedeutsame Verbindungen auf – tatsächlich ist dies eines ihrer Hauptanliegen –, doch durch die Trennung der beiden Sphären gewinnen ihre Beobachtungen an Klarheit, und sie vermeidet damit, irgendeine Verbindung von Text und Musik als selbstverständlich anzunehmen. Es muss nicht extra erwähnt werden, dass dies bei musikwissenschaftlichen Studien zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts nicht immer der Fall ist. Oft wird die Interpretation getrübt durch die wissenschaftliche Obsession mit der Beziehung zwischen Text und Musik, gerade so, als könnten durch den Text alle Aspekte der polyphonen Komposition erklärt werden, als kennten Komponisten keine Anreize rein musikalischer Natur.

Kapitel 3.4, „Experimentelle Lösungen“, ist von besonderem Interesse: Dessen ungeachtet, ob man mit Trösters Terminologie und ihrer Definition der musikalischen Register übereinstimmt, zeigt ihre Diskussion doch die Ausnahme neben der Regel auf, und die Sätze, die sie als „experimentell“ bezeichnet, unterscheiden sich in der Tat von der Mehrzahl von Senfls Liedern. Rein gattungsgeschichtlich erscheint mir der Abschnitt „Ausloten von Register- und Gattungsgrenzen“ (S. 177–183) problematisch. Zwar zeigt Trösters Analyse erfolgreich besondere Lösungen auf, dennoch wäre ich vorsichtiger, was Annahmen über das Genrebewusstsein des Komponisten aufgrund der Ansammlung von stilistischen Merkmalen angeht, die ja schließlich von der Musikwissenschaftlerin identifiziert werden. Wir können zwar Idealtypen konstruieren und verschiedene Genres ausloten, indem wir Muster und Wiederholungen in einem bestimmten Corpus ausmachen, aber ohne externe Validierung (wie etwa eine explizite Aussage eines Komponisten, Herausgebers oder Theoretikers) bleibt es schwer zu folgern, was ein Genre im 16. Jahrhundert bedeutete, ganz zu schweigen von Abstufungen

innerhalb eines relativ homogenen Genres. So beschreibt etwa Tröster, um nur ein Beispiel zu nennen, *Es jagt ein Jäger gschwinde* als „Grenzbereich zwischen formellem und schlichtem Register“, da die Schlussection auftaktig, ungerade und homophon ist, Elemente, die sie als typisch für das „schlichte“ Register ansieht. Zugegeben, *Es jagt ein Jäger gschwinde* kombiniert Stile, die in vielen anderen Liedern getrennt bleiben, aber wir kennen Senfls Gedanken nicht und können nicht wissen, ob dies ein „bewusstes Spiel mit Register- und Gattungsgrenzen“ (S. 177) darstellt. Dies ist ein generelles Problem der Gattungsgeschichte der frühneuzeitlichen Musik: Während wir großen Wert auf die technisch-musikalischen Elemente legen, die sich anhand der Notation in musikalischen Quellen erschließen lassen, tendieren wir dazu zu vergessen, wie wenig wir über frühneuzeitliches Bewusstsein für Genre und Stil wissen, Elemente, die nicht allein aufgrund der Parameter verstanden werden können, die musikalische Notation vermittelt.

In Kapitel 4 („Ein frischer Blick auf Senfls Liedœuvre“, S. 211–323) wird eine Reihe von Problemen, die nicht in das systematisierende Kapitel 3 gepasst hätten, angesprochen: Modalität, Parallelvertonungen mit verschiedenen Anzahlen an Stimmen, Liederzyklen (mit einigen sehr interessanten Beispielen), Liedfamilien (Sätze, die sich denselben Cantus firmus teilen, aber keinen Zyklus darstellen), geistliche Lieder und Lieder mit Akrosticha. Das Kapitel schließt mit zwei Liedporträts, *Mein Fleiß und Müh ich nie hab gspart* und dem noch heute sehr populären *Das Gläut zu Speyer*, das bekanntermaßen den Klang der Glocken nachahmt. Die Liedporträts sind wahrhaft faszinierend, bezeugen sie doch Trösters Fähigkeiten in dieser Hinsicht, die uns schon aus ihren Aufsätzen in den Senfl-Studien 1 und 3 bekannt sind. Auch die Besprechung der geistlichen Lieder verdient es, herausgestellt zu werden (S. 256–289): Tröster betont zwar die Schwierigkeit einer Unterscheidung zwi-

schen geistlichen und weltlichen Texten in einer tief religiösen Kultur (S. 256), stellt aber dennoch interessante Tendenzen fest, wie etwa das Fehlen des schlichten Registers in Sätzen mit entschieden geistlichem Inhalt (S. 257). Nebenbei liefert sie auch wichtige Reflexionen weiterer historiographischer Natur, so warnt sie etwa davor, vom konfessionellen Charakter gesetzter Texte auf die Konfession des Komponisten zu schließen (siehe S. 263 und 273).

Die einzige schwächere Sektion des vierten Kapitels ist der Abschnitt, der sich mit Modalität befasst (4.1. „Modus und Stimmendisposition in den Liedsätzen Senfls“, S. 211–221). Hier hätte ich mir eine detailliertere Analyse der Kadenzpläne gewünscht, zusammen mit einer Diskussion der Beziehung zwischen Cantus firmus und tonalem Raum (dem Komponisten steht eine Vielzahl an Wegen zur Verfügung, wie er den Kadenzplan einer Melodie in den einer polyphonen Komposition umwandeln kann). Darüber hinaus erklärt Tröster nicht, warum sie zu Glareans 12-Modi-System statt zu neutraleren Indikatoren, wie etwa tonal types, greift. Trotz dieser Schwächen bringt die Analyse wieder interessante Muster zum Vorschein, die wiederum auf praktische Weise in Tabellenform zusammengefasst werden.

Mit Kapitel 5 („Panorama der quantitativen Erfassung nach Stilregistern“, S. 325–342) kehren wir zurück zur Registeranalyse, wobei Tröster einmal mehr das Potential ihres analytischen Ansatzes vorführt, indem sie die Verteilung von Senfls Liedern auf verschiedene Quellen anhand ihrer Register untersucht und unter derselben Perspektive entscheidende Anthologien sowie die Werke anderer Komponisten bespricht.

Alles in allem stellt Tröstlers Buch in seiner erfolgreichen Verbindung von musikalischer, textlicher, und kontextueller Analyse einen wertvollen Beitrag zur Liedforschung dar. Am wichtigsten ist wohl, dass man nach der Lektüre von *Senfls Liedsätze* gestimmt

ist, mehr polyphone Lieder zu hören und zu verstehen, wie sie funktionieren. Zu informiertem Hören anzuregen, ist mit Sicherheit eines der wertvollsten Ergebnisse einer musikwissenschaftlichen Studie, und es steht zu hoffen, dass dieses Buch darüber hinaus auch zu informierten Aufführungen dieses reichen und faszinierenden und dennoch oft leider vernachlässigten Repertoires anregen wird.

(Juni 2020)

Antonio Chemotti

MARTIN PETZOLDT: Bach-Kommentar. Band IV. Messen, Magnificat, Motetten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 494 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart. Band 14.4.)

Bach war nicht der Erzkantor: Jenes von Friedrich Blume provozierte Bach-Bild (*Musica* 16 (1962), S. 169–176, zitiert nach Petzoldt, Band I, S. 10) ließ in den 1970er Jahren die sogenannte theologische Bachforschung entstehen, in welcher der Theologe Martin Petzoldt eine zentrale Rolle spielte. Der vierbändige Bach-Kommentar ist die Summe seiner Bemühungen in diesem Forschungsbereich. Die ersten drei Bände widmeten sich den Kirchenkantaten und Passionen, der vierte, vorliegende Band kommentiert die Messen, Motetten und das Magnificat und enthält als Anhang ein Register aller Bände. Martin Petzoldt konnte diesen Band vor seinem Tod nicht mehr zum Abschluss bringen, jedoch ermöglichte Norbert Bolin die Veröffentlichung dieses letzten Werkes. Die in allen Bänden konsequent durchgeführte Methode besteht darin, die Musik Bachs anhand der Bibelauslegung von Johann Olearius zu erklären. Dessen *Biblische Erklärung* (Leipzig 1678–1681, 5 Bände) hat Petzoldt als „die Summe bibeltheologischer Gelehrsamkeit“ (Band I, S. 15) in Mitteleuropa bezeichnet. Darüber hinaus hat Bach sie besessen, und in seinen Kantatentexten ist eine gewisse Sprachähnlichkeit

zu dieser Bibelauslegung erkennbar (Band I, S. 14). Doch wie lassen sich Bibelstellen mit Kompositionen auf außerbiblische Texte verknüpfen? Was bei den durch die Perikopenordnung veranlassten Kantaten einleuchtete, erscheint besonders bei den Messen und Motetten anspruchsvoll. Dieses Problem löst Petzoldt mit assoziativen Verbindungen zu Bibelversen, also jene Methode, wie sie auch Olearius in seiner *Biblischen Erklärung* anwendet. Beispielsweise wird für den ersten Kyrie-Satz der h-Moll-Messe BWV 232 der hartnäckige Ruf der kanaänischen Frau (Mt 15, 21–28) herangezogen, wo es um „die Spannung zwischen tiefem Glauben und göttlichem Schweigen oder (der Unterstellung) eigennütziger Anrede“ (S. 27) geht. Olearius wiederum führt für diese Bibelstelle Chrysostomus an, der die Wichtigkeit der unaufhörlichen Anrufung zum „Meer von Gnade“ betont, was Bach verinnerlicht habe (S. 29–30). Diese Interpretation von Petzoldt kann beeindrucken, wenn man sich bei der Musik die hartnäckig rufende Frau als „das Bild der Weite eines Meeres, das in seinen endlosen Bewegungen keinem effizienten Zweck genügt“ (S. 26), vorstellt. Aber es gilt zu bedenken, dass die Auswahl der Bibelstellen assoziativ nach der Entscheidung Petzoldts erfolgte. So wird, um ein weiteres Beispiel zu nennen, im Satz 9 „Gute Nacht, o Wesen“ der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 die Beschreibung zu 1Kor 7, 31 und 1Joh 2, 15–17 von Olearius ausführlich zitiert, die von der „Vergänglichkeit des Weltwesens“ (S. 229) handelt. Jedoch entscheidet sich Bach für eine „weiche und freundliche Vertonung“ (S. 228), die nicht den Textinhalt zu reflektieren scheint. Die Deutung von Petzoldt lautet: „So haftet dem weltkritischen Text in seiner Vertonung durch Bach ein durchweg freundlicher und friedvoller Grundton an, der stärker die erlangte Freiheit von allem Verführerischen und Bösen der Welt besingt als ihre Bosheiten und Verführungskünste“ (S. 231). Hier wäre vielleicht der Fokus auf die lutherische

Todesvorstellung als, von Petzoldt selbst kurz angeführt, „der kleine Tod“ (S. 228) besser geeignet, indem man beispielshalber auf folgende Jesusworte verweist: „Das ist aber der Wille dessen, der mich gesandt hat, daß ich nichts verliere von allem, was er mir gegeben hat, sondern daß ich's auferwecke am Jüngsten Tage. [...] daß, wer den Sohn sieht und glaubt an ihn, das ewige Leben habe; und ich werde ihn auferwecken am Jüngsten Tage.“ (Joh 6, 39–40). Dieser Kontext könnte den duettierenden Sopranen dieses Satzes als Liebe zu Jesus entsprechen. Weitere Beispiele sind für eine methodische Reflexion der Hermeneutik erwähnenswert. Der „Et incarnatus est“-Satz im Credo der h-Moll-Messe BWV 232 wurde später von Bach als ein eigenständiger Abschnitt dazu komponiert. Diese Änderung begründet Petzoldt mit der lutherischen Theologie des 17. Jahrhunderts, für welche die Menschwerdung des Gottessohnes entscheidend war, die zum Kreuzigungstod Jesu Christi und dann zur Erhöhung nach der tiefsten Erniedrigung führte (S. 63–67). So sieht Petzoldt „nicht in der Auferstehung“, sondern in der Menschwerdung einen lutherischen Bezug in diesem Stück, und zudem fällt in Anbetracht der römisch-katholischen „mariologischen Überhöhung“ die „erstaunliche Kürze“ der Vertonung auf (S. 67). Doch wenn man lediglich die Taktzahlen dieser drei Sätze (Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung) vergleicht, ist der 49-taktige Menschwerdungs-Satz nicht länger als der 53-taktige Kreuzigungs-Satz. Die Länge des Auferstehungs-Satzes übertrifft mit 131 Takten die anderen Sätze deutlich. Außerdem ist eine „Kürze“ speziell bei den Worten „Maria virgine“ auch nicht zu beobachten. Einen solch latenten Widerspruch der Musik zur lutherischen Theologie findet man auch in der Maria-Szene (Satz 3) des Magnificat BWV 243a, wo das Wort „beatam“ negativ mit einem Tritonus vertont wird (S. 179). Petzoldt weist hier auf eine katholizismuskritische Haltung und

eine Abwehr der Vergöttlichung Marias sowohl bei Luther als auch bei Olearius hin (S. 178–179). Hier lässt sich aber eine umgekehrte Absicht Bachs ablesen. Ein wichtiges musikalisches Indiz ist die absteigende übermäßige Sekunde, die das Wort „humilitatem“ des ersten Verses nachzeichnet. Diese affektiv wirkende Figur macht einen großen Eindruck schon im Vorspiel der Oboe (T. 2–4), und dieses Obligato überlappt sich im Sopran des weiteren Verses „ecce enim ex hoc beatam me dicent“. Man hört dabei diese übermäßige Sekunde der Oboe wiederholt, vor allem auf dem Wort „beatam“ (T. 22–23), die am Ende der Sopran („beatam“) übernimmt (T. 24), sodass der Affekt von „humilitatem“ diese Maria-Szene beherrscht. Da die Barmherzigkeit Gottes zu den Niedrigen eben die Grundaussage des Magnificat ist, wird somit Maria doch in der Tat als erhöht verstanden. Die erhöhte Maria spiegelt damit gerade nicht mehr die lutherische Orthodoxie wider. Diese Beispiele entlarven die Selbstverständlichkeit hermeneutischer Verfahren, nach welcher das Verstehen immer von der eigenen Identität ausgeht. Dies kann funktionieren, wenn die Identität mit dem betrachteten Gegenstand übereinstimmt. So hat Martin Petzoldt im Bach-Kommentar die lutherischen Grundlagen vergegenwärtigt und die Bibelauslegung von Johann Olearius zur Verfügung gestellt, welche nicht nur für Bach, sondern auch für das Verständnis anderer mitteldeutscher Komponisten des Barock hilfreich sein kann. Diesem Verfahren gilt es weiter nachzuspüren.

(August 2020)

Junko Sonoda

STEVEN ZOHN: *The Telemann Compendium*. Woolbridge: The Boydell Press 2020. 292 S., Abb., Tab.

Im Januar 2020 erschien der Telemann gewidmete Band von Steven Zohn im Verlag The Boydell Press, der bereits ähnliche

Kompendien zu Vivaldi (2011), Rameau (2014) und Janáček (2019) publizierte. Mit dem Bestreben, über einen Komponisten an einer Stelle in übersichtlicher Form den aktuellen Kenntnisstand zusammenzuführen, haben die Bände stets denselben Aufbau: Einer Liste von Illustrationen und einer kurzen Einführung (ca. 4 Seiten) folgen eine Biographie des dargestellten Musikers (ca. 15 Seiten), ein Lexikon zu Leben, Werk und Umfeld (ca. 180 Seiten) und eine Werkliste (ca. 20–30 Seiten). Den Abschluss bildet eine Bibliographie (ca. 30 Seiten).

Das vorliegende Kompendium versteht sich als Einstieg in die Telemann-Forschung für neu an diesem Komponisten Interessierte, seien es Wissenschaftler, Studierende oder Laien. Laut Rückentext handelt es sich um den ersten „guide to research“ über Georg Philipp Telemann in jeglicher Sprache. Nicht berücksichtigt ist jedoch der 2017 zum Telemann-Jubiläum erschienene Band von Siegbert Rampe, *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*, der trotz seines doppelten Umfangs ebenfalls als Kompendium gelten kann. Laut Steven Zohn gab es im englischsprachigen Raum kaum neuere Untersuchungen zu Georg Philipp Telemann, obwohl seine Musik in den vergangenen drei Jahrzehnten in wissenschaftlichen und praktischen Ausgaben ediert und vielfältig eingespielt wurde.

Der Autor beschäftigt sich bereits seit rund 30 Jahren mit Telemann. Er studierte zunächst Musik am Vassar College, dann Musikwissenschaft an der Cornell University. Seine Dissertation von 1995 befasst sich mit *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann*. Zohn ist Spezialist für Historische Aufführungspraxis mit Schwerpunkt Flöte und wirkte bei zahlreichen Einspielungen von Barockmusik mit. Seit 1997 lehrt er an der Temple University in Philadelphia, Pennsylvania, und ist dort Laura H. Carnell Professor of Music History. Seine beeindruckende Liste an Publikationen zu Telemann umfasst neben zahlreichen Beiträgen zu Kon-

ferenzen auch grundlegende Monographien wie *Music for a mixed taste: style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works* (Oxford 2008) und Ausgaben musikalischer Werke, unter anderem bei A-R Editions und im Rahmen der Telemann-Auswahlausgabe des Bärenreiter-Verlages: *Twelve trios*, Georg Philipp Telemann. Madison, Wisc., 2000 (Recent researches in the music of the baroque era, Bd 100); *Kammerkantaten*. Kassel u. a. 2012 (TAA, Bd. 44).

Nach einer kurzen Bemerkung zur Bedeutung des Komponisten und zur aktuellen Quellenlage gibt Zohn eine chronologische Darstellung der Vita Telemanns. Er zitiert für die Darstellung der ersten Lebensjahre die Autobiographien mit der notwendigen wissenschaftlichen Distanz. Er pointiert dabei, hebt an passenden Stellen die Besonderheiten im Wesen Telemanns hervor und bezieht sich auf die zeitlichen Umstände, in denen dieser lebte; so schildert er auch Telemanns Beziehungen zu Kollegen und Zeitgenossen und die Art der Anregungen, die er von ihnen erhielt (für die Sorauer Zeit bezeichnet er z. B. den länger eingesessenen Wolfgang Caspar Printz als intellektuellen „sparring partner“ Telemanns, für die Eisenacher Zeit nennt er Pantaleon Hebenstreit und Johann Friedrich Helbig, S. 4).

Nur einige Details sollen hier noch zum biographischen Teil exemplarisch genannt werden. Zohn stellt dar, wie u. a. durch Kooperation mit Barthold Heinrich Brockes der Wechsel von Frankfurt am Main nach Hamburg vorbereitet wurde: Nach der Vertonung der *Brockes-Passion* folgten mehrere weltliche Werke mit Texten des Hamburger Dichters, die sowohl in Hamburg als auch in Frankfurt aufgeführt wurden. 1720–1730 wird als die Zeit der größten kompositorischen Produktivität hervorgehoben: 14 Opern entstanden neben mehreren Kantatenjahrgängen, dazu 42 selbst herausgegebene Werke. Nebenbei erfährt der Leser etwas zur Aufführungspraxis: „Only from the 1740s Telemann used boy sopranos instead

of male falsettists“ (S. 10). Nicht vergessen wird der Hinweis auf Telemanns gut funktionierendes Netzwerk bei der Verbreitung seiner Werke, belegbar an Subskribendenlisten für beispielsweise die *Musique de table* (1733) und die Pariser Quartette von 1738.

Zohn weist auf die Umbrüche im Leben Telemanns hin, einer im Jahr 1740, nach der Rückkehr aus Paris und dem Tod eines seiner Söhne, als er seine Drucker- und Herausgebertätigkeit beendete, und ein anderer im Jahr 1755, als nach dem Tod des ältesten Sohnes der Enkel Georg Michael zu ihm zog, bei ihm eine solide musikalische Ausbildung erhielt und damit sein musikalisches Erbe übernahm. Nach einem kurzen Exkurs zu den theoretischen Werken Telemanns beleuchtet Zohn dann die im neuen Stil geschriebenen Spätwerke, darunter *Der Tod Jesu* (1755) auf den Text von Ramler, zeitgleich entstanden mit dem gleichnamigen Werk Carl Heinrich Grauns.

Schließlich kommt die Korrespondenz Telemanns zur Sprache, in der sich nicht nur biographische und Musik betreffende Fakten und Ansichten erkennen lassen, sondern auch Telemanns Charaktereigenschaften wie Humor und die ab und zu aufleuchtende Ironie. Als Beispiel ist der Briefwechsel mit Graun (1751/52) aufgeführt. Trotz der Kürze ist dieser biographische Abriss sehr gehaltvoll und dabei gut lesbar!

In dem umfangreichsten Abschnitt dieses Buches, dem „Dictionary“, werden sowohl Personen als auch Wirkungsstätten, WerkGattungen und Werke vorgestellt. Der Umfang der Artikel beträgt zwischen fünf (Weiss, Sylvius Leopold) und 85 Zeilen (Concertos), „Biographies“ bzw. „Estate“ liegen mit 32 bzw. 40 Zeilen im Mittelfeld. Auch Telemanns Nebenbeschäftigung „Gardening“ wird gewürdigt. In diesem Teil zeigt sich besonders, dass Zohn sich jahrzehntelang intensiv mit Telemann und seinem Werk beschäftigt hat. Im Vorwort geht er kurz auf seine Auswahlkriterien ein, da er sich wegen der Platzvorgabe sehr beschrän-

ken musste. Es werden ausreichend Verweisungen gegeben, wie „Helbig-Jahrgang see Harmonisches Lob Gottes“ oder „Programme music see Overture-suite“. Bei den Personenartikeln werden nicht nur die Zeitgenossen Telemanns (Komponisten, Dichter, Interpreten, Familienmitglieder) bedacht, sondern auch Telemann-Spezialisten wie Wolf Hohohm, Martin Ruhnke, Wolfgang Hirschmann oder Ralph-Jürgen Reipsch.

Über das Buch verteilt sind 15 passend ausgewählte Abbildungen zu finden, in denen Faksimiles aus Telemanns Werken dominieren (Handschriften und Drucke), z. B. ist je eine Seite aus *Der getreue Music-Meister* und aus der *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (Druck 1731/32) wiedergegeben.

Der Abschnitt „works“ gibt nach einigen Vorbemerkungen und einer Abkürzungsliste in 31 Kategorien einen Überblick über die einzelnen WerkGattungen Telemanns mit Angabe aller Werke (Abfolge wie in den Telemann-Werkverzeichnissen). Der erste, umfangreichste Teil präsentiert die Kirchenkantaten in Form einer Tabelle. Er ist alphabetisch nach Titeln angeordnet und informiert über TVWV-Nummer, Anlass im Kirchenjahr, Besetzung sowie den Jahrgang, dem die Kantate zugeordnet wird. Wenn keine Zuordnung möglich ist, bleibt das Feld leer. Bei der Besetzung werden die Basisinformationen (SATB und VI 1,2, Va, Bc) nicht angegeben, sondern nur Besonderheiten in der Besetzung (z. B. zwei Canto-Stimmen bzw. Solo-Besetzung im Gesangsbereich, Mitwirkung von Holz- und Blechbläsern etc.). Die weiteren Vokalwerke sind nach TVWV-Nummern aufgelistet (die Opern wiederum als Tabelle) und geben jeweils etwas umfangreichere Informationen. Ab Werkgruppe 22 folgt die Instrumentalmusik, wobei mehrmals verschiedene TWV-Gruppen zu größeren Einheiten zusammengefasst sind: 22 Keyboard and Lute Music (TWV 30 bis 39), 23 Music for one to four instruments without continuo (TWV 40),

alle nachfolgenden wieder als Tabelle: 24 Music for one instrument and continuo (TWV 41; mit den Kategorien: Tonart + Zählung / Soloinstrument / Sammlung für Publikation), 25 Music for two instruments and continuo (TWV 42, Kategorien: Tonart + Zählung / Soloinstrumente / Sammlung für Publikation) in analoger Weise die weiteren, größer besetzten Werke 26 (TWV 43), 27 (TWV 44), 28 (TWV 50), 29 (TWV 51), 30 Concertos for two to four solo instruments (TWV 52–54), 31 Overture suites (TWV 55).

Nur kleine Mängel sind anzumerken: Nicht vorhanden, aber hilfreich wären Hinweise auf die bereits in wissenschaftlicher Neuausgabe erschienenen Werke (z. B. in der Telemann-Auswahlausgabe oder bei A-R editions). Am Ende der Liste der Opern fehlen mehrere Werke, die fragmentarisch überliefert sind wie TVWV 21:33 *Adam und Eva* (Operetta), TVWV 21:34 *Hercules und Alceste* sowie TVWV 21:36 [Fragment einer Bühnenmusik oder weltlichen Kantate] und auch die inzwischen vergebenen TVWV-Nummern der Arien und Duette der Opern *Germanicus* (1704) sowie *Die syrische Unruh* (1711) (auf S. 235 heißt es noch TVWV 21:deest).

Der Abschnitt „Bibliography“ listet eine Auswahl von knapp 500 Titeln auf, sowohl Aufsätze aus Sammelbänden als auch Monographien und Notenausgaben, erschienen zwischen 1900 und 2019. Jeder Titel ist mit einer Kurzformel aus drei Buchstaben des Autorennamens und drei Buchstaben eines charakteristischen Titelstichworts gekennzeichnet. Diese Abkürzungen werden in den vorherigen Abschnitten wie auch in diesem Abschnitt bei Aufsätzen aus Sammelbänden zur Quellenangabe genutzt. (Beispiel: Fle-Dic für Günter Fleischhauer und Walther Siegmund-Schultze (eds.) Telemann und seine Dichter)

Für den deutschsprachigen Bereich bietet Siegbert Rampes *Georg Philipp Telemann und seine Zeit* (Laaber 2017) bereits eine

ähnliche Fülle an Informationen, allerdings in weniger komprimierter Form auf insgesamt 569 Seiten: Biographie (als Chronik nach Jahren auf knapp 100 Seiten wie auch als ausformulierten Text auf weiteren 180 Seiten), Autobiographien (35 Seiten), Werkliste (111 Seiten), Bibliographie (30 Seiten), 31 Abbildungen zu Leben und Werk. Es bietet in manchen Bereichen mehr Informationen, ist jedoch auch weniger übersichtlich (Bibliographie).

Steven Zohn gelingt es, in sehr konziser Weise für eine internationale Leserschaft alle wesentlichen Informationen, die ein Studierender, ein Forscher aus Nachbarbereichen, ein praktischer Musiker oder auch ein Liebhaber der Musik Telemanns benötigt, in diesem Kompendium zu vermitteln. Der Bereich „Dictionary“ bietet ein Plus gegenüber dem Werk von Rampe. Als Einstieg in die Beschäftigung mit Telemann und als Nachschlagewerk für schnelle Information zu einem Spezialbereich der Telemann-Forschung ist dieser Band sehr zu empfehlen.

(Mai 2020) *Ann Kersting-Meuleman*

JAMES PORTER: Beyond Fingal's Cave. Ossian in the Musical Imagination. Rochester: University of Rochester Press 2019. xxi, 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 158.)

1760 erschienen *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language* im Druck. Der „Übersetzer“, der Hauslehrer James Macpherson, stand unter dem Druck, den schottischen Literaten und seinem Arbeitgeber Hugh Blair ihr nationales Erbe zugänglich zu machen, da er aber nicht wusste, woher er entsprechende Spruchdichtungen nehmen sollte, schuf er sie kurzerhand selbst. Sein Auftraggeber war so begeistert, dass Macpherson dem ersten Band 1762 bzw. 1763 die Dichtungen *Fingal* und *Telemora* folgen ließ; 1765 erschien eine Sam-

melausgabe, 1773 revidiert als *The Poems of Ossian*. Während die Veröffentlichungen in Schottland den nationalen Zeitgeist trafen und schnell ungeheuer populär wurden, bezeichnete der berühmte Dr. Samuel Johnson sie als „nicht authentisch und zweitens dichterisch ohne Wert“. Neben Ossian und seinem Vater Fingal lässt Macpherson etliche Figuren auftreten, die teils an keltische Sagen gestalten angelehnt, teils aber auch frei erfunden sind. Doch der Siegeszug der Ossianischen Dichtungen (dieser Begriff bürgerte sich bald ein) war europaweit unaufhaltsam. Auch musikalisch wurde Ossian zu einem Phänomen – die Dichtungen inspirierten zahllose Kompositionen jedweder Gattung, von der Oper bis zum Klavierzyklus, von der Ouvertüre bis zur Sinfonie.

James Porter hat nun den Versuch unternommen, die reichen musikalischen Früchte der Ossian-Rezeption zu sichten und teilweise genauer unter die Lupe zu nehmen. Kaum eine der besprochenen Kompositionen jenseits von Mendelssohn Bartholdys *Hebriden-Ouvertüre* ist heute im allgemeinen Bewusstsein bekannt, und nur wenige haben in jüngerer Zeit eine Wiederbelebung erfahren (darunter Étienne-Nicolas Méhuls Oper *Uthal*, Charles Villiers Stanfords *Irish Rhapsody No. 2* und Erik Chisholms Klavierzyklus *Night Song of the Bards*); selbst Franz Schuberts *Kolmas Klage* gehört zu den unbekannteren Liedern des Komponisten. Bis heute wirkt die Faszination der Ossianischen Dichtungen nach – 2012 schuf James MacMillan den symphonischen Essay *The Death of Oscar*.

Nach zwei einleitenden Kapiteln erkundet Porter in 15 Kapiteln und einem Exkurs eine Vielzahl an Kompositionen, die in unterschiedlicher Weise auf die Ossianischen Dichtungen Bezug nehmen; Opern nehmen hierbei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die 1820er Jahre eine prominente Stellung ein. Die erste ausführlich betrachtete Opernkomposition ist *Comala* von Miss Harriet Wainewright, 1792 in den Londoner

Hanover Square Rooms uraufgeführt. Im 19. Jahrhundert wurden die Bühnenkompositionen durch Kantaten und „lyrische Szenen“ abgelöst, die auf einzelne Aspekte der Ossianischen Dichtungen fokussiert sind und so stärker den poetischen Gehalt in den Vordergrund heben. Gerade auch die Betrachtung der kantatenartigen Kompositionen bietet einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. Von besonderem Interesse ist auch die vergleichende Betrachtung des *Darthula*-Gedichtes vom späten 18. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert (inklusive der unvollendeten Fassung von Arnold Schönberg 1903). Im Exkurs zu Mendelssohns *Hebriden*-Ouvertüre steht weniger der (eher mittelbare) Ossian-Bezug als vielmehr die komplexe Kompositionsgenese im Zentrum der Betrachtung.

Porters Beschreibungen sind plastisch und gut lesbar, und wenn man sich gelegentlich noch ausführlichere Informationen wünscht, so ist zu bedenken, dass die Vielzahl an betrachteten Werken kaum mehr Platz ermöglicht hätte. Dennoch ist bedauerlich, dass beispielsweise im Beethoven-Kapitel die beiden jüngeren in der Bibliothek des Beethoven-Hauses Bonn nachgewiesenen auch international leicht recherchierbaren Literaturangaben aus den Jahren 2008 und 2016 keine Berücksichtigung in der Veröffentlichung gefunden haben. Dies ist umso bedauerlicher, als Porters Literaturkenntnis ansonsten durchaus in die Tiefe reicht und auch die internationale Forschung ausführliche Berücksichtigung findet.

Angesichts der großen Menge an Kompositionen war es eine besondere Aufgabe, einerseits die existierenden Werke zu sichten und zu ordnen, andererseits sich nicht in Ausuferungen zu verlieren. Auch wenn einige wenige durch die Ossianischen Dichtungen inspirierten Kompositionen unerwähnt bleiben (darunter Ferdinand Heinrich Thierlots Oper *Armor und Daura* von 1869 oder die unvollendet gebliebene, im Manuskript

undatierte *Ossianic Symphony* von Granville Bantock), ist Porters Arbeit in ihrer Tiefe und Differenziertheit vorbildlich. Sie reizt stark zu weitergehender Beschäftigung mit der Materie (ein Quellenregister würde dem noch weiter Vorschub leisten).

Kritisch anzumerken ist in der Publikation allenthalben das weitgehend fehlende Werkregister (nur wenige Kompositionen werden im Namenregister gelistet). Einige wenige fehlerhafte Unterschriften unter einigen Notenbeispielen (S. 52–54) sollten den Leser nicht irritieren.

(Februar 2020) *Jürgen Schaarwächter*

JEREMY COLEMAN: Richard Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity. London: Boydell & Brewer 2019. 201 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit seiner Dissertation, die nun – in guter englischer bzw. angloamerikanischer Manier – als handlich-kompakte und elegant verfasste Monographie vorliegt, hat Jeremy Coleman die Latte der Wagner-Forschung keineswegs zu niedrig gelegt. Um den umfangreichen Korpus an Wagner-Studien bis hin zu jüngsten Publikationen wohl wissend, geht es ihm um nicht weniger, als durch einen weiteren und gleichzeitig neuen Ansatz zur „Rettung“ jenes „belasteten Erbes“ mit all seinen ideologischen Widersprüchen beizutragen (in der Nachfolge von John Deathridges *The Rescue of a Fraught Legacy*, in: *The Opera Quarterly* 30/2–3, August 2014), das schon so viele Gemüter erhitzt hat – ohne deshalb die „Debatte“ um Wagners Hinterlassenschaft abzuschließen (vgl. S. 177). Coleman verfolgt dieses Ziel „in the hope of a radical demythologisation which may open up new discursive and interpretative passageways, encouraging a vigorous and critically engaged assessment of Wagner’s multifarious legacy and modern significance“ (ebd.). Und so viel sei bereits an dieser Stelle vorweggenommen: Der Ver-

such ist insofern gelungen, als sein Ansatz ebenso originell und unkonventionell ist; wie er sich auf eingehende Recherchen (darunter bislang wenig beachtete Materialien bzw. Musikalien) und quellenphilologisch sorgfältig ausgearbeitete Analysen stützt. Bereits die Gestaltung des Buchcovers mit einer bislang kaum bekannten, höchst amüsanten und nicht weniger aufschlussreichen Graphik, die von Coleman auch eigens erörtert wird (vgl. S. 41), liefert für diese Vorgangsweise ein bestechendes Indiz.

Die zunächst schlicht erscheinende Konzeption dieser Publikation, die in drei chronologisch abfolgende Großabschnitte mit jeweils zwei Unterkapiteln untergliedert ist, täuscht daher. Erörtert wird Wagners früher Paris-Aufenthalt (1839–42) mit der Darbietung einzelner Nummern aus *Das Liebesverbot* und *Le Hollandais volant* (wie er zu dieser Zeit noch hieß) sowie Wagners Auseinandersetzung mit der Übersetzung von Carl Maria von Webers *Freischütz* für die Inszenierung an der Opéra (1841). Es folgt eine Besprechung von Wagners Jahren als Kapellmeister in Dresden und in seinem Züricher Exil (1842–52), in denen er seine Pläne für einen weiteren Paris-Aufenthalt ausarbeitete. In diesen beiden Kapiteln werden Voraussetzungen für das grundlegende „kreuzkulturelle Missverständnis“ („cross-cultural misunderstanding“, S. 115) dargestellt, dem Wagner bei seinem zweiten, geradezu legendären Paris-Aufenthalt unterlag (1859–61). Insofern gilt Colemans Hauptinteresse keineswegs vornehmlich der Pariser *Tannhäuser*-Premiere, die sich nicht nur in herkömmliche Musikgeschichtsschreibungen tief eingraviert hat, sondern die auch innerhalb der Wagner-Forschung die Vorlage zu einem durchaus fragwürdigen „master narrative“ (vgl. S. 6ff.) lieferte. Viel wichtiger erscheint Coleman die Vorgeschichte dieses fatalen Ereignisses – und seine weiteren Konsequenzen für die Herausbildung eines europäischen Opern-Kanons. Die bisweilen allzu einseitige Fokussierung auf die späte-

ren Jahre Wagners in der „Opernmetropole des 19. Jahrhunderts“ (frei nach Benjamin) kann nur begrenzt zur Entmythologisierung der folgenreichen Ereignisse rund um die Pariser *Tannhäuser*-Premiere beitragen, betont Coleman nachdrücklich. Denn um die komplexen Verstrickungen, die zu diesem Skandal führten, zu entwirren, sei es unumgänglich, die vorangegangenen Konflikte, denen letztlich eine Übersetzungsproblematik von politischer Dimension zugrunde liegt, genauer zu durchleuchten. Und diese Übersetzungsproblematik bezieht sich sowohl auf einzelne Opernproduktionen als auch auf die Arrangierpraxis von Opern – als einem einflussreichen Medium der Vermittlung (und damit auch Übersetzung) von Musik in einem Zeitalter vor ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Zudem umschließt sie ebenso weitergreifende kulturelle bzw. kulturpolitische Translationsprozesse. Letztere sind mit Fragen nationaler Identitätskonstruktionen unmittelbar verbunden und können nur vor der historiographischen Folie einer aufblühenden, sich zunehmend globalisierenden Moderne, in die Wagner nicht nur eingebunden, sondern deren Herausforderungen er sich auch bewusst war, gewinnbringend aufgerollt werden. Insofern bilden die drei Schlagworte des Untertitels, „Translation“, „Identity“ und „Modernity“, auch den roten Faden durch die verzweigten, jedoch niemals unnötig ausschweifenden Argumentationsstränge.

Im Gegensatz zu (musik-) historiographischen Studien zum 19. Jahrhundert, die (nicht zuletzt von Meyerbeer ausgehend) von dem Konzept des Kosmopolitismus ausgehen, sieht Coleman Wagner als einen weitgehend heimatlosen Wanderer bzw. Exilanten in dialektische Wechselbeziehungen zwischen lokal und global, national und international sowie partikulär und universal eingebunden. Er knüpft hierbei an jüngere musikwissenschaftliche Studien zu künstlerisch-kulturellen Globalisierungstendenzen an. Wagners Bemühungen um Übersetzun-

gen seiner Operntexte erachtet er unter dieser Voraussetzung als gleichsam imperialistische Ausweitungsbestrebungen einer (vermeintlich von Frankreich bedrohten) deutschen (Musik-) Kultur, deren Wurzeln in den Napoleonischen Kriegen zu suchen seien und daher auch gerade in Paris auf Widerstand stoßen mussten. Insofern müsse auch die Problematik von Opernübersetzungen bei Wagner wesentlich ausgreifender behandelt werden, als es bislang geschah – sowohl zeitlich (Coleman setzt sich erstmals eingehend mit Wagners frühen Prosa-Übersetzungen von *Rienzi* und *Das Liebesverbot* ins Französische auseinander) als auch theoretisch, indem in die Erörterungen zu älteren Übersetzungskonzepten (von Friedrich Schlegel über Walter Benjamin bis hin zu Adornos Überlegungen zur Interpretationspraxis als einer originär musikalischen Übersetzungspraxis) auch poststrukturalistische, postkolonialistische bzw. identitätspolitische Übersetzungstheorien in die Überlegungen einbezogen werden. Mit Bezug auf Fredric Jamesons und Alain Badiou's Begriff des „vanishing mediator“ bzw. „terme évanouissant“, auf das sich bereits Katharine Ellis in ihrer Studie zur französischen Rezeption von Wagner-Opern außerhalb von Paris stützte (vgl. dies., *How to Make Wagner Normal: Lohengrin's, tour de France' of 1891–92*, in: *Cambridge Opera Journal* 25/2, Juli 2013), erscheint es ebenso paradox wie einsichtig, dass Wagners Opern erst über ihre Katalyse in französischen Provinztheatern „universale“ Akzeptanz an der Pariser Opéra erlangen konnten. Und so seien es letztendlich doch vor allem die Franzosen gewesen, die dazu beitrugen, Wagners Kompositionen in den europäischen bzw. weit über Europa hinausreichenden Opernkanon aufzunehmen, resümiert Coleman – wenngleich unter gänzlich anderen Bedingungen, als sie sich Wagner wünschte und aufgrund seiner eigenen Vorkehrungen erwartete.

(Mai 2020)

Stephanie Schroedter

Exploring Virtuosités. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond. Hrsg. von Christine HOPPE, Melanie VON GOLDBECK und Maiko KAWABATA. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 412 S., Abb., Nbsp., CD. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Zunächst überrascht die englische Titellei. Von den 19 in diesem Band enthaltenen Aufsätzen sind neun in englischer Sprache. Der durchaus verständliche Versuch, mit der englischen Etikettierung einen größeren, internationalen Leserkreis zu erreichen, verlangt somit von diesem für über die Hälfte des Inhalts solide Deutschkenntnisse. Auch der Titel selbst ist eigenartig vage. Was genau sind die „Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond“? Gut, es geht um den Violinvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) und um Fragen der Virtuosität im 19. Jahrhundert, die häufig, aber nicht durchgängig, Ernst, seine Kompositionen, seine Violintechnik, Fragen der Philologie seiner Notentexte, Rezeption des Virtuosen im Allgemeinen und mehr behandeln – insgesamt eine weitläufige thematische Ausrichtung, deren roter Faden sich zunächst nicht leicht erschließt. Dennoch, nach rund 400 Seiten Lektüre hat man es begriffen. Dieses Buch, das die Beiträge einer Konferenz zum Thema *Der lange Schatten Paganinis. Heinrich Wilhelm Ernst und das Phänomen Virtuosität im Spannungsfeld von Produktion – Reproduktion – Rezeption* (Göttingen, November 2015) präsentiert, ist lesenswert, nicht zuletzt wegen der weitläufigen inhaltlichen und methodologischen Anlage, welche zu mehr Studien dieses faszinierenden Themas motiviert.

Das Studiengebiet „Virtuosität“ hat seit den 2000er Jahren bedeutenden Zulauf, wie Heinz von Loesch in seinem (extra ins Englische übersetzten) Einführungsbeitrag beleuchtet. Dabei stellt er fest, dass der Schwerpunkt von der werkimmanenten Be-

trachtung hin zur kontextuellen tendiert, nicht zuletzt beeinflusst von poststrukturellen Überlegungen und dem Einfluss der „Social Studies“ auf das Fach. Ausgehend von der Konzeptualisierung der Virtuosität als „transcending boundaries“ (S. 41) führt Christine Hoppe in ihrem Beitrag aus, wie Ernst seine Violine jenseits spieltechnisch etablierter Grenzen manipuliert (etwa durch die Einbeziehung komplexer Polyphonie und spezieller Techniken wie das staccato der linken Hand). „Transcending boundaries“ als Prinzip der Virtuosität lässt sich somit als Leitfaden des vorliegenden Bandes verstehen, der alle Schattierungen des Begriffs ausleuchtet.

Durchgängig wird in diesem Band deutlich, dass das Thema neue Perspektiven nicht nur von Seiten der historischen Musikwissenschaft, sondern vor allem aus dem Lager der Interpreten und der aufführungspraktischen Forschung bezieht. Hybride Methodologien, die Analyse, Quellenforschung und Fragen der Aufführungspraxis verbinden, sind hier gefragt. Modelle alternativer Ausführung von Charakterbezeichnungen wie „dolce“ (Philippe Borer), die Bedeutung des „Portamento“ in Ernsts *Elegie* (Clive Brown) sowie die Rolle der Improvisation stehen dabei im Fokus. Letztgenannten Punkt diskutiert Dana Gooley anhand von Ernsts berühmten Variationen über *Carnaval de Venise* op. 18. Nach deren Aufführung riss der Virtuose durch improvisierte Variationen als Zugabe das Publikum zu weiteren Begeisterungstürmen hin. Ihre These ist, dass diese Improvisationen in Wirklichkeit wohl kalkulierte Kompositionen waren und diese „seductive ‚improvisation illusion‘“ (S. 119) mithin ein Produkt bühlenwirksamer Effektsteigerung. Elemente die im konkreten Notentext nur bedingt dargestellt, wenn nicht verschleiert werden, verlangen nach Ansätzen, die eine Diskussion der „performance practice“ selbstverständlich mit einbeziehen. Daher stammen mehrere Aufsätze dieses Bandes von Forschern, die Musiko-

logisches und Praktisches miteinander verbinden, ein Ansatz, der im angelsächsischen Bereich stärker verankert zu sein scheint als in der akademischen deutschen Musikwissenschaft. Ein gutes Beispiel dafür ist Maiko Kawabatas Studie zum Perfektionismus im heutigen Virtuositentum. Ausgehend vom klanglichen und technischen Perfektionismus des Tonstudios und dem auf technische Brillanz ausgerichteten Wettbewerbsideal, zeigt die Autorin am Beispiel der Geigerin Patricia Kopatchinskaja Ansätze auf, wie sich individualisiertes Virtuositentum entfalten kann, ohne den Normen der „performance police“ (S. 255) zu entsprechen. Dazu zählt für sie auch die Loslösung vom Diktat des Urtexts, der vermeintliche Originalität vermittelt, ohne dem Virtuosen interpretatorische Freiheiten zu gewähren.

Zu dem Themenkomplex der Virtuosität gehören ferner visuelle und etymologische Ansätze, die in diesem Band mehrfach zur Sprache kommen. So in Guillaume Tardifs Aufsatz zu *Virtuosity and Flow*, der Ernsts Virtuosität als Produkt der Herausforderung der eigenen Fähigkeiten sowie der Konkurrenz beschreibt, wie er dies am Beispiel des Verhältnisses Ernsts zu Paganini aufzeigt. Zum Konzept des „Flow“ holt der Autor weit aus und setzt den performativen Akt in Beziehung zu Heraklits „panta rhei“ (S. 197): Die Aufführung eines Werks existierte vor dem eigentlichen Akt des Spielens (im Geist des Ausführenden und in der Partitur) und lebte danach weiter. Ebenso setzt der Autor die Fähigkeiten des Virtuosen in Beziehung zur Theorie des „flow state“ (S. 198) des Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi, der den Moment der Aufführung jenseits der Grenzen zeitlichen und emotionalen Erlebens setzt. Markus Böggemann konzentriert sich auf die Frage der Dimension des Visuellen im Akt der virtuosen Aufführung und weist nach, dass das sichtbare Agieren des Solisten zum Eindruck der Virtuosität entscheidend beiträgt. Er zitiert Robert Schumann, der Franz Liszts pianistische Gestik als visuelle

Emphase der „Poesie“ Liszts hervorhebt (S. 132). Desgleichen zeigt der Autor, dass der Notentext virtuoser Werke selbst Elemente visueller Emphase enthält, die er in Virtuosenstücken für das Violoncello von Robert Emil Bockmühl, Carl Schubert und Adrien-François Servais nachweist.

Gegenüber dieser intrinsischen Perspektive des Raumes beziehen sich zwei Aufsätze auf den konkreten Aktionsraum und seine sozialen Strukturen. Melanie von Goldbeck untersucht den „Salon“ als Aktionsfeld des Virtuosen, der Chance wie Risiko bedeuten kann: „[Der Salon] bietet auf kleinstem Raum und in konzentrierter Form einen Querschnitt der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen mit all den Begriffen rund um das Virtuosenentum“ (S. 164), wie sie an zahlreichen historischen Quellen darlegt. Henry Vieuxtemps' Salon in der Rue Chaptal 31 in Paris kann als eine Fallstudie gewertet werden, die von Barbara Bong vorgenommen wird. Die Vielzahl der dort verkehrenden Künstler und Musiker vermittelt einen Eindruck von der Bedeutung dieses Salons für den künstlerischen Diskurs im Paris des späteren 19. Jahrhunderts.

Fünf Aufsätze beleuchten verschiedene Facetten der Rezeptionsgeschichte des Virtuosenentums: Christian Liedtkes Darstellung von Heinrich Heines Kritik am Virtuosenentum, Karl Traugott Goldbachs Aufsatz zu Louis Spohrs London-Aufenthalt 1843 gehören hier ebenso hinzu wie Annabelle Spalleks Deutung und Interpretation der „Lisztomanie“ am Beispiel der Berliner Presse von 1842.

Der Aufsatz von Volker Timmermann erweitert die Perspektive des Virtuosenentums hinsichtlich einer „weiblichen Form von Violinvirtuosität“ (so der Untertitel seines Beitrags), die er am Beispiel der Schwestern Teresa und Maria Milanollo überzeugend darstellt. Hierbei wird eine Transformation der Violinvirtuosität vom Verständnis des Maskulinen – etwa repräsentiert durch den „Teufelsgeiger“ Paganini – hin zu einer mit

pseudoreligiösen Metaphern angereicherten und durch zeitgenössische Stereotypen des Weiblichen (Klanglyrik, Emotionalität, S. 349) gekennzeichneten Virtuosität sichtbar. Ebenfalls interessant hinsichtlich der Umdeutung der Virtuosität ist Jonas Taudes' Studie zum Wunderkind im Virtuosenentum. Einen interdisziplinären Ansatz verfolgt Mark Rowe in seiner sehr informativen Diskussion literarischer Transformationen von Ernsts Virtuosität in Schriften Fjodor Dostojewskis und Théophile Gautiers.

Schließlich widmet sich eine Gruppe von Arbeiten historisch-biographischen Themen im engeren Sinne. Beatrix Borchard diskutiert das Verhältnis von Ernst zu Joseph Joachim mit nuanciertem Blick, unter anderem hinsichtlich der Polyphonie in der dritten, Joachim gewidmeten *Mehrstimmigen Studie* Ernsts. Ronald de Vets Aufsatz zur ersten Gastspielreise Ernsts in den Niederlanden ist vor allem für Ernst-Spezialisten interessant, ebenso wie Hugh Macdonalds Text zu Saint-Saëns' extrem langer Virtuosenkarriere ein sehr spezialisiertes Schlaglicht auf diese Figur wirft.

Der sorgfältig redigierte Band enthält einen kurzen Anhang mit Autorenbiographien und konzentrierten Texten zu den auf der beiliegenden CD enthaltenen Interpretationen vollständiger Werke Ernsts, die den für Virtuositätsstudien substantiellen Konnex von Musikwissenschaft und Aufführungspraxis eindringlich veranschaulichen.

(August 2020)

Frank Heidlberger

LAURA WATSON: Paul Dukas. Composer and Critic. Woodbridge: The Boydell Press 2019. XIV, 289 S., Abb., Nbsp., Tab.

Lange hat es gedauert, bis eine englischsprachige Monographie zu Paul Dukas auf den Markt gekommen ist. Das vorliegende Buch kann auf grundlegende französischsprachige Veröffentlichungen aufbauen, und Laura Watson zitiert auch gleich zu Beginn

die entsprechende Standardliteratur. Vor allem hat sie auch umfangreiche Originalquellenrecherchen angestellt. Watsons Publikation nimmt nicht den Platz einer Biographie ein, vielmehr konzentriert sich die Autorin auf verschiedene spezielle Fragestellungen.

Neben Dukas' Kompositionen sind seine musikkritischen Schriften für Watson von besonderem Interesse. Seit 1892 war Dukas als Musikschriftsteller tätig, vornehmlich für die *Revue hebdomadaire* und die *Chronique des arts et de la curiosité*. Umfassend kann sich die Autorin nicht diesem Schaffensbereich widmen, umso bedauerlicher ist es, dass sie die aktuelle deutschsprachige Forschung von Dominik Rahmer (*Die musikkritischen Schriften von Paul Dukas*, Frankfurt a. M. 2010) grundlegend ignoriert.

Dukas' kompositorisches Schaffen ist überschaubar und auf Tonträgern gut dokumentiert. Wenig verständlich ist die Tatsache, dass Watson in ihrer Werkliste (die nicht sinnig mit dem Register verschränkt ist) keinen Vollständigkeitsanspruch erhebt; diverse Kompositionen, die in der CD-Edition „Collection Prix de Rome“ vorgelegt worden sind, fehlen, obschon offensichtlich hinreichende Aufführungsmaterialien existieren. Andere Kompositionen wie etwa die Ouvertüren zu Goethes *Götz von Berlichingen* und Shakespeares *King Lear*, beides frühe Kompositionen der Jahre 1882–84, könnten aber zur interpretatorischen Auseinandersetzung reichen.

In einzelnen Kapiteln befasst sich Watson aber im Grunde nur mit vier Werken: der Sinfonie C-Dur, *L'Apprenti sorcier*, der Klaviersonate und *Ariane et Barbe-Bleue*. In all diesen Kapiteln finden sich erhellende Feststellungen wie eklatante Mängel. Die Betrachtung der Sinfonie in C von 1896 bemüht sich um Implementierung des Kontexts der französischen Sinfonik im späten 19. Jahrhundert, doch erweist sich schnell, wie oberflächlich Watsons Arbeit hier vorgeht. Fabian Kolbs große Arbeit zur französischen Sinfonik dieser Zeit („*Tradition aus-*

tère qui devient de plus en plus complexe“. *Di- versifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914*, Hildesheim u. a. 2012) wurde nicht konsultiert, und so überrascht es nicht, dass Komponisten wie Tournemire, Widor, Dubois oder Witkowski in diesem Zusammenhang keine Erwähnung finden. Vielmehr generiert Watson eine ganz eigene Sicht der Musikhistorie, indem sie sich vornehmlich auf Franck, d'Indy, Chausson, Saint-Saëns und Lalo konzentriert. Selbst wenn Dukas' Schriften diese Namen aufgreifen, so ist doch die Weglassung weiterer musikhistorisch sträflich.

Während die auch heute noch beliebte Ouvertüre *Polyeucte* keine substantielle Betrachtung erfährt, ist die Popularität von *L'Apprenti sorcier* für Watson Anlass zur intensiveren Erkundung der programmusikalischen und dramatischen Implikationen dieses Werkes. Die auffallende Schwerpunktsetzung auf Dukas' Schriften lässt die Komposition hier insofern in den Hintergrund treten, als Watson vielmehr den gestischen Charakter der Musik untersuchen will. Eine vertiefende Kontextualisierung der Komposition in der Musik der Zeit (und ggf. ein Vergleich ähnlicher „gestischer Musik“) unterbleibt.

Die Klaviersonate es-Moll von 1899–1900 gilt neben dem Schaffen von Debussy, Satie und Ravel als herausragende französische Klavierkomposition der Zeit; dies mag teilweise daran liegen, dass die Musik weiterer Zeitgenossen eher der Vergessenheit anheimgefallen ist, etwa das substantielle Klavierschaffen Charles Tournemires oder auch die Klavierkompositionen von Charles Koechlin. Watsons Betrachtung beschränkt sich auf eine ausschließlich werkimmanente Werkbetrachtung, ergänzt um mit Dukas' Schriften verschränkten Ausführungen zu den kurz nach der Sonate entstandenen Rameau-Variationen und dem *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* von 1909.

Dass Watson auch in ihrem Kapitel zu „*Ariane et Barbe-Bleue* and Conceptualising

Opera after Wagner and Debussy“ die reiche deutschsprachige Forschung zu diesem Themenbereich gerade in jüngster Zeit (etwa Tim Steinke, *Oper nach Wagner: Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2011) ignoriert, beeinträchtigt ihre Einlassungen empfindlich und sorgt vielmehr dafür, dass bereits jetzt ihr Forschungsstand substantiell überholt ist.

Auch die Ausführungen zu den Ballets russes in Bezug auf Dukas' *La Péri* erweisen sich aufgrund eklatanter Kenntnislücken in der Forschungsliteratur (hier sei Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014 stellvertretend erwähnt) als allenthalben solide, eröffnen aber keine neuen Perspektiven.

Soweit ihre Untersuchungen gehen, ist Watsons Veröffentlichung als Standardwerk für den ausschließlich englischsprachigen Leser sicher nützlich. Wer sich aber seriös informieren möchte, kommt nicht umhin, teilweise eklatante Abstriche an Watsons Arbeit vorzunehmen und stattdessen die deutschsprachige Forschungsliteratur zur Hand zu nehmen.

(März 2020) *Jürgen Schaarwächter*

FRANCIS POULENC: Lettres inédites à Brigitte Manceaux. Hrsg. von Pierre MISCEVIC. Paris: Editions Orizons 2019. 442 S.

Als Myriam Chimènes 1994 ihre mittlerweile zum Standardwerk gewordene Poulenc-Briefausgabe vorlegte, waren ihr nicht alle Briefe zugänglich, die sich damals im Familienbesitz befanden. Dabei handelte es sich insbesondere um jene Briefe, die Poulenc in den Jahren 1941 bis 1962 an seine Nichte Brigitte Manceaux geschrieben hatte. Dass diese insgesamt 192 Briefe nun erscheinen können, ist der 2017 verstorbenen Schwester von Brigitte Manceaux, Rosine Seringe, sowie deren Enkel Benoît Seringe (seit 2003

Generalsekretär der Poulenc-Gesellschaft) zu verdanken, die dem Altphilologen und Poulenc-Spezialisten Pierre Miscevic Zugang zu diesen größtenteils bisher unveröffentlichten Briefen gewährt haben.

Sechs dieser Briefe wurden bereits in der ersten Poulenc-Briefedition von Hélène de Wendel (1967) teilpubliziert und in dieser Form auch in den späteren Ausgaben von Sidney Buckland (1991) und Myriam Chimènes (1994) übernommen. Bei Chimènes findet man zudem noch vier weitere Briefe an Brigitte Manceaux, die Rosine Seringe ihr damals zur Verfügung gestellt hatte. Alle anderen Briefe – also insgesamt 182 – der neuen Ausgabe von Pierre Miscevic sind bisher noch nicht veröffentlicht worden (abgesehen von einigen Faksimiles in den Ausstellungskatalogen von Pierre Miscevic).

Brigitte Manceaux (1914–1963) war die älteste Tochter von Poulencs Schwester Jeanne Manceaux und eine der engsten Vertrauten des Komponisten. Als Pianistin und Pädagogin hat sie sich zu Lebzeiten stets für Poulencs Œuvre eingesetzt und ihrem Onkel bis zu seinem Tod 1963 bei zahlreichen organisatorischen Aufgaben (z. B. Reiseplanung, Konzertvorbereitungen, Botendienst) assistiert. Brigitte Manceaux war für Poulenc auch eine wichtige Ratgeberin in musikalischen Fragen, zumal sie die Entstehung mehrerer Werke unmittelbar mitverfolgen konnte und z. B. bei Poulencs Einstudierung seines Klavierkonzerts (1949) das zweite Klavier spielte, während Poulenc den Solopart übernahm. Da sie zeitlebens unverheiratet blieb, konnte sie sich völlig in den Dienst ihres berühmten Onkels stellen. Dass dies allerdings auch ein Problem darstellte, zeigte sich nach dem plötzlichen Tod Poulencs, der Manceaux völlig unerwartet ihres wichtigsten Lebensinhalts beraubte. Drei Monate nach Poulencs Tod starb sie selbst im Alter von nur 49 Jahren.

Inhaltlich sind die Briefe vor allem deshalb von großem Interesse, weil sie – abgesehen von zahlreichen Informationen über

Poulencs Privatleben – einen direkten Einblick in den Kompositionsprozess einzelner Werke vermitteln und den Leser z. B. an der Entstehung der Opern *Les Dialogues des Carmélites* und *La Voix humaine*, der Klavierwerke *Thème varié*, *Improvisations* und der *Sonate pour deux pianos*, des Zyklus *La Courte Paille* sowie der Sakralwerke *Gloria* und *Les Sept répons des ténèbres* unmittelbar teilhaben lassen. Zudem berichtet Poulenc regelmäßig von den (Ur-)Aufführungen seiner Werke sowie seinen zahlreichen Auslandsreisen und Tourneen durch die USA, die er in den Jahren zwischen 1948 und 1952 mit dem Bariton Pierre Bernac sowie 1960 mit der Sopranistin Denise Duval unternommen hat und die dem jeweiligen Duo triumphale Erfolge bescherten. Dass Poulenc und Manceaux mehrere dieser Briefe systematisch durchnummeriert haben, kann als Beleg dafür gelten, dass beide schon damals an eine spätere Publikation gedacht haben mögen.

Miscevic hat sich bei seiner Ausgabe auf Poulencs Briefe beschränkt, zumal nur wenige Briefe von Brigitte Manceaux erhalten sind. Die in Manceaux' Briefen enthaltenen Informationen hat Miscevic in den Fußnotenapparat eingearbeitet. Außerdem druckt er den letzten Brief von Manceaux ab, den sie 1963 aus Mailand an ihre Mutter schrieb und in dem sie voller Nostalgie an die Uraufführung der *Dialogues des Carmélites* in Mailand sechs Jahre zuvor zurückdenkt, der sie zusammen mit Poulenc, ihren Eltern und ihrer Schwester Rosine beigewohnt hat.

Besonders aufschlussreich ist der sehr detaillierte Fußnotenapparat, mit dem Miscevic jeden Brief versehen hat. In den Fußnoten gibt er hilfreiche Informationen zu den in den Briefen erwähnten Personen, Orten, Institutionen, Festivals, Werken und Projekten, verweist auf andere Briefe, Sekundärliteratur oder Zeitungsartikel sowie auf Poulencs eigene Schallplattenaufnahmen, Radiosendungen und Fernsehauftritte. Außerdem gibt er an, ob den Briefen andere Dokumente (z. B. Ausschnitte aus der

Presse, Fotos oder Konzertankündigungen) beiliegen, ob der jeweilige Brief vollständig erhalten ist und – bei Postkarten – welche Motive man auf der Vorderseite findet. Bei den Briefen, die schon in den Editionen von Wendel, Chimènes oder Buckland abgedruckt wurden, weist er auf ausgelassene Stellen hin. So fehlen etwa im Brief vom 28. März 1956 in der Ausgabe von Wendel (und entsprechend in den späteren Ausgaben) mehrere Zeilen, in denen sich Poulenc kritisch über Jean Françaix äußert, mit dem er gerade sein *Concerto pour deux pianos* aufgeführt hat. Poulenc führt an dieser Stelle aus, Françaix mit seiner distanzierten Betrachtungsweise vieler Dinge erinnere ihn an Ravel, besitze aber leider weder dessen Genialität noch dessen musikalische Neugier. Offenbar hat Wendel diese Passage mit Rücksicht auf den damals noch lebenden Jean Françaix gestrichen; dazu besteht allerdings heute kein Anlass mehr.

Miscevic hat in seiner Briefedition vor allem Schreibfehler emendiert, aber sich sonst sehr stark am Original orientiert und auch die Interpunktion betreffende Besonderheiten stehenlassen (etwa das häufig fehlende Komma nach der Anrede). Da Poulenc ein eifriger Briefeschreiber war, hat er nicht immer auf die konsequente Markierung von Absätzen geachtet. Auch hier hat Miscevic kaum eingegriffen, sondern die Nähe zum Original bewahrt. Besonders schwierig dürfte die exakte Datierung der Briefe gewesen sein, da Poulenc seine Korrespondenz nur selten mit einem präzisen Datum versehen hat. Wenn der Briefumschlag nicht erhalten ist, auf dem man häufig zumindest das Jahr ablesen kann, mussten anhand des Inhalts (erwähnte Ereignisse, Werke, Personen etc.) Rückschlüsse auf das Datum gezogen werden. Miscevic konnte fast allen Briefen ein genaues Datum zuordnen und schlägt in den seltenen Fällen, in denen dies nicht eindeutig möglich war, aufgrund der vorhandenen Indizien eine zeitliche Einordnung vor.

Ergänzt wird die Briefausgabe durch Pou-

lencs Testament von 1954, das noch nie zuvor veröffentlicht wurde und in dem er Brigitte Manceaux über die Existenz einer Tochter aufklärt, von der sie bis zum Zeitpunkt der Testamentseröffnung nichts wusste. Außerdem enthält der Band neben einer umfangreichen Einleitung eine Chronik mit den wichtigsten Ereignissen in Poulencs Leben, ein ausführlich kommentiertes Verzeichnis der in den Briefen erwähnten Personen, eine Bibliographie, ein Personen-, Orts- und Werkregister sowie einen Abbildungsteil mit 38 Fotos, von denen einige hier zum ersten Mal publiziert werden. Zudem findet der Leser zwischen den einzelnen Briefen zahlreiche Reproduktionen von Konzertprogrammen, Zeitungsartikeln, Briefumschlägen sowie Autographen, anhand derer sich Poulencs Handschrift studieren lässt.

Dieser mehr als 400 Seiten umfassende Band ist für die Poulenc-Forschung aufgrund der zahlreichen bisher unbekanntten Briefe sowie der detaillierten, breit kontextualisierenden Anmerkungen von unschätzbarem Wert. Pierre Miscevic, der unter anderem mehrere Poulenc-Ausstellungen in Frankreich und Italien kuratiert hat, zeigt sich darin nicht nur als profunder Kenner der Materie, sondern auch als akribischer Sachwalter der ihm erstmalig zur Verfügung gestellten Dokumente. Darüber hinaus konnte er dank seiner Kontakte zu Poulencs Familie und zu Denise Duval, der er auch ein Kapitel in seinem 2006 erschienenen Buch *Divas. La force d'un destin* gewidmet hat, viele bislang offene Fragen klären und das gängige Poulenc-Bild durch unzählige neue Erkenntnisse bereichern.

(Mai 2020)

Markus Schneider

Mémoires de Charles Tournemire. Édition critique par Jean-Marc LEBLANC. Paris 2019. CXL/387 S. (L'Orgue 2018, Bd. 321–324.)

Mit der Publikation der Memoiren Charles Tournemires hat es eine besondere Bewandnis: nicht allein deshalb, weil sie erst 80 Jahre nach seinem Tod erfolgte (bei Carl Reinecke etwa war die Zeitspanne noch länger), sondern weil die in Privatbesitz befindliche Hauptquelle nur eingeschränkt zugänglich war und ist. In der Sekundärliteratur wurden wiederholt Passagen daraus zitiert, und es kursierten Gerüchte über den angeblich problematischen Inhalt des Texts. Um diese Situation zu beenden, hat Marie-Louise Jacquet-Langlais, Organistin und Witwe von Tournemires Schüler und Nachfolger an der Pariser Kirche Sainte Clotilde, Jean Langlais, 2014 eine PDF-Datei mit dem Text der Memoiren ins Internet gestellt. So groß das Verdienst dieser ungewöhnlichen Initiative war, dass der Text endlich allgemein zugänglich wurde, so problematisch war die gewählte Form, denn diese nicht wissenschaftliche, kaum kommentierte Edition der Memoiren, in denen der von seiner geringen Anerkennung zutiefst verbitterte Komponist in seinen letzten Lebensjahren negative Urteile über diverse Kollegen fällt, vermittelt ein sehr einseitiges und zum Teil schwer verständliches Bild. Umso erfreulicher ist es, dass der Musikwissenschaftler und Organist Jean-Marc Leblanc nun (im Rahmen der von der Gesellschaft *Les Amis de l'Orgue* herausgegebenen Zeitschrift *L'Orgue*) eine kritische Edition der Memoiren vorgelegt hat, die den Text umfassend kommentiert und kontextualisiert.

Charles Tournemire (1870–1939) zählt zu den profiliertesten französischen Organisten und Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit einem Schwerpunkt auf der Improvisation, aber auch einem umfangreichen Werkkatalog, der u. a. acht Symphonien, vier Opern und fünf Oratori-

en umfasst und erst in jüngerer Zeit über die Orgelszene hinaus verstärkt rezipiert wird. Der Schüler von César Franck und Charles-Marie Widor wurde 1898 Nachfolger des ersteren als Organist an Sainte Clotilde, bei der Neubesetzung der Orgelprofessur am Conservatoire hingegen zweimal übergegangen (1911 und 1926). Sein Mammutprojekt *L'Orgue mystique* (1927–1932) mit 255 Stücken für sämtliche Offizien des Kirchenjahrs, die auf gregorianischen Chorälen basieren, bildete wohl auch eine schöpferische Reaktion auf diese Enttäuschung. Mit diesem Zyklus sowie seinen Spätwerken, die z. T. an die Grenzen der Tonalität und der Taktrhythmik vorstoßen, gab Tournemire nicht nur seinen Schülern wie Langlais oder Maurice Duruflé, sondern auch Olivier Messiaen wesentliche Anstöße. Er selbst fühlte sich in seinen letzten Jahren jedoch völlig verkannt und schrieb seine ab 1933 entstandenen, Fragment gebliebenen Memoiren offenbar nicht zuletzt als eine Art Selbsttherapie.

Tatsächlich können Tournemires „Memoiren“ nur im weitesten Sinne als solche bezeichnet werden, denn sie enthalten nur lückenhafte Erinnerungen an seine Jugend und frühe Schaffensphase (bis 1907). Auf diesen ersten Teil folgen eine umfangreiche Liste von Lektüren des Komponisten (vor allem Schriften aus dem und über das Mittelalter sowie von Autoren des *Renouveau catholique*, mit vielen Zitaten), ein Katalog seiner eigenen Werke (mit programmatischen Kommentaren zum poetisch-religiösen Gehalt) sowie eine Liste seiner Schüler und Konzertauftritte. Den eigentlichen Hauptteil des Buchs bildet ein ab April 1933 geführtes Tagebuch, dessen Einträge allmählich sporadischer werden und für das letzte Lebensjahr 1939 nur noch zwei Seiten umfassen. Dieses Tagebuch informiert vor allem über die Kompositions- und Konzertprojekte Tournemires sowie über seine persönlichen und beruflichen Kontakte. Es enthält zum Teil ausführliche Zitate aus Briefen, die an ihn adressiert wurden, aus Pressekriti-

ken sowie aus seinen Lektüren; gelegentlich auch kurze Bemerkungen zum politischen Zeitgeschehen. Häufiger sind – fast durchweg negative – Kommentare über andere, erfolgreichere Kollegen wie Maurice Ravel, Charles-Marie Widor, Louis Vierne oder Marcel Dupré, die in der ihm eigenen sehr impulsiven Diktion die Enttäuschung Tournemires über den mangelnden Erfolg seiner eigenen Karriere und seiner Werke zum Ausdruck bringen. Auffällig ist die Entfremdung von ehemaligen Weggefährten wie Maurice Emmanuel, Joseph Bonnet oder Messiaen, von denen sich Tournemire „verraten“ fühlte. So bezeichnete er Messiaen, der ihm 1933 noch als gläubiger und begabter „Zukunftsmusiker“ gegolten hatte, vier Jahre später als Wichtigtuer, der schamlos die heiligsten Ideen ausbeute, und als Antimusiker, der sich in ausgeprägter Hässlichkeit gefalle (S. 113 und 203). Ist die Lektüre der Memoiren in dieser Hinsicht wenig erfreulich, so enthalten sie doch eine Vielzahl wichtiger biographischer, werkbezogener und ideologischer Details zu Tournemire und allgemein zur französischen Musik der 1930er Jahre (auch zu Spannungen mit Gemeinde und Klerus an Tournemires eigener Kirche, wo der Stil des über Sechzigjährigen z. T. als zu modern angesehen wurde).

Jean-Marc Leblancs Edition liefert ein Vorbild für den Umgang mit einer derart problematischen Quelle. Sie enthält nicht nur eine Vielzahl von Fußnoten, die einzelne Details des anspielungsreichen, sprunghaften und oft kryptischen Texts kommentieren, sowie diverse Anhänge mit Listen der Werke und der Orgelkonzerte Tournemires, eine umfangreiche Bibliographie sowie Personen- und Werkregister, sondern auch eine umfassende 140-seitige Einführung. Diese bietet zum einen eine genaue Darlegung der Quellsituation (Hauptquelle ist eine im Auftrag der Witwe des Komponisten angefertigte typographische Abschrift des Originalmanuskripts, deren Zuverlässigkeit durch zahlreiche weitere Quellen überprüft

wurde). Zum anderen umfasst die Einführung die bislang detaillierteste und tiefgründigste Studie zum geistigen und personellen Kontext Tournemires. So hat der Herausgeber im Archiv der Société Baudelaire, in der Tournemire aktiv war, ein Skizzenheft von 1909–1911 entdeckt, das eine ähnliche Literaturliste wie die in den Memoiren enthält: einen Plan für ein (nie ausgeführtes) literarisches „grand projet“ des Komponisten, bei dem es sich um nichts weniger als eine Religions- und Kunstgeschichte der Menschheit handeln sollte. Dieser Befund bestätigt die Relevanz der in den Memoiren hervorgehobenen geistigen (Re-) Konversion und Bildungslektüre, der sich Tournemire unter dem Einfluss seiner ersten Frau Alice Taylor ab etwa 1903 unterzog, ebenso wie seine literarischen Ambitionen und die Kontinuität seiner religiös geprägten Kunst- und Weltanschauung ab diesem Zeitpunkt. Ebenso wertvoll sind Leblancs Ausführungen zu Tournemires Beziehungen zu diversen Persönlichkeiten, von denen einige in den Memoiren weitgehend oder völlig verschwiegen werden: der Philosoph Pierre Garanger, der ihn auf die Musik Gustav Mahlers und Ferruccio Busonis aufmerksam machte, der Librettist Eugène Berteaux, Tournemires Schüler Alice und Daniel Lesur (Mutter und Sohn) sowie sein Schwager, der Dichter Joséphin „Sâr“ Péladan. Gleiches gilt für die Liste der getilgten Widmungen von Werken Tournemires (u. a. des letzten Offiziums von *L'Orgue mystique*, das zunächst „seinem Freund Olivier Messiaen“ bestimmt war, dann jedoch dem Musikforscher Norbert Dufourcq zugeeignet wurde), für die Recherchen zu seiner in den 1930er Jahren immer prekärer werdenden finanziellen Situation (die zu seinen Depressionen beitrug) und schließlich für Details zur Entstehung seines letzten großen Werks, der Franziskus-Oper *Il Poverello di Assisi* (1937–39).

Diese vielfältigen Informationen erschließen einen breiten Kontext und ermöglichen so ein deutlich besseres Verständnis des

Haupttextes. Dabei erliegt der Herausgeber zu keiner Zeit der Versuchung, die problematischen Züge Tournemires und seiner Memoiren zu relativieren, sondern arbeitet vielmehr Ursachen und Mechanismen der neurotischen Züge des Komponisten heraus. Die Publikation bildet daher einen Meilenstein in der Tournemire-Forschung und ein unverzichtbares Dokument bei der Beschäftigung mit diesem ungewöhnlichen Künstler.

(März 2020)

Stefan Keym

ROGER ALLEN: *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical.* Woodbridge: The Boydell Press 2018. XXXI, 286 S., Abb., Nbsp.

Das Interesse an Wilhelm Furtwängler als kontroverser Figur im Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint im Hinblick auf das internationale Interesse an seiner Biographie auch im 21. Jahrhundert unerschöpflich zu sein. Insbesondere seine Einbettung in die politischen Rahmenbedingungen der NS-Diktatur und die versuchte, häufig weniger geglückte Aufdeckung der Fallhöhe seiner Verstrickung darin lassen den Dirigenten weiterhin als ein Mysterium zwischen der Fortführung eigener künstlerischer Überzeugungen und der Anpassung an staatliche Systeme bzw. sogar deren Tolerierung erscheinen.

Roger Allen, Emeritus Fellow in Music am St. Peter's College Oxford, legt nun eine weitere Biographie vor, die sich insbesondere an die englischsprachige Leserschaft richtet. Dies geschieht in erster Linie durch die entweder erstmalige oder überarbeitete Übersetzung der Schriften Furtwänglers über Musik, die bislang durch auftretende Sprachbarrieren aufgrund des komplexen Sprachstils Furtwänglers weniger außerhalb des deutschen Sprachraums rezipiert werden konnten. Allens Ansatz richtet sich auf eine geistesgeschichtlich fundierte Biographie

Furtwänglers, d. h., der schillernden Figur will er anhand seiner bislang weniger beachteten, teilweise nie zur Veröffentlichung bestimmten Schriften über Musik, seiner Aphorismen, Notizen und Briefe auf die Spur kommen und sie erstmals durch Übersetzungen auch dem nicht-deutschsprachigen Publikum zuführen.

Dazu bezieht der Autor ergänzend die Betrachtung des Komponisten Furtwängler und seiner drei späten Sinfonien als durchaus beachtenswerten Part seiner Biographik mit ein. Allen fragt danach, inwiefern die zweite und dritte Sinfonie Ausdruck ihrer Zeit sind oder gar als kulturelle Erinnerungswerke verstanden werden können, sowohl in der Auseinandersetzung mit der sinfonischen Tradition im deutschsprachigen Raum als auch im Kontext Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Kompositionen als Spiegel des Inneren Furtwänglers wie des Äußeren seiner Zeit (die Sinfonie Nr. 2 entstand im Krieg und wurde im Schweizer Exil 1944 bis 1945 vollendet) zu betrachten, bietet in jedem Fall einen vielversprechenden, bislang wenig beachteten Ansatz, um tiefer in Furtwänglers Gedankenwelt eintauchen zu können.

Prinzipiell legt Allen dafür den Begriff der „Bildung“ zugrunde, den er originalsprachlich benutzt und entsprechend kulturell geprägt versteht. Im Bildungsideal und seiner Tradition im 19. Jahrhundert erkennt er die wesentlichen Wurzeln für Furtwänglers Erziehung und Sozialisierung, die sich in der Aura von Konservatismus und Nationalismus entfaltet. So bedeutete das Nachzeichnen des Lebenswegs Furtwänglers von 1886 bis zu seinem Tod 1954 auch die Beleuchtung der jeweiligen historischen, kulturellen und intellektuellen Gemengelage, die sich im Zuge der mehrfachen politischen Umbrüche stets neu auf die Akteurinnen und Akteure auswirkte. Dieses Konzept ist zwar sinnvoll, aber nicht gerade neu, wenn man über die Sprachgrenzen hinweg und auf Eberhard Straubs *Die Furtwänglers*,

Geschichte einer deutschen Familie (2007) schaut, der ebenfalls vom Umfeld des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert ausgeht. Allen hebt besonders die Lebenszeit Furtwänglers hervor, innerhalb derer sich drei neue deutsche Staaten konsolidierten und Furtwängler mit der Geburt im Kaiserreich drei verschiedene Regierungsformen, d. h. eine Monarchie, zwei Demokratien und eine Diktatur „verkräften“ musste. Hier ordnet Allen einige Positionen Furtwänglers aus ihrer Entwicklung im Kaiserreich und in der Weimarer Republik heraus ein, die ihren (End-) Punkt in den kulturellen, künstlerischen und moralischen Dilemmata im Nationalsozialismus fanden und mit Untergang der Diktatur von einem persönlichen wie beruflichen Bruch begleitet wurden.

Der inhaltliche Aufbau orientiert sich an den entsprechenden Lebensstationen, beginnend mit dem historisch-kulturellen Hintergrund als Basis einer Bildungsschicht, in der Furtwängler privilegiert aufwuchs. Nachfolgend wird seine Beethoven-Rezeption im Zusammenspiel mit seiner Auseinandersetzung mit Heinrich Schenker untersucht, die für die Entwicklung des Performanzgedankens in Furtwänglers Verständnis katalytisch wirkte. Auch geht Allen in diesem Kontext dem ideologischen Subtext der zeitgenössischen theoretischen Schriften nach, woraus sich zunehmend nationalistisch basierte Weltbilder entwickelten. Besonders beachtlich sind zwei Kapitel zu Furtwänglers Interpretationsverständnis und Aufführungsästhetik. Nach Allens Einschätzung antizipiert Furtwänglers obsessive Beschäftigung mit und Suche nach dem organischen Zusammenhang zwischen Musik und der künstlerischen Erfahrung für Musizierende wie Rezipierende die kunstpolitische, dem Großen nachhängende Ideologie des Nationalsozialismus. Nach dem Zusammenbruch der NS-Diktatur findet man Furtwängler in einer reaktionären Situation vor, in der er in seinen Schriften eine Rückkehr zu den geistigen Grundlagen des Kaiserreichs als einzi-

gen Weg zur Restaurierung kultureller Werte forderte. Um das kompositorische Schaffen final einzuordnen, ist das letzte Kapitel den beiden letzten, wichtigsten Essays gewidmet, die die Weltsicht Furtwänglers letztlich als unverändert ausweisen. Zum Verständnis dieser vielschichtigen Entwicklungen ist eine synoptische Zeittafel aus persönlichen wie wesentlichen historischen, kulturellen und literarischen Ereignissen beigegeben, die von der Geburt des Vaters Adolf Furtwängler 1853 über den Tod des Sohnes hinausreicht und mit der Uraufführung der drei Sätze aus seiner Sinfonie Nr. 3 im Januar 1956 endet.

Neben den biographischen Inhalten liefert Allen mit seinen Erst- und Neuübersetzungen ins Englische dem nicht-deutschsprachigen Publikum Zugänge zu einer durch ihre Ambiguität „nebulösen Prosaik“ Furtwänglers („foggy prose“) (S. XXI). Das zieht auch eine Überarbeitung der Übersetzungen durch Roger Allen und Brian Hitch von Essays aus Furtwänglers *Ton und Wort* sowie *Vermächtnis* des Germanisten Ronald Taylor aus den frühen 1990er Jahren sowie der *Aufzeichnungen* durch Shaun Whiteside (1989) nach sich. Als Anhang beigegeben sind die Übersetzungen der beiden Furtwängler-Essays zu Heinrich Schenker von 1947 (in Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*, Wiesbaden 1955) sowie zu Hans Pfitzner von 1948 (in: Wilhelm Furtwängler, *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, Wiesbaden 1956). Ebenso findet sich eine neue Übersetzung des Ende Mai 1945 in Washington gehaltenen Vortrags von Thomas Manns *Deutschland und die Deutschen* (obwohl der Text bereits 1945 auch in englischer Fassung als *Germany and the Germans* mehrfach erschien ist). Der Grund für die Aufnahme in den Band ist vermutlich die Kontroverse zwischen Furtwängler und Mann zur deutschen Frage nach 1945 sowie die Frage nach dem Umgang mit dem NS-Regime und seinen Konsequenzen, d. h. entweder wie Furtwängler im Land zu bleiben und das System zu unterstützen oder

wie Mann zu emigrieren, da die Restriktionen und Eingriffe der Nationalsozialisten in Kunst, Kultur und Leben unerträglich geworden waren. Darüber hinaus ist eine Liste mit nützlichen weiterführenden, teilweise historischen Audio- und Videoquellen zu Einspielungen und Filmdokumentationen mit und zu Furtwängler angefügt.

Bereits der Themeneinstieg zeigt die Spannung zwischen Kunst, Politik und deren Transzendierung in der Performanzsituation auf. Allen lässt seine Biographie zu einem späten Zeitpunkt in Furtwänglers Leben einsetzen, mit jenem Konzert in London im November 1948, in dem er die Berliner Philharmoniker, ehemals das vorderste „Reichsorchester“, dirigierte und Myra Hess, die sich im Krieg durch musikalischen Widerstand ausgezeichnet hatte, als Solistin in Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 op. 68 auftrat. Die besondere symbolische Komponente war dem Konzert mit dem Willen zur „Versöhnung“ beigegeben, nicht zuletzt durch den Initiator, den britischen Premierminister Clement Attlee. Allen knüpft den Faden der symbolischen Konzertpolitik weiter an Furtwänglers kleine Tournee durch England (NB mit Bach, Beethoven, Schubert, Brahms und Strauss einem komplett deutsch-österreichischen Repertoire u. a. mit nicht ganz wertfreien Komponisten, was aber nicht weiter von Allen kommentiert wird). Durch die wohlwollende Aufnahme beim Publikum und der Presse bedeutete sie nicht nur für den „politisch kompromittierten“ („politically compromised“, S. XI) Dirigenten Rehabilitierung, sondern wirkte sich auch positiv auf die Beziehungen zwischen Deutschland und Großbritannien aus.

Mit diesem Ausgangsszenario sind die Weichen für Allens Einordnungsperspektiven gestellt, d. h. einem Ausloten des schmalen Grats zwischen künstlerischer Freiheit und politischer Vereinnahmung bzw. Kooperation. Der Autor möchte dem Phänomen und der Aura des „großen Mannes“ („Great Man“) (S. XV) beikommen, als der

er laut Allen ins kollektive Gedächtnis eingegangen ist. Darauf aufbauend, argumentiert Allen, dass Furtwängler jenen Künstlertypus repräsentierte, der getrieben war von einer ideologischen Weltansicht, die – so Allens Auffassung – sämtliche seiner Entscheidungen und Handlungen bestimmte und ihn zu beiden Extremen drängte, d. h. ein Pendeln zwischen Perversität und Größe („perversity and greatness“) (S. XV).

Anhand seiner Quellenarbeit kommt Allen zu dem Schluss, Furtwängler sei bereits zu Lebzeiten eine historische Figur gewesen. Einerseits aufgrund seiner Präsenz und seines Einflusses auf das kulturelle Leben, andererseits durch sein geistiges Verharren in der konservativ-nationalen Weltansicht eines Bürgertums des 19. Jahrhunderts. Diese Historisierung betrieb er selbst durch seine Schriften, romantisch idealisierten Kompositionen und Konzertaktivitäten an seinem Lebensabend. Von großer Kontinuität und dauerhaftem Bestand aber war ein Motiv in Furtwänglers Gedankengängen: die Übertragung der Vorstellung des biologisch begründeten Organischen auf das Kunstwerk durch die Erschaffung eines weltumspannenden Großen und Ganzen. Insbesondere in diesem Denkmuster sieht Allen die Erklärung dafür, dass ein nicht-politischer Idealismus für die Künste so unbemerkt in eine politisch intendierte Kunstideologie abgeleitet werden konnte. Der „große Dirigent“ Furtwängler als Interpret und Übersetzer des Genies, d. h. der Komponisten deutscher oder österreichischer Herkunft, der singuläre Titan als „Herrscher“ über die Masse des Orchesters bot den Nationalsozialisten allzu offensichtlich das symbolische Bild des „Führerprinzips“. Aus dem verhängnisvollen Konnex zwischen dem Verbleib in Deutschland und dem Einsatz für die deutsche Kultur, die er als Person des öffentlichen Lebens vertrat, erwuchs seine Einverleibung in die kulturelle Totalität des Nationalsozialismus.

Darin verschmilzt das Bild des Dirigenten mit dem eines ungewollt politischen

Akteurs. Beide voneinander zu trennen, ist kaum mehr möglich, bzw. wird dieses Narrativ durch Biographien wie die Allens fortgeschrieben, in denen Wilhelm Furtwängler weiterhin als diffuse, Verwirrung stiftende Persönlichkeit ihrer Zeit überdauert. Das Kontroverse, Brüchige im Bild aber konkret zu hinterfragen und somit zu anderen Schlüssen als zum längst verstetigten Befund der politischen Funktionalisierung eines Künstlers zu kommen, hätte Allens Annäherung an Furtwängler eine wohltuende Richtung gegeben.

(August 2020)

Yvonne Wasserloos

Auf der Suche nach dem Ungehörten. Improvisation und Interpretation in der musikalischen Praxis der Gegenwart. Hrsg. von Anke STEINBECK. Köln: Verlag Dohr 2019. 216 S., Abb., Nbsp. (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 2.)

Anke Steinbeck ist Musikwissenschaftlerin, Projektleiterin beim Jazzfest Bonn, Autorin der Monographie *Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen im 21. Jahrhundert* (2010, zugleich ihre Dissertation) und Herausgeberin von zwei Publikationen: *Fantasieren nach Beethoven. Praxis und Geschichte kreativer Musik* (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 1, 2017) sowie des hier besprochenen Bandes. Bereits im *Fantasieren nach Beethoven* wird u. a. anhand von acht Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern wie Julia Hülsmann, Marius Neset, Thomas Quasthoff, mit dem Neurowissenschaftler Stefan Koelsch und dem Komponisten Enjott Schneider über Improvisation und ihre Rolle in der Geschichte und im 21. Jahrhundert reflektiert. Dieser Ansatz findet in der zweiten Monographie aus derselben Reihe seine logische Fortsetzung. Sie ist ca. 70 Seiten umfangreicher und in vier Kapitel, ein von Rudolf Buchbinder verfasstes Vorwort, die Einleitung der Herausgeberin, die ebenfalls ihrer Feder entstammenden Schlussbe-

trachtungen und einen „Epilog“ (Interviews mit der Neuropsychologin Daniela Sammler und mit dem Politiker Norbert Lammert) gegliedert.

Jedes Kapitel beginnt mit einem einleitenden Beitrag: verfasst jeweils von der Herausgeberin, dem Pianisten und Komponisten Sebastian Sternal, dem Musikwissenschaftler Julian Caskel und dem Philosophen und Jazz-Musiker Daniel Martin Feige. Den wissenschaftlichen Texten folgen in den Jahren 2017 und 2018 durchgeführte Interviews mit dreizehn Akteurinnen und Akteuren der deutschen und internationalen Musikszenen, u. a. mit der Geigerin Anne-Sophie Mutter, dem Gesangskünstler, Komponisten und Improvisator Andreas Schaefer, dem Jazz-Pianisten Michael Wollny, der Organistin Iveta Apkalna, dem Jazzmusiker und Industriellen Franco Ambrosetti, dem Kulturunternehmer und Cellisten Steven Walter und dem Intendanten der Kölner Philharmonie Louwrens Langevoort.

Die Hauptthese des Buches formuliert die Herausgeberin in der Einleitung: „Vielmehr wird davon ausgegangen, dass Bezeichnungen wie ‚Klassik‘ und ‚Jazz‘ immer mehr zu vagen Worthülsen verkommen, die [...] dem Wesen sowie den Möglichkeiten der Musik und dem Selbstverständnis der Künstler/innen [...] nicht gerecht werden“ (S. 15), die Schlussfolgerung – nach dem Epilog: „Heraus aus dem Elfenbeinturm, hinein in die crossmediale Sichtbarkeit“ (S. 212).

In den Interviews werden einerseits – wie im Titel hervorgehoben – verschiedene musikpraktische Aspekte thematisiert, etwa Besonderheiten des Konzertbetriebs und der Musikausbildung im heutigen Deutschland, die wachsende Rolle des Digitalen oder Herausforderungen von Karrieren in einem „rein kommerziell orientierten [Musik]Umfeld“ (Mutter, S. 55). Den positiven Eigenschaften der Publikation soll aber auch zugerechnet werden, dass musikphilosophische, -ästhetische, -soziologische und -psychologische Fragen eine nicht weniger

sichtbare Rolle spielen. Zu ihnen gehören solche nach dem Wesen der Idee der Musik, nach dem musikalischen Sinn, nach künstlerischer Freiheit, nach Funktionen der Kunst, nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen verschiedenen kulturellen Praktiken, nach dem Verhältnis zwischen dem Emotionalen und dem Intellektuellen sowie der Tradition und Innovation in der Musik, nach Identitäten der Kunstschaffenden und ihrer sozialen Bedeutung oder nach Beziehungen zwischen Künstlerinnen, Künstlern und dem Publikum.

Wissenschaftliche Beiträge des Bandes zeichnen sich ebenfalls durch eine Vielfalt der Sichtweisen und Ansätze aus. Sebastian Sternal plädiert für eine stärkere Berücksichtigung der Improvisation als „direkteste[r] Form des musikalischen Ausdrucks“ (S. 67) seitens der komponierenden und interpretierenden Musikerinnen und Musiker. Julian Caskel reflektiert Begriffe der Interpretation und Improvisation und zeigt Perspektiven von methodischem Vorgehen der „hermeneutischen“ und der „empirischen“ Interpretationsforschung. Als Musikbeispiele wählt er zum einen die Aufnahmen des ersten Motivs aus der Fünften Sinfonie Ludwig van Beethovens von Arthur Nikisch mit den Berliner Philharmonikern (1913) und Mirga Gražinytė-Tyla mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra (2017) und zum anderen ca. dreißig Interpretationen des Beginns des Violinkonzerts Petr Čajkovskijs aus den letzten ca. dreißig Jahren. Am Schluss lenkt Caskel die Aufmerksamkeit auf die Untrennbarkeit des Rationalen einerseits und des Emotionalen, Körperlichen und Performativen andererseits bei einer Interpretation. Daniel Martin Feige hebt im ersten Abschnitt seines Textes das Dialogische des Jazz und im zweiten die Bedeutung personaler Stile der Interpretinnen und Interpreten bei der rhythmischen Gestaltung in dieser kulturellen Praxis hervor.

Würde man nach einer Metapher aus dem Bereich der musikalischen Praxis für

die Definition des Buches suchen, könnte sie mit einer „Crossover“-Session verglichen werden, bei der durch eine gemeinsame Idee inspirierte Kunstschaffende (für manche Rezipientinnen und Rezipienten absolut unerwartet) zusammenkommen und die zu einem produktiven Ergebnis führt. Dieses große Spektrum an vorgestellten Positionen bezüglich der Interpretation und Improvisation ist aus der Sicht der Rezensentin eine Stärke der Veröffentlichung. Ebenfalls ist eine Möglichkeit, sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Konzepte innerhalb einer Publikation kennenzulernen, als positiv einzuschätzen. *Auf der Suche nach dem Ungehörten* lässt sich mit großem Interesse lesen und auf weitere Bände der Reihe *Improvisation im heutigen Musikbetrieb* gespannt warten.

(August 2020)

Anna Fortunova

MAKIS SOLOMOS: From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. Aus dem Französischen übersetzt von John Tyler Tuttle. London: Routledge 2020. 282 S., Abb., Nbsp., Tab.

Makis Solomos unternimmt eine große Analyse der neuen Musik unter dem Gesichtspunkt der Klangfarbe und der Klangzentrierung. Die Arbeit ist zunächst in französischer Sprache erschienen (*De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe – XXIe siècles*, 2013) und 2020 in einer überarbeiteten, englischen Übersetzung. Solomos ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Paris 8, was man dem Vorhaben anmerkt: Französische Arbeiten behalten immer die großen Zusammenhänge im Blick. Während deutsche Forschende wegen vermeintlich fehlender Expertise oft vor großen historischen Epochenüberblicken oder Einordnungen in große Zusammenhänge zurückschrecken, ist in der französischen Geisteswissenschaft solch eine Kontextuali-

sierung notwendig. Außerdem schlägt er eine Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts vor, wie sie sicherlich seine eigenen Studierenden hören durften und deshalb auch für Englisch lesende Studierende empfehlenswert ist. Den Vollständigkeitsanspruch einer Musikgeschichtsschreibung findet man bei Solomos keinesfalls, das macht er schon im Titel deutlich, der stattdessen einen Paradigmenwechsel von Musik zu Sound postuliert.

Im ersten Kapitel gibt er einen musikhistorischen Überblick über die Ausdifferenzierung der Klangfarbe als kompositorischem Parameter von der Instrumentierung bis zum Einbezug von außermusikalischen Geräuschen in Orchesterkompositionen – ohne freilich „Parameter“ als Wort zu verwenden. *Timbre emancipiere sich* (S. 30ff.), ohne jemals die Sprachmöglichkeiten des Parameters Tonhöhe in der tonalen Musik zu erreichen. Der Anschluss eines Kapitels zum Geräusch ist unmittelbar einleuchtend. Mit einem Kapitel zur Konzentration auf das Hören, also einem weiteren Paradigmenwechsel, geht Solomos nach John Cage auf Pierre Schaeffers Tonbandmusik und Theorie sowie Psychoakustik in Computermusik ein. Eine zentrale Aussage ist hier, „in recording, sound becomes the central category“ (S. 111), was man mit Solomos' Beispielen aus elektroakustischer Musik, Rockmusik-Aufnahmen und von akustischen Computeranalysen informierter Musik wie dem sogenannten Spektralismus zusammenbringen muss: Der Paradigmenwechsel vom Primat der Tonhöhe zur Klangfarbe geht vor allem mit der Tonaufnahme und -reproduktion einher. Ein zentrales Thema ist hier der Abschnitt „From rock to disco: the studio as site for the composition of sound“ (S. 156–160), in dem Solomos kurz auf die Meilensteine des Studio-Arrangements mit seinem „kumulativen Prozess“ (S. 160) der Mehrspurtonbandproduktion in der Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre eingeht, in dem der jeweilige ‚Sound‘ sowohl einzelne Musizierende und Produzenten auszeichnet

als auch genreprägend wurde. Anschließend an das „Listening“-Kapitel, wechselt er mit „4. Immersion in sound“ und „5. Composing sound“ zu einer rezeptionsästhetischen Sicht – überraschenderweise auch für die Dodekaphonie (ausführliche Anton Webern-Analyse) und den Serialismus (Pierre Boulez). Darin verbindet er die Aussagen mit detailreichen Analysen am Notentext und graphischen Darstellungen, die zu neuen Erkenntnissen führen, beispielsweise zeigt er die Großform eines Abschnitts von Iannis Xenakis' *Pithoprakta*, aus der sich eine kleine Abweichung, ein (Noten-) Punkt außerhalb der dreieckigen Verengung, also ein Fehler ergibt (Beispiel 5.30 online und Endnote 12, S. 199f.). In „Sound-space“ geht es um verräumlichten Klang, Klangkunst und Live-Elektronik, und das abschließende Kapitel stellt sich der zusammenfassenden These eines Paradigmenwechsels und dessen Implikationen ausführlich.

Die zahlreichen Notenbeispiele sind nur teilweise im Buch abgedruckt, wodurch u. a. die 545 Seiten des französischen Originals auf 282 im englischen Kleindruck reduziert wurden. Der größere Teil der Notenbeispiele ist per Passwort aus einem Online-Repository des Verlags herunterzuladen. Am Ende einer umständlichen, namentlichen Anmeldung erhält man Notenbeispiele, Skizzen, Analysetabellen und Fotos in PDF-, JPG- und sogar DOCX-Formaten, wie sie der Autor vermutlich zur Verfügung gestellt hat. Trotz der üblichen Probleme des Copyrights auf Notentexte sehe ich hier noch keine zufriedenstellende Erweiterung des analytischen Musiktextes ins Digitale: Ein Verlagsriese hätte sicher andere Möglichkeiten. Aber Solomos weiß mit dem Medium Buch und seinen Abbildungsmöglichkeiten umzugehen.

Herausragend sind die Analysen des Autors in Form von graphischen Darstellungen ausgewählter Parameter, wie der räumlichen Bewegung des Klangs in einem Abschnitt von Xenakis' *Persephassa* (S. 208, Abb. 6.5). Sie regen unbedingt zur Nachahmung an!

Und sie fordern zum Umdenken auf: Überraschend im Kontext von Klangfarbenanalyse war für mich zunächst, dass Solomos in einer dieser analytischen Transkriptionen, hier einiger Takte von Boulez' *Le Marteau sans maître* (S. 153, Abb. 5.5), auf die Analyse der Instrumentalfarben verzichtet. Stattdessen zeigt er, welche Tonhöhen fortgesetzt werden und dass der gesamte Ambitus erklingt. Sein Ziel ist, einerseits den Klangeindruck des Stücks jenseits seiner seriellen Kompositionslogik zu zeigen, was für mein Hören leider nicht erfolgreich ist, und andererseits eine Weiterentwicklung der Schönberg'schen „Klangfarbenmelodie“, die als „Resonanz“ von Boulez komponiert wird. In seiner graphischen Analyse zeigt Solomos also die Fortführung derselben Tonhöhe durch andere Instrumente als „Resonanz“ und somit als Klangphänomen. In den 1980er bis 2000er Jahren kulminierte diese „komponierte Resonanz“ besonders in Werken mit Instrumenten und Live-Elektronik aus dem IRCAM-Umfeld (S. 160ff.). Hierfür und für die generelle Tendenz, das Material zu komponieren, führt er den Begriff „Sonority“ ein: „This notion designates an overall entity, fully constructed and composed from the inside“ (S. 163). Form und Material verschmelzen und *Sonority* emergiere, weder „sound“ noch „timbre“, sondern „composed sound, articulated, built“ (ebd.). Als Beispiele für diesen komponierten Klang (*sonority*), auch Textur, der mit einem neuen Hören einhergehe – nicht formbestätigend, sondern klangzentriert (S. 164) –, analysiert Solomos Edgar Varèses *Ionisation*, von Glissandi oder Mikrotönen geprägte Musik wie Chiyoko Szlavnic's Streichquartett *Gradients of Detail* (2006) sowie die Klangmassen, Texturen und Flächen von Xenakis, für dessen Musik Solomos einer der führenden Experten ist.

Ohne mit allem übereinzustimmen – m. E. ist beispielsweise Alvin Luciers *I am sitting in a room* keine Klanginstallation (S. 225), sondern eine Komposition für

Tonband, und die im Titel inkludierte Musik des 21. Jahrhunderts ist noch weitgehend unkomponiert –, schätze ich Makis Solomos' thesenbasierte Musikgeschichte des langen 20. Jahrhunderts sehr, denn sie liefert sowohl einen Überblick über Kompositionsrichtungen als auch Detailanalysen; Einordnung von theoretischen und ästhetischen Debatten sowie Medienentwicklung im Kontext; Entwicklung einer These und deren Implikationen.

(August 2020)

Julia H. Schröder

Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 325 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 3.)

Ein Bekenntnis gleich zu Beginn: Musikphilologie war bisher kein Arbeitsgebiet gewesen, in dem sich der Rezensent sonderlich wohl gefühlt hat bzw. eines, in dem es ihn gereizt hätte, heimisch zu werden! Mit Bedacht sind hier die Worte „war“ und „bisher“ gewählt. Denn der Sammelband schafft es in bemerkenswert detailreicher und dennoch konzis komprimierter Form – und ja: Diese Tautologie ist gleichfalls mit Bedacht gewählt! Denn dieser Einführungsband bringt es (Inhalts- und Literaturverzeichnisse, Personen- und Autor*innenregister nicht mitgezählt) gerade mal auf ca. 280 Seiten – zu begeistern, zu interessieren und zu informieren. Auch das acht übersichtliche Seiten kurze, aber doch informative und hilfreiche Glossar bestätigt im ersten Über- wie auch dem zweiten, genaueren Durchblick dieser Publikation: Hier ist den Herausgebern ein Kompendium gelungen, das sich für das praktische musikphilologische Studium und seine weiterführende Arbeit lohnt.

Von hinten nach vorn:

Das Glossar fasst mit seinen 62 Begriffserklärungen von „Analytischer Druckforschung“ und „Apparat“ über „Diplomati-

sche Transkription“ und „Erstausgabe“ bis zu „Quellenedition“ und „Variante“ zentrale Gegenstände des musikphilologischen Handwerks in knappen Worten zusammen und liefert so v. a. Neulingen der Disziplin neben einem guten Einblick auch eine stete Hilfestellung für die praktische Editionsarbeit über das wissenschaftliche Studium hinaus.

Der üblichen Praxis, das Glossar ans Buchende zu setzen, mag man widersprechen. Besonders dann, wenn das Wörterverzeichnis eines solchen Einführungs- und Überblicksbandes – wie es das erklärte Ziel der *Kompendien*-Reihe des Laaber-Verlags ist – zum Grundlagenaufbau dienen soll. Insofern bleibt zu überlegen, ob ein den Aufsätzen vorangestelltes Glossar nicht sinnvoller wäre, da es den Studienanfänger*innen und interessierten Laien der Musikphilologie möglicherweise den (Wieder-) Einstieg erleichterte.

Dieser herausgeberischen Geschmacksfrage voran stellt sich das mit knapp hundert Seiten umfangreichste der sechs Kapitel des Bandes, welches sich mit der Editionspraxis auseinandersetzt: Es nimmt Arbeitsprozesse der „Editorischen Grundlagenarbeit“ (Ulrich Scheideler, S. 177–196) und editorischen Maßnahme der „Textkonstitution“ (Ulrich Leisinger, S. 197–217) in Augenschein, geht Fragen zur „Partituranordnung“ (Egon Voss, S. 218–227) und „Edition von Vokalmusik“ (Petra Weber, S. 228–236) auf den Grund und klärt über den „Kritischen Apparat“ (Daniela Philippi, S. 237–246) und „Editorische Einzelfragen“ (Sonja Tröster, Ute Poetzsch, Christoph Flamm, S. 247–280) auf.

Auch wenn die Autor*innen dieses Kapitels sichtlich versuchen, alle Grundlagen und Methoden der Editionspraxis (be-) greifbar darzustellen, entbehrt dieser Buchabschnitt der Begeisterungsfähigkeit und Sogkraft, die vorhergehende Kapitel zu erzeugen in der Lage sind. Das „gleichsam kriminalistische Vokabular“ (S. 177), von dem Scheideler

spricht, verblasst jedoch gegenüber der trockenen Materie eben jener Grundlagenarbeit, der Quellenermittlung, -beschreibung, -bewertung etc. Auch die Kolleg*innen Leisinger, Voss, Weber et al. vermögen hier nicht, die Musikphilologie ihres verstaubten Images zu befreien, das ihr seit je anhängt.

Was den beiden Autoren des fünften Kapitels zu Grundfragen der musikalischen Textkritik eindeutig besser gelingt: Besonders Walter Dürr schafft in seinem Aufsatz zu „Autorisation – Authentizität – Echtheitskritik“ (S. 145–161) einen spannenden musiko-kriminologischen Exkurs und zeigt auf, wie interessant musikphilologisches Profiling einer Werkrekonstruktion und seiner operativen Analyse sein kann. An kurzen Beispielen der Editions-geschichte von Schuberts *Winterreise* macht Dürr die häufig komplizierte Sachlage zwischen Authentizität und Autorisation deutlich: „Die Frage nach der Authentizität ist eine Frage des Editors an die Quelle(n), die nach der Autorisation wendet sich an den Verfasser und seiner Einschätzung und Bestimmung – nicht einer Quelle, sondern eines Werkes. Beide Fragen muss der Editor stellen, die Antworten aber auseinanderhalten: Sie haben unterschiedliche Konsequenzen für den Charakter einer Edition“ (S. 155).

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels gibt Bernhard R. Appel mit seinem Aufsatz zu „Textdifferenzen“ (S. 162–175) Einblick in die graue Theorie der Textexegese: „Komponisten hinterlassen keine Musik, sondern Notentexte. Aus der Textlichkeit von Musik und geleitet vom Grundgebot *ad fontes* beziehen Musikphilologie und -editorik ihre Rechtfertigung“, klärt Appel gleich zu Beginn (S. 162) und geht im Folgenden auf die Themen Lesart, Variante und Fassung ein.

Dem musikalischen Werk und seiner Überlieferung ist das vierte Kapitel gewidmet, in dem sich die Autor*innen über „Merkmale der Handschrift“ (Helga Lüning, S. 97–110) Gedanken machen, sich zur historischen Entwicklung und phi-

lologischen Bedeutung von „Kopisten“ (Thomas Hochradner, S. 111–128) äußern und am Beispiel Brahms' von „Musikalischen Ratgeber[n], Verleger[n], Lektoren und Stecher[n], Werkvarianten und Bearbeitungen“ (Michael Struck, S. 129–143) berichten. Struck macht die komplexe Philolog*innen-Arbeit sichtbar und zeigt Fallstellen der Forschungs- und Editionsarbeit auf. Brahms' widerspruchsvolles Agieren in Sachen konkreter Notation (bspw. von Tempoangaben) oder Weiterverwendung und Überarbeitung kompositorischer Ideen (Besetzungsänderungen und Werkfassungen), aber auch in der Zusammenarbeit mit Verlegern, Stechern und Ratgebern, sind Strucks Aufhänger für eine detail- und an Unterpunkten reiche Mentalitäts- und Werkstudie: „Vereinzelt finden sich bei Brahms andererseits kritische Bemerkungen über den [...] Rat anderer: Als er den Musikverlag J. Rieter-Biedermann um Tilgung der seit dem Erstdruck des *Deutschen Requiems* (1868) mitgeteilten Metronomzahlen bat, verwies er darauf, dass die Zahlen ‚gar nicht von mir, sondern von Reinthaler‘ seien, was in dieser Pauschalität nur begrenzt zutrif. Ähnlich ist die Behauptung gegenüber Georg Henschel zu bewerten, die (wenigen) Metronomzahlen, ‚welche sich bei meinen Sachen finden‘, seien ihm ‚von guten Freunden [...] aufgeschwätzt‘ worden.“ (S. 135).

Dem Überlieferungs-Kapitel geht der Aufsatz „Das musikalische Werk“ von Daniela Philippi voran (S. 89–96), der zugleich das dritte Kapitel bildet. Philippi geht auf den Werkbegriff und dessen Deutungswandel im Laufe der Jahrhunderte ein und endet mit Ausblicken auf Werkfassungen und -bearbeitungen, die in den nachfolgenden Kapiteln ausführlicher und beispielhaft diskutiert werden. Warum dieser einführende Aufsatz Philippis als eigenes Kapitel veröffentlicht und nicht denen des vierten Kapitels zugeordnet wurde, bleibt indes fraglich.

Die Autor*innen der ersten beiden Kapitel („Editionstypen“, S. 13–55; „Quellen“ S.

57–87) geben zum Einstieg in die Disziplin Einblicke zu „Werkausgaben“ (Martin Albrecht-Hohmaier, S. 13–21) – Was sind Faksimile-, Praktische, Denkmäler-, historisch-kritische Ausgaben? –, zu Erarbeitung und Formen einer „Skizzenedition“ und Quelldokumentation (Ulrich Krämer, S. 22–43), in das moderne Feld der „Digitale[n] Musikedition“ (Joachim Veit, S. 44–55).

Zu den Quellen der Musikhandschriften leisten Julia Ronge („Werkvorstufen und Studien“, S. 57–63) und Jens Dufner („Werkmanuskripte“, S. 64–69) einen in weiten Teilen plastischen Beitrag, der von Susanne Popp's Aufsatz zu „Musikdrucke[n]“ (S. 70–87) vom späten 15. Jahrhundert bis zur Jetztzeit abgerundet wird. Es entsteht ein spannender Eindruck musikphilologischer Forschungs- und Editionsarbeit, der dem größten Teil der ganzen Publikation innewohnt: „Neben terminologischen Erörterungen wird in diesem Band das praktische Handwerkszeug der Editionsphilologie beschrieben und nachvollziehbar gemacht“, halten die Herausgeber Appel und Emans in der Einführung fest (S. 12). Es bleibt zu konstatieren, dass ihnen und den Autor*innen des Sammelbandes dies gelungen ist und dieser für das Studium wie auch als (Beg-)Leitfaden für die Praxis empfohlen werden kann.

(Juli 2020)

Peter Motzkus

NOTENEDITIONEN

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 1: Historia der Geburt Jesu Christi (SWV 435). Neuauflage hrsg. von Bettina VARWIG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXX, 132 S.*

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10/11: Kleine geistliche Konzerte I 1636. Neuauflage hrsg. v. Beate Agnes SCHMIDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXVIII, 207 S.*

HEINRICH SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 36: Vielchörige Kirchenkonzerte. Magnificat (SWV 468), Surrexit pastor bonus (SWV 469). Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XX, 70 S.*

HEINRICH SCHÜTZ: *Stuttgarter Schütz-Ausgabe. Sämtliche Werke. Band 18: Der 119. Psalm (Schwanengesang). Vervollständigt und hrsg. von Werner BREIG. Stuttgart: Carus-Verlag 2017. XXVIII, 268 S.*

Wie sehr der kritische Rückblick auf die früher entstandenen Bände der Neuen Schütz-Ausgabe (NSA) notwendig war und wie grundlegend wichtig und richtig die Entscheidung zu einer Neuauflage bereits edierter Schütz-Werke in dieser Editionsreihe war, zeigen die seit 2017 neu hinzugekommenen Neuauflagen der *Weihnachtshistorie* und der *Kleinen geistlichen Konzerte I*, die der sich ständig aktualisierenden Quellenlage und einer sich grundsätzlich veränderten Editionskonvention Rechnung tragen. Nach mehr als zehn Jahren zeitlichem Abstand zur *Geistlichen Chormusik* (Werner Breig, 2003/2006) und der *Cantiones sacrae* (H. Volckmar-Waschk, 2004) liegen in der NSA somit vier Neuauflagen von zentralen Kompositionen aus dem Gesamtschaffen von Heinrich Schütz vor. Weitere Neuzugänge stellen der für die NSA von Claudia Theis besorgte Band mit den mehrchörigen Werken des *Magnificat* (SWV 468) und dem

Konzert *Surrexit pastor bonus* (SWV 469) sowie der für die Stuttgarter Schütz-Ausgabe (SSA) von Werner Breig edierte 119. Psalm dar.

Alle Bände verfügen über ein deutsch/englisches Vorwort (die SSA hält sogar sämtlich Abschnitte des Einleitungsteiles zweisprachig bereit), etwa zehn Faksimile-Abbildungen, die für die Edition aufschlussreiche zeitgenössische Hinweise und somit für den Nutzer wichtiges Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung bieten, und sind nach den *Richtlinien für die Herausgabe von Musik des „Generalbasszeitalters“ von etwa 1570 bis etwa 1750* in ihrer letzten Fassung (B. Appel/J. Veit, 2000) ediert. Damit wird deutlich, wie sehr sich die beiden Ausgaben einander annähern, handelt es sich doch bei beiden Editionsreihen nunmehr um z. T. tiefgreifend revidierte, wissenschaftlich-kritische Ausgaben. Auch wenn das ursprüngliche Ziel, dem Rezipienten Aufführungsmaterialien an die Hand zu geben, noch erkennbar ist und auch umgesetzt wird, so steht der wissenschaftliche Ansatz, der versucht, eine klare Werk- und Rezeptionsgeschichte zu dokumentieren, doch klar im Vordergrund.

Obwohl alle vier Bände in ähnlicher Weise operieren – gerade auch was die Rückkehr zu originalen Notenwerten und Mensurzeichen, die Einführung einer einheitlichen Taktstrichsetzung, eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Quellen, deren detaillierte Beschreibung und eine sachliche Darstellung der Abhängigkeit der Quellen voneinander betrifft –, lässt sich dieser, heute als Standard einer Gesamtausgabe geltende Zugang bei B. Varwigs Neuedition der *Weihnachtshistorie* vielleicht am deutlichsten nachvollziehen. Die Beliebtheit des Werkes, die nicht zuletzt auf den eingefügten „Intermedien“ gründet, täuscht den Nutzer freilich über das Grundproblem des unvollständigen Erstdruckes (1664) und der komplexen Quellenlage hinweg. Der Auseinandersetzung mit diesem Editionsproblem, der Situation der Uraufführung der

Frühfassung in der Schlosskirche Dresden zu Weihnachten 1660 und der Rekonstruktion von heutigen Aufführungsmöglichkeiten aufgrund einer genauen Sichtung der erhaltenen Quellen, die freilich allesamt in ihrer Gestalt problematisch sind und unterschiedliche, in keinem Fall aber datierbare Fassungen der Weihnachtsgeschichte bieten, geht Varwig ausführlich im Vorwort nach. Für die Edition wählt sie wie schon Friedrich Schöneich 1955 die einzige Möglichkeit für eine praktische Ausgabe und ediert die Evangelistensätze nach dem Erstdruck, die Intermedien nach der handschriftlichen Frühfassung in Uppsala. Allerdings kann sie nun auch die Partiturabschrift aus dem Notenarchiv der ehemaligen Sing-Akademie zu Berlin berücksichtigen, die Schöneich nur in Teilabschriften zur Verfügung stand und für dessen Ausgabe auch nicht herangezogen wurde. Dem gravierenden Problem der „Introduction“, bei der nur die Generalbassstimme erhalten ist, stellt sich die Herausgeberin, indem sie auf die Hinzufügung einer Rekonstruktion, wie sie von A. Schering, A. Mendel, F. Schöneich oder W. Steude versucht wurde, verzichtet und nur den erhaltenen Generalbass ediert. Dies scheint nur sinnvoll, bildet eine Ausgabe mit solch einem neutraleren Zugang die problematische Quellenlage doch ohne Beschönigungen und verzerrenden Werkeindruck ab. Damit gelingt der Herausgeberin der von ihr angestrebte „informierte Umgang mit den in den Quellen enthaltenen Informationen“ (S. XI), denn sie macht nicht nur den Rezipienten auf die Probleme des Werkes aufmerksam, sie öffnet auch Spielräume, die es dem Interpreten erlauben, ja ihn sogar zwingen, sich mit eigenen Entscheidungen eine Werkgestalt im Sinne von Heinrich Schütz zu erarbeiten. Dieses Prinzip führt sie konsequent im nicht ausgesetzten Generalbass oder in den Anhängen fort, in denen die unvollständig erhaltenen Berliner Intermedien ebenfalls bewusst nicht vervollständigt werden (was aufgrund ihres Fragmentcharakters

auch nur schwer möglich wäre), sondern nur das erhaltene Quellenmaterial in edierter Form zur Verfügung gestellt wird.

Werner Breigs Rekonstruktionen für die Edition des Schütz'schen opus ultimum (SSA) stellen dagegen einen anders gelagerten Fall dar. Da in dieser kurz vor Schütz' Tod entstandenen Monumentalvertonung von Ps. 119, dem auch eine Vertonung von Ps. 100 (SWV 493) aus dem Jahr 1662 und ein deutsches *Magnificat* (SWV 494) als „Anhang“ beigegeben sind, „nur“ Cantus und Tenor des zweiten Chores fehlen, scheint eine Erarbeitung des fehlenden Materials aus den Gesamtstimmen möglich und – will man diese Werke für eine Aufführung nicht verloren sehen – notwendig. In Anbindung an die Musikpraxis erarbeitete der Herausgeber daher in Zusammenarbeit mit dem Dresdner Kammerchor und Hans-Christoph Rademann Lösungen für die fehlenden Stimmen. Diese weichen naturgemäß von jenen der Erstausgabe Wolfram Studes für die NSA ab, doch besitzen Breigs behutsame Rekonstruktionen mindestens ebenso viel Gültigkeit. Eine eindeutige Lösung, die das Original wiederherstellt, ist ohnehin nicht mehr möglich.

Die Paratexte sind bei Breig knappgehalten. Dies ist umso bedauerlicher, als Schütz' „Schwanengesang“ trotz der unikalen Überlieferung eine bewegte Geschichte hat, die aber nur kurz nachgezeichnet und stattdessen lediglich auf den Grundsatzaufsatz von Wolfram Stude verwiesen wird. Nicht jeder Leser wird diesen Beitrag von 1982/83 greifbar haben, und eine ganzheitliche Einsicht in Werk- und Quellengeschichte wäre sicherlich eine Bereicherung für den Band gewesen. Die Überlegungen von Stefan Michel und Christine Haustein zum theologischen Hintergrund von Ps. 119 (S. Xif. bzw. XIVf.) geben den Interpreten Hinweise zur liturgischen Verwendbarkeit der Vertonungen (gerade vor dem Hintergrund einer auch von Schütz vorgeschlagenen Aufführung im Gottesdienst), wenngleich eine Aufführung

einzelner Motetten im Gottesdienst heute eher unwahrscheinlich sein dürfte. Ergänzt wird der Band von einer Frühfassung des *Magnificat* (SWV 494a).

Diesen Monumentalkompositionen, zu denen auch die von Claudia Theis edierten *Vielhörigen Kirchenkonzerte* gehören und über deren Datierung und Anlass bislang nur spekuliert werden kann, stehen die nach italienischem Vorbild gestalteten *Kleinen Geistlichen Konzerte* gegenüber. Aufgrund ihrer flexiblen Kleinstbesetzung, Ausdruckstärke, und breit gestreuten Textauswahl sowie der damit verbundenen „funktionale[n] und formale[n] Vielfalt“ (S. VII), erfreuen sie sich noch immer äußerst breiter Popularität und erscheinen nun erstmals in der originalen Gestalt und Anordnung (in der von Hans Hoffmann und Wilhelm Ehman besorgten Ausgabe von 1963 wurde die Reihenfolge völlig aufgelöst und – getragen vom Gedanken der Musizierpraxis – in drei Abteilungen nach Stimmbesetzungen umsortiert). Dass diese Werke durch die Missinterpretation von Schütz' Vorwort lange als „mindere“ Kompositionen behandelt wurden, dürfte in der Zwischenzeit ebenso widerlegt sein wie die Annahme, dass die reduzierte Besetzung allein den katastrophalen Verhältnissen des Dreißigjährigen Krieges geschuldet sind. Denn wie B. A. Schmidt nochmals zeigt, reicht die Werkentstehung bis ca. 1620, und damit weit vor den Kriegseintritt Kursachsens (1631) zurück. Das Vorwort diskutiert all diese Fragen wie auch Details zur Aufführungspraxis, zu den Hintergründen der ungewohnten Drucklegung in Leipzig (anstelle Dresden) und das im Werk von Schütz singuläre Titelbild der Organum-Stimme. Gleichwohl hätte man sich mehr Informationen zum Widmungsträger (Heinrich von Friesen), eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlich mehrstimmigen Satzarten oder den Hintergründen der im Anhang abgedruckten Fassungen vorstellen können; auch eine Begründung dafür, warum die erhaltenen Drucke in A-Wgm, D-BDk,

D-HAh, D-KI, D-LUC, D-Ngm, S-Skma und S-VX nicht eingesehen wurden, wird nicht genannt. Die Edition selbst bietet ein angenehm schlankes Notenbild, das im Vergleich zu 1963 auf Hinzufügungen wie Atemzeichen, Oktavierungen, Phrasierungsbögen oder unnötige Transpositionen verzichtet. Gleichwohl wird der Praxisbezug nicht vergessen, was sich an den Konzerten 7, 8 und 18 erkennen lässt, die aufgrund ihrer Schlüsselung im Bariton-Schlüssel (Organum) transponiert wurden.

Spannend zu lesen sind in diesem Band schließlich die im Anhang beigegebenen Frühfassungen von sieben Konzerten, einschließlich der bislang unveröffentlichten Frühfassung von SWV 289a (mit Rekonstruktion des Sopranos 2 durch Werner Breig). Sie machen die lange Entwicklungsgeschichte der *Konzerte* greifbar und gestatten den Blick auf eine Virtuosität, die im Erstdruck zugunsten eines stärker deklamierenden Satzes geglättet wurde. In derselben Weise, wie Heinrich Schütz die Modernität geringstimmiger Konzerte gegenüber dem älteren motettischen Satz erkannt hatte, steht die Notwendigkeit solcher Einsichten für ein umfassendes Werkverständnis außer Frage. Es bleibt daher zu hoffen, dass die NSA auch weiterhin daran interessiert ist, solche neuen Blickwinkel einzunehmen, um veraltete Forschungshypothesen aufgrund aktueller Forschungen revidieren zu können.

(August 2020)

Stefan Gasch

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LIII: Neues Lied. Kirchenmusiken vom 21. bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis und vom 1. Advent bis zum 3. Weihnachtstag nach Texten von Gottfried Simonis. Hrsg. von Simon RETTELBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXII, 403 S.*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LXVI: Festmusiken für Altona. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LV, 209 S.*

Der von Simon Rettelbach in Band LIII der *Musikalischen Werke* in zwei repräsentativen Ausschnitten vorgelegte Kantatenjahrgang „Neues Lied“ aus Telemanns Frankfurter Jahren verdankt seine Anfänge einer Notlösung, die ihn eng mit dem Ende 1716 begonnenen Kantatenjahrgang „Harmonisches Zion“ („Concerten-Jahrgang“) nach Dichtungen Erdmann Neumeisters verbindet: Neumeister lieferte seine Texte regelmäßig bis zum Pfingstfest 1717, musste dann aber seine Arbeit unterbrechen, so dass Telemann gezwungen war, für die Fortsetzung des Jahrgangs nach einem anderen Dichter Ausschau zu halten. Er fand ihn in dem Hallenser Theologiestudenten Gottfried Simonis (geb. 1692) und setzte mit dessen Texten den Jahrgang bis zum Ende des Kirchenjahres fort. Die so entstandene „Mischfassung“ hat Telemann allerdings offenbar nicht befriedigt. Als er 1719/20 den Jahrgang „Harmonisches Zion“ erneut darbot, führte er die 1717 Fragment gebliebene Kantatenreihe mit nachgelieferten Dichtungen Neumeisters weiter. Allerdings geriet Neumeisters Mitarbeit mit dem Text zum 14. Sonntag nach Trinitatis erneut ins Stocken. Den verbleibenden Rest ergänzte Telemann nunmehr mit Kantatendichtungen verschiedener Herkunft. Den damit aus seinem ursprünglichen Zusammenhang mit dem Jahrgang „Harmonisches Zion“ gelösten Teiljahrgang aus der Dichtfeder

Simonis' aber vervollständigte Telemann für das Kirchenjahr 1720/21 mit Dichtungen Simonis' für die Zeit vom 1. Advent bis Pfingsten zu einem neuen Jahrgang, dem „Neuen Lied“.

Alle drei Jahrgangsversionen erklangen zu Telemanns Zeit in Frankfurt, der Jahrgang „Neues Lied“ wurde 1728/29 unter Telemanns Nachfolger Johann Christoph Bodinus vollständig wiederholt, und zumindest Einzelnes daraus wurde auch noch unter späteren Nachfolgern aufgeführt. Kantatentextdrucke von 1718 bezeugen außerdem die Aufführung der „Mischfassung“ von 1716/17 in Eisenach. Einzelnes aus Simonis' Jahrgang hat Telemann auch in Hamburg dargeboten, und verschiedene Kantaten daraus gelangten unter anderem nach Gera, Weißenfels, Leipzig, Berlin und Brandenburg.

Für den vorliegenden Band hat Simon Rettelbach eine sechs Werke umfassende Kantatenfolge aus dem 1717 entstandenen Jahrgangssegment und eine siebenteilige Kantatenreihe aus dem Segment von 1720/21 ausgewählt. Ihre Anordnung im Band folgt der Chronologie der Entstehung; die Abfolge nach dem Kirchenjahr wäre aber wohl zumindest der Erwägung wert gewesen. Denn Telemann selbst scheint den Jahrgang ungeachtet der Entstehungsumstände durchaus als geschlossene Einheit betrachtet und auch bewusst so angelegt zu haben. Zwar wird ihm 1717 beim Wechsel des Textdichters an der „Schnittstelle“ Pfingsten/Trinitatis besonders daran gelegen gewesen sein, den Übergang möglichst unauffällig zu vollziehen. Simonis' Texte sind denn auch, wohl auf Empfehlung Telemanns, formal den Neumeisters nachgebildet: Am Anfang steht ein biblisches Dictum, am Schluss ein Choral, und in dem so gebildeten Rahmen alternieren regelmäßig Rezitative und Arien.

In der Vertonung aber beschreitet Telemann in dem zweiten Jahrgangssegment von 1717 neue Wege. So sind die Eingangs-

sätze hier stets mit „Allabreve“ überschrieben und betont kontrapunktisch geprägt; zumal in den chorischen Partien stehen sie deutlich in der Tradition der Motettenpolyphonie des 17. Jahrhunderts. Diese Art der Eröffnung behält Telemann auch in dem 1720/21 ergänzten Jahrgangsabschnitt bei. Zugleich mit der veränderten Gestaltung der Eingangschöre tritt das im ersten Jahrgangssegment von 1716/17 prägend hervortretende konzertante Moment weiter zurück. Blasinstrumente sind zurückhaltender eingesetzt, die Oboen haben seltener obligate Funktion. Vereinzelt sind aber auch hier, jeweils paarig, Quer- und Blockflöten, Fagotte, „Clarinetten“ gefordert und einmal auch, in der Kantate zum 1. Weihnachtstag *Uns ist ein Kind geboren* (TVWV 1:1452), zwei Hörner – diese allerdings sind so ausnehmend virtuos geführt, dass sie bei einer Frankfurter Wiederaufführung offenbar notgedrungen durch Querflöten ersetzt wurden. Diese Weihnachtskantate tritt im Übrigen auch stilistisch in bemerkenswerter Weise aus ihrem Kontext hervor: Wohl von dem volkstümlichen Stoff des Weihnachtsgeschehens geleitet, prägt Telemann dem Eingangssatz und den beiden Arien folkloristische Elemente auf, die an seine auf die Sorauer Zeit zurückgehende Begeisterung für die hanakische und polnische Volksmusik erinnern. Überhaupt: Wie immer bei Telemann, so gibt es auch in diesem Band viel zu entdecken und zu bewundern.

Rettelbachs Vorwort bietet konzentrierte Information über die verwickelte Entstehung des Jahrgangs, den Dichter Gottfried Simonis, die zeitgenössischen Aufführungen, Besonderheiten der Instrumentalbesetzung (insbesondere der Blasinstrumente) und die Quellen der Schlusschoralstrophen.

Der Kritische Bericht gibt in seinem ersten Teil eine ausführliche Darstellung der Quellenlage, getrennt nach textlichen und musikalischen Quellen, wobei die Beschreibung der heute in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg aufbewahr-

ten Frankfurter Handschriften naturgemäß den breitesten Raum einnimmt.

In einem zweiten Teil werden die Editionsgrundsätze dargelegt. Eine Hauptschwierigkeit der Edition besteht darin, dass für die ausgewählten Kantaten keine Autographe, sondern nur Abschriften zur Verfügung stehen, deren Abhängigkeitsverhältnis zu den verschollenen Autographen nicht sicher zu bestimmen ist. Überwiegend sind dies Frankfurter Materialien, die aber nicht aus Telemanns eigener Frankfurter Amtstätigkeit, sondern aus der seiner Nachfolger stammen. Rettelbach beschreibt sein Verfahren wie folgt: „Als Grundlage der Edition wurde jeweils die Quelle herangezogen [...], die den nicht mehr erhaltenen Autographen mutmaßlich am nächsten steht. Im Abgleich der Lesarten der überlieferten Quellen [...] hat sich als sinnvolle editorische Linie erwiesen, wo möglich nach der ältesten Frankfurter Quelle zu edieren.“ (S. XXV). Das bedeutete für die Mehrzahl der Kantaten eine Edition nach Stimmensätzen und damit, als logische Folge, die Übernahme der Aufführungsversionen einschließlich der – letztlich nicht sicher abgrenzbaren – Textbestandteile, die auf Kopisten und Bearbeiter zurückgehen dürften. Besonders betroffen sind dabei die Kantaten und Kantatensätze, in denen die Oboen keine obligate Funktion haben und offenbar in der Regel von den Frankfurter Schreibern in mehr oder weniger freier Anlehnung an die Violin- oder entsprechende Chorstimmen ausgeschrieben wurden.

Der dritte Teil des Kritischen Berichts verzeichnet für jede Kantate die textlichen und musikalischen Quellen mit einer knappen, aber gründlichen Beschreibung und schließt daran eine Lesartenliste an, deren Anmerkungen sich allerdings in der Regel nur auf die Hauptquelle beziehen, während Abweichungen der Nebenquellen übergangen werden.

Ergänzend bietet der Band eine Edition der Kantatentexte nach den originalen Textdrucken und hält in Fußnoten Varianten des

Wortlauts fest. Ein ausführlicher Faksimileteil illustriert das der Edition zugrundeliegende Quellenmaterial.

Die in jeder Hinsicht vorbildliche Edition und die kenntnisreichen Ausführungen von Vorwort und Kritischem Bericht lassen kaum eine Frage offen. Ein wenig überraschend scheint für den Rezensenten nur die Auswahl der Kantaten, und zwar derjenigen zu dem Jahrgangsegment von Advent bis Pfingsten aus der endgültigen Jahrgangsversion von 1720/21. Wie Rettelbach mitteilt (S. XXII), haben sich aus diesem Kantatenbestand nicht weniger als 13 Partiturotographe Telemanns für die Zeit vom Sonntag nach Weihnachten bis zum zweiten Pfingsttag erhalten. Wäre es nicht sinnvoller gewesen, für die Auswahl der Kantaten auf diese Quellen zuzugreifen, um so einen reinen Urtext – ohne Trübung durch fremde aufführungspraktische Zusätze – darbieten zu können, dies zumal, da sich aus den Kantaten von Septuagesimae bis Ostern eine nur von kleineren Lücken unterbrochene De-tempore-Serie zur Vorfasten- und Passionszeit bis einschließlich Ostersonntag hätte bilden lassen?

Ein Zufallsfund soll an dieser Stelle noch erwähnt werden: Der Text der Alt-Arie „Brecht, ihr müden Augenlider“ aus der Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis *Selig sind die Toten* (TVWV 1:1298, Nr. 6; S. 95ff.) erscheint wortgleich auch in der Sopran-Arie der Trauermusik *Du aber, Daniel, gehe hin* (TVWV 4:17, Nr. 6), über deren Entstehungsumstände bisher nichts bekannt ist. Welcher Zusammenhang hier besteht, bliebe zu klären.

Der von Jürgen Neubacher betreute Band LXVI der *Musikalischen Werke* führt auf ein spezielles Schaffensfeld Telemanns. Wie wohl in allen Lebensabschnitten, hat Telemann auch in Hamburg zahlreiche Gelegenheitskompositionen für festliche Anlässe außerhalb seines amtlichen Pflichtenkreises geschaffen, für private Besteller ebenso wie für Institutionen, für Ereignisse im familiä-

ren und beruflichen Leben Einzelner wie für akademische und politische Feierlichkeiten. Eine ganze Reihe solcher Werke hat Telemann auf Bestellungen aus Altona komponiert, das, damals vor den Toren Hamburgs liegend, aber durch eine Landesgrenze von der Metropole getrennt, zu Dänemark gehörte. Obwohl Altona die zweitgrößte Stadt des Königreichs war, reichten seine musikalischen Möglichkeiten nicht über ein Mittelmaß hinaus. Umso näher muss es gelegen haben, für repräsentative Anlässe auf Musiker und den Musikdirektor der Hansestadt zurückzugreifen.

In einem Anhang zum Vorwort seines Bandes weist Neubacher zwölf für Altona geschaffene Kompositionen Telemanns aus der Zeit von 1741 bis 1766 nach. Zu fünf dieser Stücke ist die Musik ganz oder teilweise erhalten und in diesem Band wiedergegeben. Drei der Werke betreffen unmittelbar das Akademische Gymnasium, das, 1738 durch königliches Dekret aus der Altonaer Lateinschule hervorgegangen, nach dem Umzug in einen Neubau 1744 feierlich mit einem Gottesdienst und einem akademischen Festakt eingeweiht wurde. Zwei der Kompositionen waren zur Einweihungsfeier bestimmt: Die zweiteilige Kantate *Gebeut, o du Vater der Gnade, dem Segen* (TVWV 13:13) erklang im Festgottesdienst in der evangelisch-lutherischen Hauptkirche vor und nach der Predigt, ihr ebenfalls zweiteiliges weltliches Pendant, *Geschlagene Pauken, auf, rollet jetzt wieder* (TVWV 13:14), umrahmte bei der akademischen Feier im Gymnasium die Festrede. Drei Jahre zuvor, 1741, hatte Telemann schon die Kantate *Hinkende Dichter an Helikons Rande* (TVWV 20:38) zum Amtsantritt des Professors für Beredsamkeit und Dichtkunst Elias Caspar Reichard (1714–1791) beige-steuert. Die beiden einzig daraus erhaltenen Arien bilden den Beschluss des Bandes.

Inhaltlich eine Art Gegenpol zu den „akademischen“ Festmusiken stellt die großangelegte „Staatsmusik“ zur Hundertjahrfeier der

Erbsouveränität des dänischen Königshauses *Die dicken Wolken scheiden sich* (TVWV deest) dar, die 1760 im Akademischen Gymnasium aufgeführt wurde. Als „politische“ Festmusik inhaltlich mit ihr entfernt verwandt, bei allerdings weit kleinerem Format, ist die lateinische Ode für fünf Singstimmen und Generalbass zu Ehren König Friedrichs V. *Nunc auspicato sidere* (TVWV deest), die vermutlich in den 1740er Jahren im Akademischen Gymnasium dargeboten wurde.

Neubachers Bandvorwort spiegelt, wie nach seinen einschlägigen Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Hamburgs und Altonas kaum anders zu erwarten, gründliche Vertrautheit mit der Materie wider. Nach einem Überblick zu Telemanns Beziehungen zu Altona und den dortigen musikalischen Verhältnissen geht Neubacher auf die einzelnen Werke des Bandes ein und bleibt zu Aufführungsumständen, beteiligten Institutionen und Personen kaum eine Auskunft schuldig. Hinzu kommen Bemerkungen zur Aufführungspraxis, hymnologische Nachweise zu den verwendeten Kirchenliedern und der schon erwähnte Anhang mit dem Verzeichnis sämtlicher heute bekannter Telemannscher Kompositionen für Altona.

Der Kritische Bericht, der durch einen ausführlichen Faksimileteil ergänzt wird, behandelt in gebotener Konzentration die textlichen und musikalischen Quellen sowie die Editions- und Redaktionsgrundsätze und verzeichnet anschließend Lesarten und Emendationen. Die Quellenlage ist sehr einfach: Zu allen Stücken außer der lateinischen Ode liegen Originaltextdrucke vor, und Telemanns Musik ist jeweils nur in einer einzigen zeitgenössischen Quelle überliefert. Für die beiden Einweihungsmusiken von 1744 sind das zwei eng zusammenhängende Partiturabschriften eines unbekanntenen Schreibers aus den Beständen der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek; für die übrigen drei Werke ist es ein Sammelband mit Partiturabschriften von Werken, die einen Bezug zu Altona haben, im Besitz der Staats- und

Universitätsbibliothek Hamburg. Als Schreiber konnte Neubacher den Organisten der Altonaer Hauptkirche Christian Friedrich Endter (1731–1791) identifizieren. Die musikalischen Quellen enthalten eine nicht geringe Zahl von Fehlern, die aber, nach dem Lesartenverzeichnis zu schließen, für die Edition keine größeren Probleme boten.

Nicht ausreichend reflektiert scheint allerdings die editorische Bedeutung der Originaltextdrucke, die ja nichts weniger als erstrangige Quellen darstellen. Sie werden vom Herausgeber zwar zur Korrektur und Ergänzung bei Fehlern und Lücken in der Textunterlegung der Musikhandschriften herangezogen, doch werden Varianten der Drucke offenbar nicht konsequent im Lesartenverzeichnis festgehalten. So beginnt in TVWV 13:13 Satz 5 (S. 34) in der Edition – wohl der Musikhandschrift folgend – mit den Worten „Wie, ist das nicht der jetzt erbetne Gnadenschein?“; der Originaltextdruck (S. XLVII) hat jedoch „itzt“ statt „jetzt“, ohne dass dies im Lesartenverzeichnis erwähnt wäre (S. XXXIV). Dieselbe Lautungsvariante findet sich bei TVWV 13:14 in der ersten Verszeile der Eingangsarie wieder (S. 48f., vgl. S. XLVIII), ebenfalls ohne Vermerk im Lesartenverzeichnis (S. XXXV). Grundsätzlich bliebe allerdings zu fragen, ob die Varianten der originalen Textdrucke im Falle der beiden Einweihungsmusiken von 1744 nicht sogar den Vorzug gegenüber den Textlesarten der beiden apographen und in ihrer Herkunft und Authentizität nicht näher bestimmbar Brüsseler Musikhandschriften verdienten.

Telemanns Musik erfüllt alle Erwartungen, die das festlich gestimmte Publikum der Einweihungsfeiern von 1744 und das der patriotischen Hundertjahrfeier von 1760 gehegt haben mag. Reichlich kommen Trompeten und Pauken zu Wort – die Pauken sogar prominent als Obligatinstrument zu Beginn von TVWV 13:14. Den Vokalsolisten, allen voran dem Bassisten, sind anspruchsvolle, zum Teil virtuose Partien an-

vertraut. Vieles deutet darauf, dass Telemann für die Aufführungen Hamburger Gastmusiker mitgebracht hat. Dem Chor werden dagegen, namentlich in den Einführungskantaten von 1744, nur begrenzte Aufgaben gestellt. Das gilt auch für die lateinische Ode, die wohl einer einheimischen Sängerguppe, vielleicht aus dem Akademischen Gymnasium, zugeordnet war. In kleinerem Format als die Festmusiken von 1744 und 1760 war, nach den beiden erhaltenen Sätzen zu schließen, auch die Musik zur Amtseinführung Elias Caspar Reichards als Professor für Rhetorik und Poesie im Jahre 1741 gehalten. Der Professor hatte den Text selbst gedichtet und sah sich, durchaus selbstbewusst, an einem Aufstieg der Dichtkunst zu neuen Höhen beteiligt, der allen Dilettantismus weit hinter sich lassen würde: „Die magre Reimkunst liegt, / Und ächzet in den letzten Zügen [...]“ (Textdruck, S. LIV)

Festlicher Jubel, gepaart mit Selbstbewusstsein, Patriotismus und Stolz auf das Erreichte, optimistischen Erwartungen an künftige Zeiten, aber auch Dankbarkeit gegen Gott und Vertrauen in sein segensreiches Walten bestimmen in vielerlei Variation die Texte der Festmusiken von 1744 und 1760. Telemann hat das mit viel Phantasie äußerst abwechslungsreich und vor allem „prächtig“ (so die Vortragsbezeichnung beim ersten Satz der Kirchenkantate von 1744) ins Werk gesetzt. Dass man hier sozusagen „den ganzen Telemann“ wiederfindet, kann man freilich nicht erwarten: Weitgehend ausgeblendet – weil von den Texten nicht gefordert – bleiben die „stillen“ Töne, bleibt die Skala der in Telemanns Kirchenkantaten so reich und vielgestaltig vertretenen Affekte der Demut, der Liebe, der Trauer und das gesamte negativ konnotierte Affektfeld.

Der Notentext des Bandes ist mit Sorgfalt redigiert. Nur scheint an einer Stelle, in Satz 3 der Kantate TVWV 13:14, T. 58–61 (S. 64f.), übersehen worden zu sein, dass hier offenbar Violine I und II vorübergehend vertauscht sind. – Ein weiterer Fehler hat

sich in den Worttext der Jubiläumsmusik von 1760 eingeschlichen: In Satz 3, T. 69f. und 77f. (S. 105f.), heißt es mehrfach „du sprichst“, was man als Leser leicht als Druckfehler abtun könnte, wenn es sich nicht so hartnäckig wiederholte und sich überdies zu einem Binnenreim fügte: „du sprichst, sofort geschichts“. Aber das Faksimile des Originaldrucks (S. L) bietet die korrekte Lesart „du sprichst“.

Den beiden hier besprochenen Bänden ist, wie bei den *Musikalischen Werken* üblich, jeweils ein Geleitwort vorangestellt, in dem Editionsleitung und Editionsbeirat zusammenfassend über das Projekt Telemann-Ausgabe Auskunft geben. Das Geleitwort und die Vorworte der Bandherausgeber sind jeweils auch in englischer Übersetzung abgedruckt. Und wie die Ausstattung der Bände, so lässt auch das Notenbild keine Wünsche offen. Das schließt auch die vorbildlichen Generalbassaussetzungen ein, die Wolfgang Hirschmann zu den beiden Bänden beige-steuert hat.

(April 2020)

Klaus Hofmann

CAMILLE SAINT-SAËNS: Samson et Dalila. Opéra en trois actes. Livret français de Ferdinand Lemaire. Traduction allemande de Richard Pohl. Hrsg. von Andreas JACOB und Fabien GUILLOUX (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XCIX, 547 S., Abb. (L'Opéra français.)

Mit der Neuedition der Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns wird die Reihe *L'Opéra français* prominent fortgesetzt. Das Werk wurde (in deutscher Übersetzung) im Jahr 1877 in Weimar uraufgeführt und fand erst längere Zeit danach über Rouen den Weg nach Paris (erste Aufführungen im Jahr 1890). Demzufolge kommt der deutschen Textfassung des Werkes große Bedeutung zu. In der vorliegenden Ausgabe liegt die separate Edition des zweisprachigen Librettos, die

der Partitur vorangestellt ist, in den Händen von Fabien Guilloux, die der Partitur in der Verantwortung von Andreas Jacob; beide Herausgeber haben jeweils eigene Vorworte verfasst. Der nachfolgende Abdruck der französischen und deutschen Textfassung (Quellen Lfr1 bzw. Lall1) erfolgt auf der Basis der frühesten separaten Drucke des Textbuchs; zu Lall1 sind zudem die Abweichungen einer weiteren, Anfang des 20. Jahrhunderts erschienenen Ausgabe (*Ahn's Operntext-Bibliothek*, Lall2), die fast ausschließlich szenische Angaben betreffen, in Fußnoten nachgewiesen. Jede neue Verszeile beginnt mit Großbuchstaben. Der Notentext selbst – 483 wohlgefüllte Partiturseiten samt neun Seiten mit einem das Bacchanal einleitenden Entrée – liest sich angenehm. Auch bei mehr als einer Akkolade pro Seite kommt es zu keinerlei ‚Verteilungskämpfen‘: Das Partiturbild wirkt ausgesprochen ruhig und homogen. Bei den Szenenwechseln im ersten Akt hätte man freilich durchgehend mit Doppelstrich arbeiten sollen und nicht wie auf S. 60f., 91f. und 108f. mit Schlussstrich. Möglicherweise sind hier – wie auch an anderen Stellen – Relikte aus der Vorlagepartitur, Quelle P-e2, nach der die vorliegende Partitur neu gesetzt worden sein dürfte, stehengeblieben. Die genannte Quelle, die Zweitauflage der gedruckten Partitur mit französischem und deutschem Text, wird von Jacob als entscheidende Quelle für die Edition benannt – offenbar mit gutem Grund, denn in den Bemerkungen zur Textkritik finden sich nur gut 20 Einzelmerkungen zu abweichenden Lesarten, die zudem fast ausschließlich Kleinigkeiten betreffen; korrigiert wird in der Regel nach der autographen Partitur. Der Kritische Bericht führt ein französischsprachiges Quellenverzeichnis zu den Libretti und ein deutschsprachiges musikalisches Quellenverzeichnis, geordnet nach Quellentypen: Autographe, Abschriften, gedruckte Partituren und Klavierauszüge, Stimmensätze, weitere Einzelausgaben. Wichtige handschriftliche Quellen erfahren nähere Beschreibung; die

Mitteilung von Späteintragungen in die Dirigierpartitur der Pariser Opéra ist vor allem für die Aufführungspraxis von Nutzen. Dankbar wäre der Benutzer freilich für ein grundsätzliches Wort zur Editionsrelevanz der konsultierten Quellen und Quellengruppen gewesen. So kommt der Hinweis auf die alles entscheidende Bedeutung von P–e2 (die in der Quellenliste ganz unter ferner liefen geführt wird) zu Beginn der Kritischen Bemerkungen durchaus überraschend. Überraschend auch, dass die Libretto-Quellen im Lesartenverzeichnis nicht mehr berücksichtigt werden und dass kaum einmal auf Lesarten der Orchesterstimmen rekuriert wird (die möglicherweise als abhängige Quellen von vornherein von der Redaktion des Textes ausgeschlossen wurden? – Der Benutzer erfährt auch dies nicht). Zu abweichenden Textfassungen nach anderen (musikalischen) Quellen heißt es häufig: „Text in Vertonungen mit Paraphrase von...“ Was soll das heißen? Wie sieht das jeweils konkret aus? Der genaue Abgleich der Kritischen Bemerkungen am Notentext fördert dann weitere Inkonsequenzen, Unstimmigkeiten und Irrtümer zutage, die allesamt in einem abschließenden (sogar externen) Korrekturgang vor Drucklegung des Bandes hätten beseitigt werden können.

Die hier vorgebrachten Einwände und Fragen deuten an, dass es der Edition im Ganzen an Sorgfalt bei der Endredaktion der Textteile einschließlich des deutschsprachigen Singtextes mangelt. Bereits in der deutschen Übersetzung des französischen Generalvorworts (S. VIII) stößt man auf einen Plural „Materiale“ (gemeint sind die Orchesterstimmen); zwei sinnstörende Druckfehler in den Fußnoten 9 und 111 der deutschsprachigen Einleitung finden sich in der französischen und englischen Übersetzung nicht, was zeigt, dass die drei Texte vor Drucklegung offenbar nicht noch einmal untereinander abgeglichen worden sind. Dass ein sinnfreies Modewort wie „Aktivitäten“ in den Rang einer Zwischenüberschrift erhoben wird, mag man verkraften; schwe-

rer wiegen eine nachhaltig irritierende falsche Quellensigle (R–c1 statt korrekt R–e1) auf S. LXIII sowie ein weiterer Fauxpas auf S. LXVI, wo auf einen „Kritischen Bericht des Librettos“ verwiesen wird (den es in der Ausgabe nicht gibt – im französischen Original ist hier vom „*apparat critique de la partition*“ die Rede). Trotz der intensiven Darlegungen um die Genese des Librettos wird nicht deutlich, wie die Textunterlegung der deutschen Fassung ihre endgültige Gestalt in der Editionsvorlage P–e2 gewonnen hat. Abweichend von der vorab gedruckten deutschen Librettfassung, finden sich dort zahlreiche Umstellungen von Wörtern oder Zeilenabschnitten, Auslassungen oder Einfügungen (etwa von Interjektionen), alternative Lesarten von gleicher Qualität, die offenbar keine Aufnahme ins Libretto gefunden haben. All diese Änderungen stellen in aller Regel Anpassungen an die französische Vertonung des Textes dar und sind – entgegen der Aussage im Vorwort (S. XXVI bzw. LXVI) – nicht eigens im Kritischen Bericht nachgewiesen, sondern erschließen sich erst im geduldigen Vergleich des Librettos mit der tatsächlich vertonten Fassung in der Partitur. Zudem scheinen sich die beiden Herausgeber über das Gewicht der anpassungsbedingten Änderungen nicht einig zu sein: Guilloux spricht zurecht von „zahlreichen Modifikationen“ (S. LXVI), Jacob dagegen nur von „sehr wenigen Stellen der Partitur“ (S. L) – wie soll sich der Benutzer der Ausgabe seinen Reim darauf machen, wenn schon die beiden Herausgeber zu grundsätzlich unterschiedlicher Bewertung desselben Quellenbefundes gelangen? Sehr störend und bisweilen irreführend ist die Beibehaltung der Großschreibung zu Beginn einer jeden Verszeile auch im unterlegten Singtext. Diese ist umso überflüssiger, wenn, wie in dieser Edition, das Libretto der Partitur ohnehin vorangestellt ist und sich zudem vollends mit der modernen deutschen Rechtschreibung beißt. Mitunter entsteht dadurch unfreiwillig Komik, wenn sich auf

S. 69 zu Falke und Taube ein „Floh“ gesellt. Ältere Lautformen aus P–e2 wie „gebeut“ oder „Hülfe“ wurden dagegen stillschweigend modernisiert (S. 84 bzw. 97 und 106). Eigentliche Textfehler finden sich auf S. 25f. (Bass) und 415 (T. 99) – darüber hinaus wäre eine Kritische Neuausgabe des Werkes ein geeigneter Ort gewesen, seit dem Erstdruck der Partitur mitgeschleppte Unebenheiten in der Textunterlegung zu beseitigen oder zumindest kritisch zu diskutieren: S. 119f.: besser „lädt Euch ein“ statt „ladet ein“, S. 128, T. 62: „(er-)warmen“ statt „(er-)wärmen“ (wegen des Reims auf „Armen“ T. 65f.), S. 141, T. 152f.: „(ver-)schwiegen ge(-quält)“ (in Übereinstimmung mit Quelle Lall1, die Viertel fis^1 wäre in zwei Achtel aufzulösen); auf S. 334, T. 77 wäre die Änderung von „Nimmst“ in „Nimm“ wohl zu erwägen gewesen (zwei Takte zuvor sind bei den Oboen die Schlüsselakzidentien verrutscht), und auf S. 348, T. 40f. fügte sich der Text „und Jubel gebracht“ (wiederum in Übereinstimmung mit Quelle Lall1) deutlich besser zu den Noten als „Jubel hat gebracht“ mit sinnstörender Betonung der zweiten Silbe von „Jubel“ im Sopran (T. 40). Dass Auslassungsapostrophe eher willkürlich gesetzt (oder fortgelassen) wurden, kann nur summarisch festgehalten werden; bisweilen (S. 10f. und 327) taucht gar dasselbe Wort mal mit Apostroph auf, mal ohne. Mitunter fehlen Trennstriche, sehr viel häufiger Silbenverlängerungsstriche.

Abschließend noch die grundsätzliche Frage, wieso das musikalische Quellenverzeichnis und die Kritischen Bemerkungen zur Textkonstituierung nur in deutscher Sprache abgedruckt wurden? Bei Editionsprojekten von internationaler Ausrichtung und Bedeutung (und Bänden dieser Preislage) wäre eine Übersetzung ins Englische und/oder Französische ein willkommener Service gewesen – wie grundsätzlich mehr Liebe zum Detail.

(August 2020)

Ulrich Bartels

Eingegangene Schriften

THEODOR W. ADORNO: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Berlin: Suhrkamp 2020. 484 S. (Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band 6.)

JAN ASSMANN: Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst. München: C.H. Beck 2020. 272 S., Abb., Nbsp., Tab.

CLAUDIA BEHN: Der Liedersammler Albert Brosch. Leben und Werk. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 254 S., Abb. (Neue Wege. Schriftenreihe des Sudenteutschen Musikinstituts. Band 17.)

CARMELA BONGIOVANNI: Angelo Mariani: Gli anni genovesi (1852–1873). Lettere e documenti. Milano: Ledizioni LediPublishing 2020. 303 S., Tab.

MARTHA BRECH: Der komponierte Raum: Luigi Nonos „Prometeo, tragedia dell'ascolto“. Bielefeld: transcript Verlag 2020. 267 S., Abb., Nbsp. (Musik und Klangkultur. Band 48.)

a BRIEF history. Ausstellungskatalog hrsg. vom Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck und dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 135 S., Abb.

ESMA CERKOVNIK: „... et nos immutabimur“ – Music and conversion in Rome in the First Half of the 17th Century. Berlin, Kassel: Merseburger 2020. 524 S., Abb., Nbsp. (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Bd. 5.)

ALBRECHT DÜMLING: Anpassungsdruck und Selbstbehauptung. Der Schott-Verlag im ‚Dritten Reich‘. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 88 S., Abb. (Musik und Zeitgeschichte. Band 1.)

GEORG ETSCHKEIT: Musizieren gegen den Untergang. Der Dirigent und Umweltschüt-