

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Bettina Berlinghoff-Eichler

59. Jahrgang 2006 / Heft 2 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: G.f.Musikforschung@T-Online.de · Internet: <http://www.musikforschung.de>, Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561/3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 18 vom 1. Januar 2006.

Satz: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; Druck: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Diesem Heft liegt eine Beilage der Hochschule für Musik „Franz Liszt“, Weimar, bei.

Inhalt dieses Heftes

Björn R.Tammen: „Formare un nuovo originale“. Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasio	107
Martin Staehelin: Bemerkungen zum Zusammenhang von Biographie, Schaffen und Werküberlieferung von Petrus Wilhelmi	134
Eva Schumann: Hammerschmidt bei den Meistersingern	142
Jürgen Schaarwächter: „as anti-war as possible“: Versuch einer Annäherung an Benjamin Brittens Pazifismus	149

Berichte

München, 5. bis 8. Oktober 2005: „Komponist zwischen den Fronten und Zeiten“ – Karl Amadeus Hartmann“	161
Köln, 14. und 15. Oktober 2005: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik“	162
München, 25. und 26. November 2005: „Arthur Honegger“	163
Rom, 9. bis 11. Dezember 2005: „Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts“	164
Schwerte, 13. bis 15. Januar 2006: „Musikkulturen zwischen Protest und Utopie“	165
Frankfurt am Main, 1. bis 4. Februar 2006: „Das Hohelied – Liebeslyrik als Kultur(en) erschließendes Medium“	166

Im Jahre 2005 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	168
---	-----

Besprechungen

The Nidaros Office of the Holy Book. Liturgical Music in Medieval Norway (Pfisterer; 172) / C. Luzzi: Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (Hindrichs; 172) / Biographie und Kunst als historiographisches Problem (Unselde; 174) / T. Hartmann: Goethes Musiktheater; Musik in Goethes Werk (Brandenburg; 175) / M. Solomon: Mozart. Ein Leben (Rieger; 176) / C. Lemm-Mirschel: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel.“ Das Frauenbild in der literarischen Rezeption der Opern W. A. Mozarts und seiner Librettisten (Rieger; 177) / Nineteenth-Century Music. Selected Proceedings of the Tenth International Conference (Jost; 178) / R. Schuster: Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts (Jacobshagen; 179) / G. Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher. Band 7 (Brzoska; 179) / S. Geisler-Baum: Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel (Mäkelä; 180) / E. Reiman: Schumann's Piano Cycles and the Novel of Jean Paul (Synofzik; 181) / J. Gallois: Charles-Camille Saint Saëns (Jost; 182) / Josef Rheinberger. Werk und Wirkung (Petersen; 183) / A. Dvořák: Korespondence a Dokumenty. Kritische Ausgabe (Döge; 185) / Cl. Rowden: Republican Morality and Catholic Tradition in the Opera (Jacobshagen; 188) / M. Weber: Gesamtausgabe I/14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921 (Custodis; 189) / D. McVeagh: Gerald Vinzi: His Life and Music (Schaarwächter; 190) / Fr. Geiger: Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin (Gaub; 191) / Th. Betzwieser: Sprachen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper (Brzoska; 193) / Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates (Rienäcker; 194) / Fr. Kawohl: Urheberrecht der Musik in Preußen (1820–1840) (Brzoska; 196) / Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa (Aringer; 197) / G. Nauck: Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen (Schader; 198) / Nineteenth-Century Music Review. Issues 1 and 2 (Schaarwächter; 199) / F. Mendelssohn Bartholdy: Die erste Walpurgisnacht. Facsimile (Wehner; 199) / J. G. Rheinberger: Sämtliche Werke V/10, VI/30, IX/48, Supplement 1 (Petersen; 201)

Eingegangene Schriften	203
Eingegangene Notenausgaben	206
Mitteilungen	208
Die Autoren der Beiträge	210

„Formare un nuovo originale“ Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasios*

von Björn R. Tammen, Wien

Der Briefwechsel des kaiserlichen Hofdichters Pietro Metastasio (1698–1782) gilt als „kultur- und vor allem musikgeschichtliche Fundgrube erster Güte“.¹ Niemanden, der einmal mit Bruno Brunellis Werkausgabe gearbeitet hat – selbige enthält in den Bänden 3 bis 5 auf etwa 3.000 Seiten insgesamt 2.654 Briefe –, wird diese Aussage überraschen. Dass freilich die Sicherheit, mit einer im Großen und Ganzen verlässlichen Edition arbeiten zu können, eine trügerische ist, kratzt man auch nur an der Oberfläche dieser zwischen 1943 und 1954 im Rahmen der ‚Mondadori Classici‘ erschienenen Studienausgabe,² muss sich als Erkenntnis erst noch durchsetzen.³ Die Originale von Metastasios Briefen sind heute über Bibliotheken in ganz Europa zerstreut.⁴ Diese Schattenseite des ‚Uomo universale‘⁵ wird freilich durch eine exzeptionelle, noch zu Lebzeiten des Dichters angelegte Sammlung von Abschriften wenigstens teilweise wettgemacht. Selbige gelangte nach Metastasios Tod in die Wiener Hofbibliothek und bildet nun zusammen mit knapp 380 Originalbriefen den wohl größten geschlossenen Quellenbe-

* Erweiterte Fassung meines am 16.9. 2004 in Weimar im Rahmen des 13. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung vor der Fachgruppe Musikerbriefe gehaltenen Vortrags. Das Motto, leicht abgeändert, entstammt einem Brief Metastasios an Ranieri Calzabigi vom 20.12.1752. Für eine rühmliche Neuedition seiner dramatischen Werke wäre eine der zahlreichen älteren Ausgaben Vers für Vers zu korrigieren, um daraus ein „neues Original“ zu gewinnen: „che pagina per pagina, anzi verso per verso, andassi attentamente correggendo lo stampatore e me stesso; ch’io di ciò formassi un nuovo originale...“ (Bruno Brunelli [Hg.], *Tutte le opere di Pietro Metastasio* [= *Mondadori Classici*], 5 Bde., Mailand 1943–1954, hier: Bd. 3, Nr. 603, S. 774). – Typographische Hervorhebungen bei Quellenzitat: Abkürzungen sind in runden Klammern aufgelöst, Getilgtes ist durchgestrichen, getilgte Korrekturen sind ~~doppelt durchgestrichen~~, neu hinzugefügter Text ist unterstrichen, im Original Unterstrichenes erscheint *kursiv*.

¹ Silke Leopold, Art. „Metastasio (eigentlich *Trapassi*), Pietro Antonio Domenico Bonaventura“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Kassel und Stuttgart 2004, Sp. 85–97, Zitat 87.

² Brunelli, *Tutte le opere*. Einige ihrer Unzulänglichkeiten thematisiert Rosy Candiani, „Sull’epistolario di Pietro Metastasio: Note e inediti“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 169/1 (1992), S. 49–64.

³ Vorerst hat noch nicht einmal das mit zahlreichen wissenschaftlichen Veranstaltungen begangene Jubiläumsjahr 1998 den Briefwechsel Metastasios aus einem Zustand des „quesito irrisolto“ (ebd., S. 49) gelöst. Die hier zu nennenden Publikationen verzichten zumeist auf quellenkritische Beiträge: *Metastasio at home and abroad*, hrsg. von Don Neville (= *Studies in music from the University of Western Ontario* 16), London 1997; *Metastasio da Roma all’Europa: Tricentenario metastasiano*, hrsg. von Franco Onorati (= *Collana della Fondazione Marco Besso* 16), Rom 1998; *Early Music* 26/4 (1998), hrsg. von Michael Burden (Themenheft Metastasio); *Metastasio in der Musik außerhalb Italiens (zum 300. Geburtstag)*, hrsg. von Siegfried Fleisch (= *Händel-Jahrbuch* 45 (1999)); *Pietro Metastasio: il testo e il contesto*, hrsg. von Marta Columbro und Paologiovanni Maione, Neapel 2000; *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. von Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher (= *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 676), Wien 2000 (darin akzentuiert Reinhard Strohm das Verhältnis zwischen „dramma per musica“ und Libretto als primäre musikwissenschaftliche Perspektive: „The contribution of musicology to Metastasio studies“, S. 15–26); *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento*, hrsg. von Elena Sala Di Felice und Rossana M. Caira Lumetti, Rom 2001; *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 28), Tübingen 2002; *Metastasio nell’Ottocento*, hrsg. von Francesco Paolo Russo, Rom 2003. Selbst die jüngste Briefauswahl übernimmt den von Brunelli gebotenen Text ungeprüft: *Pietro Metastasio*, Einleitung: Franca Angelini, Auswahl: Daniele Del Giudice, Kommentar: Silvia Tatti (= *Cento libri per mille anni*), Rom 1999, S. 1103–1283.

⁴ Einige Addenda bieten Candiani, „Sull’epistolario“, Lucio Tufano, „Per l’epistolario di Pietro Metastasio“, in: *Filologia e critica* 21 (1996), S. 242–254 sowie William Spaggiari, „Scheda per l’epistolario di Metastasio“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 176 (1999), S. 99–109.

⁵ So das Epitheton der in Anm. 3 zitierten Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

stand zu seiner Korrespondenz (Abb. 1).⁶ Um diese handschriftlichen Metastasia der Österreichischen Nationalbibliothek, die im Zuge eines größeren Forschungsprojektes aufgearbeitet wurden,⁷ soll es im Folgenden gehen.

Signatur	Inhalt	Zeitraum
Cod. 10215	194 Originalbriefe an Leopoldo Trapassi	13.3.1734–27.12.1762
Cod. 10216	155 Originalbriefe an Leopoldo Trapassi	3.1.1763–23.11.1772
Cod. 10217	14 Originalbriefe an Marianne Benti Bulgarelli, dazu Briefentwürfe, Briefe an Metastasio u. a.	
Cod. 10268	399 Briefabschriften	22.7.1754–9.2.1767
Cod. 10269	24 Briefabschriften. Buchrücken: <i>Opere del Sig. Metastasio, Vol. I</i>	13.10.1741–24.6.1747 (Kernbestand)
Cod. 10269*	9 Originalbriefe an Francesca Maria Torres Orzoni. Titelblatt: <i>Metastasio Lettere -1761- N.ro 9</i>	7.2.1761–26.12.1761
Cod. 10270	227 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Lettere Familiari del Sig. Abate Pietro Metastasio, Tomo I</i>	Oktober 1741–6.11.1752 (Kernbestand ab 1746)
Cod. 10271	289 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Tomo II</i>	8.11.1752–9.2.1756
Cod. 10272	255 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Tomo III</i>	14.2.1756–9.2.1767
Cod. 10273	326 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Tomo IV</i>	13.4.1767–5.11.1772
Cod. 10274	409 Briefabschriften. Titelblatt fehlt.	9.11.1772–13.12.1781
Cod. 10275	15 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Tomo VI</i>	19.12.1781–20.3.1782
Cod. 10276	Namensverzeichnis der Adressaten für A-Wn 10270–10275. Titelblatt: <i>Indice delle lettere familiari di P. M. raccolte da N. N.</i>	
Cod. 10277	65 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Lettere Familiari</i>	Mai 1746–1751 (Kernbestand)
Cod. 10278	62 Briefabschriften. Titelblatt: <i>Lettere Familiari, Tomo Ildo</i>	22.4.1747–28.4.1751
Cod. 10279	250 Briefabschriften. Buchrücken: <i>Terzo Tomo</i>	28.4.1751–22.7.1754

Abb. 1: Die handschriftlichen Quellen der Österreichischen Nationalbibliothek zur Korrespondenz Pietro Metastasio (Auswahl)

1. Originalbriefe

Der Bestand an Autographen konzentriert sich im Wesentlichen auf die Korrespondenz Metastasio mit seinem Bruder, dem Rechtsgelehrten Leopoldo Trapassi (A-Wn 10215/10216). Hinzu kommt ein Konvolut von Originalbriefen des Jahres 1761 an Francesca Maria Torres Orzoni (A-Wn 10269*⁸) sowie eine für die frühen 1730er-Jahre wichtige Sammlung von Briefen an Marianne Benti Bulgarelli (gen. La Romanina), die nach dem Tod der Sängerin nicht etwa verbrannt, sondern an Metastasio retourniert wurden und im heutigen Zustand einen Teil von A-Wn 10217 bilden. Ursprünglich hatte Metastasio dem Witwer Domenico Bulgarelli dazu geraten, die Briefe, die nur Schaden an-

⁶ Zu vernachlässigen sind demgegenüber drei Einzelbriefe der Autographenmappe 3/119, deren Provenienz ungeklärt ist, die in A-Wn 10279* zusammengebundenen Varia, darunter einige wenige autographe Briefentwürfe, sowie drei in A-Wn 10174, fol. 63r–68v enthaltene Briefe an Luigi Bandini, die offenbar nach thematischer Zugehörigkeit diversen Materialien zu diesem Dichter angeschlossen wurden. Ein von Candiani, „Sull’epistolario“, Anm. 7 angeführter Cod. 10278* existiert nicht.

⁷ *Musikerbriefe der Österreichischen Nationalbibliothek, Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung*, Projekt des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich (FWF), Leitung: Prof. Dr. Theophil Antonicek, Wien. Musikgeschichtlich relevante Briefe werden in Regestform erschlossen und in einer Datenbank der Fachwelt zugänglich gemacht: <<http://www.musikerbriefe.at>>. – Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf meine in Vorbereitung befindliche Spezialpublikation: „Die handschriftlichen Quellen der Österreichischen Nationalbibliothek zur Korrespondenz Pietro Metastasio – eine Bestandsaufnahme“ (mit Konkordanz der Wiener Bestände).

⁸ Nur das neunte Heft der, wie das Titelblatt verrät, jahrgangsweise gebundenen Briefe hat sich erhalten: *Metastasio Lettere -1761- N.ro 9*. (Metastasio Korrespondenz mit Francesca Maria Torres Orzoni setzte im Jahr 1753 ein.)

richten könnten, vollständig zu verbrennen, so wie er es mit Mariannes Briefen an ihn getan hätte.⁹ Auch die Briefe an Leopoldo – zumeist zwei Doppelblätter umfassend, von denen das äußere neben der Adresse teilweise noch das Wachssiegel trägt – gelangten nach dessen Tod im Jahre 1772 zurück nach Wien. Die Bindung zu zwei voluminösen, trotz uneinheitlicher Papiergrößen mit Goldschnitt versehenen Codices dürfte noch auf Metastasio zurückgehen. Auf dem Außenblatt des letzten in Band 2 enthaltenen Briefes befindet sich eine knappe eigenhändige Anweisung zum rechten Umgang mit diesem Material: „Leggete a chi vi piace, ma non date ad alcuno copia delle mie lettere.“¹⁰

In vielen Fällen hat Brunelli für seine Edition auf ältere Ausgaben oder die zumeist sehr gut lesbaren Abschriften zurückgegriffen, selbst dann, wenn sich die Originale erhalten haben. Gegen Ende eines kurzen, wenig spektakulären Alltagsbriefes vom 13.7.1750 trägt Metastasio seinem Bruder auf, dem von ihm hochgeschätzten Komponisten Niccolò Jommelli Grüße auszurichten: „Abbracciate quando potete il mio carissimo Signor Jommelli, e datemi conto della sua gran musica“, so liest man im Original.¹¹ Der emphatische, für die beiderseitige Freundschaft bezeichnende Superlativ fehlt bei Brunelli, dafür schleicht sich eine merkwürdig feminine Namensform ein, die im Autograph keine Grundlage findet: „Abbracciate quanto [!] potete il mio caro [!] signor Jommella [!], e datemi conto della sua gran musica.“¹² Bereits eine derartige Stichprobe stimmt gegenüber dem edierten Text misstrauisch.

Auf einem Gutteil der Briefe an den Bruder haben sich zeitgenössische Regesten erhalten. Leopoldo Trapassi pflegte den Inhalt der an ihn gerichteten Briefe oberhalb der Adresse in kaum mehr als zwei oder drei Sätzen – häufig auf Formulierungen des jeweiligen Briefes aufbauend – zusammenzufassen, als würde er seine Privatkorrespondenz den Usancen des Kanzleibetriebs unterwerfen. Da diese Zusammenfassungen oftmals sehr unleserlich waren, kann man ohne weiteres verstehen, warum Metastasio ihn einmal dazu ermahnte, er möge nicht länger in Hieroglyphen schreiben, was der solcherart Gescholtene glatterdings regestiert hat.¹³ Doch auch musikgeschichtlich interessante Notizen finden sich unter Leopoldos Regesten: Auf einem von schwärmerischer Begeisterung für Jommelli und die Musik zu dessen Passionsoratorium (*La Passione di Gesù Cristo*, 1749) durchtränkten Brief vom 24.4.1763 hält Leopoldo nüchtern fest: „24. Aprile: dice, che per caso à avuto in mano il suo oratorio della Passione, posto in musica dal Signor Jommella.“¹⁴ Aus den Informationen eines umfangreichen Briefes vom 27.7.1750

⁹ 24.4.1734 an Leopoldo Trapassi. Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 78, S. 108 f. Gegenüber Farinelli (Carlo Broschi) bekennt er am 22.10.1757, die an ihn adressierten Briefe für gewöhnlich nach Beantwortung zu verbrennen (Bd. 4, Nr. 1022, S. 24).
¹⁰ A-Wn 10216, fol. 310r. Der zugehörige Brief hat sich nicht erhalten, nur das auf den 3. April (ohne Jahresangabe) datierte Regest, das mit dem „Prussiano in Silesia“ auf den ersten oder zweiten Schlesischen Krieg (1740–1742 bzw. 1744–1745) verweisen dürfte.

¹¹ A-Wn 10215, fol. 190v.

¹² Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 391, S. 543 (ohne Quellenangabe). – Zu der Jommelli entgegengebrachten Verehrung Metastasios siehe Nino Pirrotta, „I musicisti nell' Epistolario di Metastasio“, in: *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio* (= *Atti dei Convegni Lincei* 65), Rom 1985, S. 245–255 mit Zitaten der einschlägigen Briefe, sowie als Ergänzung hierzu Friedrich Lippmann, „Rileggendo i lavori di Nino Pirrotta“, in: *Il melodramma di Pietro Metastasio*, S. 805–822.

¹³ 30.4.1770. Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 5, Nr. 1865, S. 6 f. Der Schluss des Regests in A-Wn 10216, fol. 261v lautet: „Mi avverte a scriver meglio.“

¹⁴ A-Wn 10216, fol. 8v. Er habe Jommellis Musik, die ihm durch einen unvorhergesehenen Zufall in die Hände gefallen sei, in seiner Wohnung singen lassen. Sie verdiene den gleichbleibenden Beifall, den sie jährlich in Rom finde, er sei in sie verliebt („ne sono innamorato“). Bei keinem anderen Komponisten spreche das Herz so lebhaft aus den Noten heraus wie bei Jommelli (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 4, Nr. 1303, S. 291 f.). An anderer Stelle gesteht Metastasio sogar einen „amor mio per voi quasi peccaminoso“ (2.7.1764: ebd., Nr. 1395, S. 366).

filtert er das in Österreich verbreitete, für ihn offenbar erstaunliche Phänomen volkssprachlicher Kirchengesänge heraus: „Discorre dell’ uso di Germania di cantare in chiesa il popolo“, resümiert der zweite von drei Sätzen (Abb. 2).¹⁵ Interessant auch, wenn sich in Leopoldos Wahrnehmung die von den vier Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Caroline aus Anlass der Hochzeit Josephs II. mit Josepha von Bayern am 2.1.1765 darzubietende *Azione teatrale*, auf deren Einstudierung Metastasio viel Zeit und Mühe zu verwenden hatte, auf ein ‚Singstück‘ reduziert: „31. Dicembre 1764: à fatto in fretta una cantata a 4 voci da cantarsi dalle quattro Arciduchesse, da lui dirette.“¹⁶ (Es handelt sich um *Il Parnaso confuso* mit der Musik von Christoph Willibald Gluck.) Hier nimmt das Regest gegenüber dem Brief ausnahmsweise eine sachliche Nuancierung vor: Während Metastasio – in Hinblick auf die Aufführungssituation dieses kaiserlichen Auftragswerkes korrekt – von einer „azione teatrale“ spricht, begreift Leopoldo die Arbeit ihrer Substanz nach; das Stück wird zur „cantata“.

Eine eigenständige Perspektive als Kommentierung des Mitgeteilten – und damit eine Vorstufe zu den leider nicht erhaltenen Gegenbriefen – bieten die Regesten allerdings nur in den wenigsten Fällen. Trotzdem sollten derartige Gebrauchsspuren, mit denen sich die Rezeptionsgeschichte den Objekten selbst ganz unmittelbar eingeschrieben hat, im Rahmen einer dringend gebotenen kritischen Neuausgabe unbedingt berücksichtigt werden.¹⁷

2. Entwürfe

Unter den in A-Wn 10217 enthaltenen autographen Entwürfen Metastasios¹⁸ befindet sich das Konzept eines an den Baron von Wetzels in Dresden gerichteten Briefes vom 17.1.1750, worin Metastasio seine durchaus widersprüchlichen Empfindungen bezüglich der ihm abverlangten Korrekturen an dem Oratorium *La conversione di sant’ Agostino* der sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) äußert.¹⁹

¹⁵ A-Wn 10215, fol. 115v. Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 396, S. 551 f. Entgegen der positiven Bewertung durch seinen Bruder hatte sich Metastasio geringschätzig über den *Inno a San Giulio* (Edition: Bd. 2, S. 80 f.) geäußert. Seine Existenz sei nur durch die besondere Verehrung, welche dieser Heilige genieße, gerechtfertigt. In Hinblick auf eine nördlich der Alpen weit verbreitete Praxis volkssprachlicher Kirchengesänge – die Gläubigen würden nicht nur ihre Heiligen („eroi del cristianesimo“), sondern auch die Mysterien des Glaubens in der ihnen verständlichen Sprache besingen und dadurch an der Liturgie teilhaben – trug sich Metastasio offenbar mit weitreichenden Plänen. Ihnen zu wahrhaftigem Ausdruck und erhabener Musik zu verhelfen („il vero rivestito di espressione, e maestosa armonia“) erfordere herausragende Künstler, damit nicht die Würde des Gegenstandes durch „weltlichen Geist und hurerischen Schmuck“ („aria profana, e gli ornamenti meretrici“) entweiht würde. Mit Jommelli an seiner Seite und besserer Gesundheit würde er sich an dieses Abenteuer wagen, aber vorerst wären dies nur „pia desideria“. – Zum kirchenmusikalischen Hintergrund siehe Hans Schmidt, Art. „Gemeindegesang, A. Katholisch“, in: *MGG2*, Sachteil 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1149–1162.

¹⁶ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 4, Nr. 1411, S. 379. Regest: A-Wn 10216, fol. 79v.

¹⁷ Sämtliche Regesten werden in meiner in Anm. 7 genannten Publikation ediert.

¹⁸ Wenngleich en passant bereits von Andrea della Costa erwähnt in: „*Il „Soldo“ d’un Poeta. Saggio intorno a la situazione economica di Pietro Metastasio e a’ suoi rapporti con la famiglia e con gli estranei da lettere e documenti inediti*, Genua 1922, S. 6, hat sie Brunelli für seine Edition nicht herangezogen.

¹⁹ Erstaufführung in der Hofkapelle zu Dresden am 7.2.1750. Detailliert untersucht Christine Fischer diesen einzigartigen „Unterricht via Briefkorrespondenz“: „Metastasio l’a cruellement mutilé“. Der Einfluss Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis“, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, S. 193–216, Zitat 195; Dies., „Pietro Metastasio als Bearbeiter eines Librettos: Eine neue Quelle zur Genese der Pastorale *Il trionfo della fedeltà* von Maria Antonia Walpurgis“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 43 (2002), S. 69–93. Eine besondere



Abb. 2: Regest Leopoldo Trapassis auf einem Brief Metastasio vom 27.7.1750, A-Wn 10215, fol. 115v. – Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien

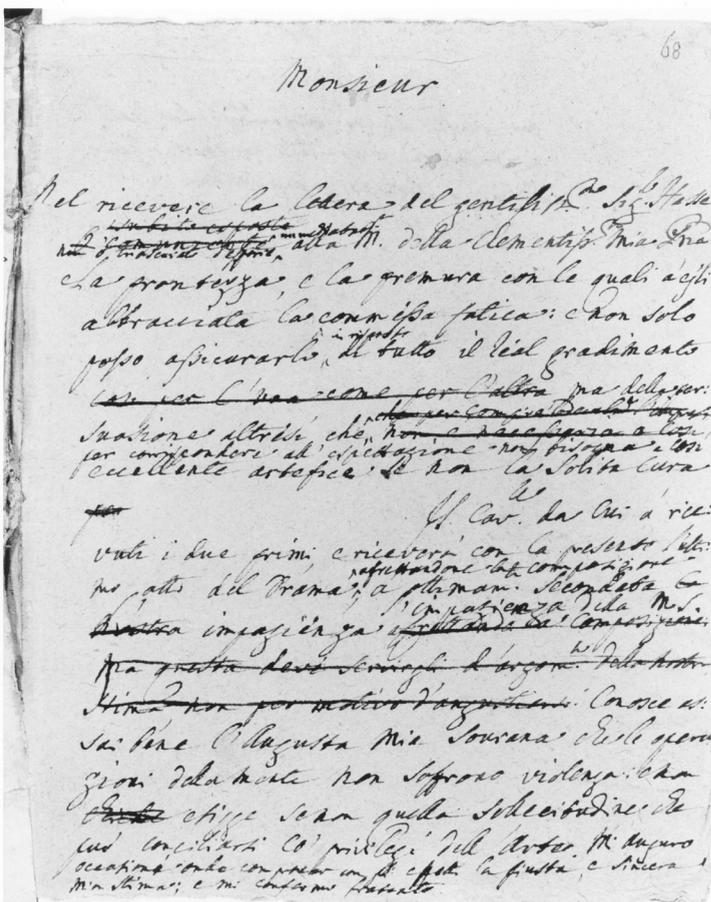


Abb. 3: Autographe Briefentwurf, A-Wn 10217, fol. 68r. – Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien

Zunächst hatte er den Auftrag gar nicht annehmen wollen, um nicht die Schönheiten des Werkes der „pedantesca indiscretezza del maligno Parnaso“ auszusetzen; erst als er durch den Baron davon erfahren hatte, dass Johann Adolf Hasse die Vertonung übernehmen würde, sei er umgestimmt worden. An der Handlung und den Charakteren hätte er nichts verändert; seine Verbesserungen beträfen vor allem Wort- und Versumstellungen. Brunelli folgt der in A-Wn 10270, pag. 135–137 gebotenen Sekundärschrift sowie der Triester Ausgabe von 1857.²⁰ Damit enthält er der Forschung wertvolle Einblicke in Metastasio Ringen um die korrekte Wortwahl, wie es nur der Entwurf dokumentiert, vor. Zunächst hatte er von einem „ammirabil talento“ gesprochen, dann jedoch den Ausdruck getilgt, zudem zwei weitere Korrekturen verworfen, um schließlich eine ungleich stärkere Formulierung („felicissimo ingegno che si è tanto sempre e con tanta giustizia ammirato“) zu wählen:²¹

„Dopo un così lungo abito di riverenza, e di sommissione [fol. 55v] come assumere in un punto l'imposto carattere di *Giudice rigoroso*, e di *Censore imparziale*? Come in un tratto avvezargli ~~in un tratto~~ a cercar difetti nelle *felici leggiadre produzioni d'un ammirabil talento tanto* (?) ~~da me che tanto è venerato fin ora? e con tanta giustizia è sempre venerato~~ (?) *felicissimo ingegno che si è tanto sempre, e con tanta giustizia ammirato*? Confesso a V(ostre): E[ccellenza]: ch'io non sarai stato assolutam(ente) capace d'ubbidienza senza il penultimo periodo della *sua* lettera in cui l'E(ccellenza) V(ostre) mi comunica che l'oratorio trasmesso sarà posto in musica dal S(igno)r Hasse, eseguito nella settimana santa ventura, e per conseguenza pubblicato. Questa notizia è considerato. Mi à obbligato a considerer. Non v'è repugnanza che resista all'interesse ch'io prendo nella gloria dall'essi dell' illustre Mia Protrettrice...“

Derselbe Band enthält den nicht näher datierten Entwurf eines vermutlich an Johann Adolf Hasse gerichteten Briefes (Abb. 3), der einen willkommenen Zugewinn für die ansonsten nur spärlich überlieferte Korrespondenz zwischen beiden so eng miteinander befreundeten Persönlichkeiten darstellt:²²

Gratwanderung dürfte für Metastasio zwischen der Selbstverleugnung eigener poetischer Ansprüche und dem Risiko, die Kurprinzessin durch Kritik zu verstimmen, bestanden haben („Metastasio l'a cruellement mutilé“, S. 197; zum Brief vom 17.1.1750 ebd. S. 198 u. 202 f.). – Die Arbeit von April Lynn James, *Her highness' voice: Maria Antonia, music and culture at the Dresden court*, Diss. Harvard University 2002 lag mir nicht vor.

²⁰ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 339, S. 463–465.

²¹ Umschrift nach A-Wn 10217, fol. 55r/v. Übersetzung (unter Berücksichtigung der Korrekturen): „Wie kann man, nach so lange wähernder Ehrerbietung und Gehorsamkeit, auf einmal die Rolle eines strengen Richters und unparteiischen Zensors annehmen? Wie kann man sich auf einmal daran begeben, Mängel in den anmutigen Hervorbringungen eines höchst glücklichen Ingeniums zu suchen, das immer, und zu Recht, bewundert wurde? Ich bekenne gegenüber Eurer Hoheit, dass ich vollkommen unfähig gewesen wäre, zu gehorchen, wäre da nicht der vorletzte Satz Eures Briefes, worin Euer Exzellenz mir mitteilen, dass das übersandte Oratorium, von Herrn Hasse in Musik gesetzt, kommende Ostern aufgeführt und in der Folge veröffentlicht wird. So bleibt kein Widerstand, der sich meiner Anteilnahme am Ruhm meiner durchlauchten Beschützerin entgegen stellen könnte...“.

²² Gerade einmal elf Briefe an Hasse sind ediert. Eine besonders große Lücke klafft zwischen dem 26.3.1757 (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 999, S. 1168 f.) und dem 23.10.1773 (Bd. 5, Nr. 2119, S. 264 f.). – Umschrift nach A-Wn 10217, fol. 68r. Eine auf der Rückseite enthaltene Variante der auf der Vorderseite durchgestrichenen Formulierung ist in *...* gesetzt. Übersetzung (unter Berücksichtigung der Korrekturen): „Sehr geehrter Herr! Den Brief des verehrten gnädigen Herrn Hasse erhaltend, habe ich es nicht verabsäumt, der Hoheit meiner gütigsten Patronin gegenüber unverzüglich darzulegen, mit welcher Schnelligkeit und zugleich Sorgfalt er den erteilten Auftrag in Angriff genommen hat. Ihm antwortend, kann ich ihn insgesamt nicht nur des königlichen Wohlwollens mit dem einen wie mit dem anderen versichern, sondern dazu auch noch der Überzeugung, dass, um der Erwartung zu genügen, ein so vortrefflicher Künstler nur der gewohnten Sorgfalt bedarf. Binnen einer Woche wird er von jenem Edelmann, von dem er bereits die ersten beiden Akte erhalten hat, zusammen mit diesem [Brief] den letzten Akt des Dramas erhalten, wodurch sich seine Komposition beschleunigen wird. In Hinblick auf die Ungeduld meiner Herrin. *Dieser sichere Beweis der königlichen Zustimmung darf in keinerlei Weise Anlass zur Besorgnis geben.* Meine erhabene Herrin weiß sehr gut, dass die Verrichtungen des Geistes keine Gewalt ertragen. Und sie verlangt nichts als jene Gewissenhaftigkeit, die mit den Privilegien der Kunst vereinbar ist. Ich wünsche mir Gelegenheit, mit den Gefühlen meine ehrliche und erste Wertschätzung zu verbinden, und verbleibe in der Zwischenzeit.“

„Monsieur

Nel ricevere la lettera del gentiliss(im)o Sig(no)r Hasse ~~ò comunicate ò subito coposte~~ non ò trascurato d'espore immediatam(ent)e alla M(aestà) della clementiss(im)a mia P(adro)na e la prontezza, e la premura con le quali à egli abbracciata la commissa fatica: e non solo posso assicurarlo in risposto di tutto il Real gradimento ~~essi per l'una come per l'altra~~, ma della persuasione altresì, che non è necessario a ~~così che per compire lodevolm(ent)e l'impresa per corrispondere all' aspettazione non bisogna a così~~ eccellente artefice se non la solita cura.

per

Il Cav(alie)re da cui à ricevuti i due primi, e riceverà con la presente l'ultimo atto del Drama, affretandone la d(etta?) composizione a settimana. Secondata la vostra impazienza affrettanda la composizione impazienza della M(ia) S(ovrana) Ma questa deve servirgli d'argom(ent)a [!] della nostra stima, non per motivo d'angustarsi. *ma questo sicuro argom(ent)a [!] della reale approvazione non deve in conto alcuno servir di motivo p(er) angustarsi.* Conosce assai bene l'Augusta Mía Sovrana che le operazioni della mente non soffrono violenza: e non chiede esigge se non quella sollecitudine che può conciliarsi co' privilegi dell' arte. Mi auguro occasione onde comprimer (?) con gli affetti la giusta, e sincera mia stima; e mi confermo fratanto“

Ungeachtet der distanziert wirkenden, jedoch zeitüblichen Eingangsformulierung in der dritten Person Singular kann aufgrund der im weiteren Verlauf gegebenen Informationen kaum ein Zweifel daran bestehen, dass sich der Brief an Hasse richtet. Metastasio bringt die gemeinsame Arbeit an einer – leider nicht näher benannten – Oper zur Sprache. Wie die meisten Auftragswerke des Wiener Hofes dürfte diese unter großem Zeitdruck entstanden sein. Hieraus erklärt es sich, dass der Komponist nicht das komplette Libretto in einem Zug erhält, sondern Akt für Akt mit dem zu vertonenden Text versorgt wird. Über den konkreten Auftrag hinausgehend, lässt der Hinweis auf die „Verrichtungen des Geistes“, die keine Gewalt ertragen, nicht nur die Gelassenheit eines allseits hochgeschätzten Hofdichters, sondern auch ein Stück menschlicher Größe seiner Herrin, der Maria Theresia, erkennen.

Von den fünf dreiaktigen Werken, die sich der Zusammenarbeit Metastasio mit Hasse verdanken,²³ scheidet auf den ersten Blick nur der für Dresden geschriebene *Antigono* (1743/44) aus. Es verbleiben die zunächst zur Aufführung bei Hofe in privatem Rahmen bestimmte, alsdann öffentlich zur Hochzeit der Erzherzogin Marianne mit Karl von Lothringen gespielte *Ipermestra* (1744), *Il Trionfo di Clelia* (1762), geschrieben aus Anlass der Geburt von Erzherzogin Isabella, *Romolo ed Ersilia* (1765), für die Hochzeit zwischen Erzherzog Leopold und Maria Ludovica von Bourbon bestimmt und im kaiserlichen Hoftheater zu Innsbruck aufgeführt, sowie der ursprünglich für die Hochzeit zwischen Erzherzogin Maria Antonia (Marie Antoinette) und dem französischen Dauphin (1770) in Auftrag gegebene, aber noch vor Vollendung des Stückes abgesetzte *Ruggerio*, der erst später zur Hochzeit Erzherzog Ferdinands mit Maria Beatrice d'Este in Mailand (1771) aufgeführt wurde.²⁴

Da das für den Briefentwurf benutzte Papier von geringer Qualität ist und kein Wasserzeichen besitzt, ist man hinsichtlich der Datierung auf Beobachtungen zu Tinte und Schriftduktus angewiesen. Zum Vergleich wurden hierbei die Originalbriefe an den Bruder (A-Wn 10215/10216) herangezogen, in denen sich beides über einen langen Zeitraum verfolgen lässt. Glücklicherweise wechselt die Tinte – im heutigen Zustand (rost-)braun bzw. schwarz, letzteres teilweise blau- oder grünstichig – nur in größeren

²³ Einen materialreichen Überblick bietet Raffaele Mellace, „Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse“, in: *Il melodramma di Pietro Metastasio*, S. 467–492. Vgl. auch das von David J. Nichols und Sven Hansell, Art. „Hasse: [3] Johann Adolf“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition, Bd. 11*, London 2001, S. 96–117 erstellte Werkverzeichnis.

²⁴ Der Misserfolg dieser Oper wird sowohl der ungenügenden Vorbereitungszeit als auch dem Faktum zugeschrieben, dass die Opera seria herkömmlicher Prägung bereits ihren Zenit überschritten hatte (Wolfgang Hochstein, Art. „Hasse, 7. Johann Adolf“, in: *MGG2, Personenteil 8*, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 785–800, hier 799).

Intervallen. Die frühen, in A-Wn 10215 enthaltenen Briefe sind bis zum 21.10.1745 (fol. 89) fast durchgehend mit brauner Tinte geschrieben; ihre Schriftzüge ähneln jenen des Entwurfs. In den Jahren 1760/61 benutzt Metastasio überwiegend, vom 4.1.1762 (fol. 343) bis 27.12.1762 (fol. 382) konsequent, eine schwarze Tinte, so dass *Il Trionfo di Clelia* (1762) ausscheidet. Das gleiche Argument spricht auch gegen *Romolo ed Ersilia*. Die Arbeit hieran fällt zwischen den Tag der Proklamation der Hochzeit (16.2.1764) und die Feier mitsamt Aufführung der Oper im Innsbrucker Hoftheater (5.8.1765). Nun benutzt Metastasio (rost-)braune Tinte vorwiegend zwischen dem 5.8.1765 und dem 23.2.1767 (fol. 98r–158v), vorher (8.7.1765, fol. 96, und frühere Briefe) wie nachher (1.6.1767, fol. 159r, und spätere Briefe) hingegen schwarze Tinte. Dass der Briefentwurf in die Zeit des späten *Ruggiero* (1770/71) fallen sollte, möchte ich aufgrund des sehr schwungvollen Schriftdukus ausschließen. Alle Indizien deuten somit auf *Ipermestra* als die im Entwurf genannte Oper – ein Werk, über das sein Autor übrigens am 11.1.1744 gegenüber Giuseppe Bettinelli erwähnt, er habe es „vor einigen Monaten in großer Eile zur privaten Unterhaltung seiner königlichen Prinzessin“ geschrieben.²⁵

Auch die von Brunelli intensiv herangezogene Abschriftensammlung A-Wn 10274 ist für Überraschungen gut. So befindet sich zwischen den Nummern 1522 und 1523 ein kleiner, bis auf das Postskriptum autographischer Briefentwurf (fol. 160r, nachträglich auf fol. 161r geklebt), der der bisherigen Forschung entgangen ist (Abb. 4):²⁶

„Da questa Cancelleria di Stato è regolarm(en)te pervenuto alle mie mani il piego piego da V(ostra) S(ignoria). Ill(ustriss)ma inviatomi gravido di sì preziose merci, e di nuove prove della costante sua parzialità verso di me, e della inesaurita fecondità de' suoi invidiabili e coltiss(i)mi talenti *che magistralm(en)te in varie lingue, et in soggetti così diversi fra loro si vanno sempre più distinguendo*. Ò subito eseguiti i suoi comandi facendo ricapitare in proprie mani del S(igno)r Conte Coronini²⁷ (che accidentalm(en)te si trova in Vienna) la parte del piego che gli appartiene, da un Cav(alier)e suo e mio amico, non avendo io la sorte di avere godere con esso lui alcuna consuetudine. Ò sentito leggere tutto ciò che il piego contiene, e ne ò contratta l'impazienzte avidità di doverne il piacere a gli occhi propri, come eseguirò subito che gli stiram(en)ti de' nervi della mia povera testa me ne lasceranno ~~la faeoltà~~ l'uso men difficile. Dopo la fiera costernazione dell' irreparabile mia perdita, dalla quale non spero risorgere, una risipola nella gamba sinistra mi à tenuta in letto con violenti febbri parecchi giorni, e rifinito di modo che per due mesi intieri non ò avuto il corag[gi]o d'affrontare

²⁵ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 212, S. 242: „scritta alcuni mesi sono frettolosamente per un privato divertimento della mia real principessa“.

²⁶ Die beiden als Nr. 1522 und 1523 gezählten Briefe datieren vom 24.2.1781 bzw. 12.3.1781 (ebd., Bd. 5, Nr. 2547, S. 661 f. bzw. Nr. 2548, S. 662). Im Unterschied zu den Eintragungen des Kopierbuchs trägt der Entwurf keine eigene Nummer. Umschrift nach A-Wn 10274, fol. 160r. Eine auf der Rückseite des Blattes (mit Verweiszeichen) stehende Ergänzung ist in *...* gesetzt. Übersetzung: „Über die Staatskanzlei ist jenes Paket, das Euer Durchlaucht mir zugesandt haben, regulär in meine Hände gelangt – schwer an wertvollen Dingen, sowohl der erneuten Beweise Ihrer andauernden Zuneigung mir gegenüber als auch der unerschöpflichen Fruchtbarkeit Ihrer beneidenswerten und in höchstem Maße kultivierten Talente, *wodurch sie sich meisterlich in verschiedenen Sprachen und in der Behandlung so unterschiedlicher Themen zunehmend hervortun*. Ich habe Eure Weisungen sofort ausgeführt, indem ich jenen für den Grafen Coronini bestimmten Teil der Sendung – selbiger befindet sich zufällig in Wien – über einen seiner Edelleute, meinen Freund, in seine Hände gelangen ließ, wenngleich es mir nicht bestimmt war, irgendwie mit ihm zu verkehren, wie es üblich wäre. Ich habe vernommen, was das Paket alles enthält, und würde die begierige Aufmerksamkeit ganz darauf richten, dieses Vergnügen den eigenen Augen zu gönnen, wie ich es machen werde, sobald das Nervenziehen in meinem armen Kopf einen leichteren Gebrauch derselben erlaubt. Nach der düsteren Betroffenheit durch einen unwiderbringlichen Verlust – ich hoffe nicht, mich hiervon erholen zu werden – hat mich Rotlauf im linken Bein, begleitet von heftigen Fieberschüben, ziemlich viele Tage an das Bett gefesselt. Schlussendlich habe ich seit zwei vollen Monaten nicht den Mut gehabt, mich der Strenge des hartnäckigen Winters auszusetzen, indem ich mich von der milden Wärme des mich schützenden Ofens entfernen würde. Aber seit zwei Tagen beginnt die Sonne, deren gütigen Anblick wir für so lange Zeit entbehren mussten, wieder auf uns zu strahlen, und lässt mich die Hoffnung fassen, dass sich die Umstände zum besseren wenden. Bewahrt mir Eure liebevolle Umsicht, und ich zeichne mit meiner huldvollsten Wertschätzung und gebührenden Dankbarkeit. – P.S. Der Verleger in Paris, D. Michele Torcia, hat aus ökonomischen Überlegungen, in die ich mich erst gar nicht einmischen wollte, de' Calzabigis gelehrte und wohlwollende Abhandlung links liegen gelassen; freilich konnte ich mir nicht die Autorität anmaßen, ihm höhere Kosten aufzuerlegen.“

e crivente sempre di me con l'entusiasmo col quale vi solleva la vostra affettuosità di moderarne l'effetto per

160

vidieranno un lodatore del

Da questa l'ascolterò d'...
golem^{te} pervenuto alle mie mani il
piego ~~di~~ da V. M. ⁱⁿ inviatomi per
le di ^{più} preziose meriti, e di nuove prove
della costante sua parzialità verso di
me, e della inestinguibile fedeltà de
suoi inimitabili e eccelsi talenti.
Subito eseguiti i suoi comandi facendo
incapitare in proprie mani del p.
Coronari ^{de} accidentalmente si trovò in
Vienna la parte del ^{gioco} che gli appartene
ne da un Cav. suo e suo amico, non av
da io la sorte di ^{godere} con esso lui di
una consuetudine. ^È Sentito ^{leggero}
to ciò che il piego contiene e ne è content
ta l'imparziale avidità di dovere il
gioco de' ^{giocatori} propri, come eseguirlo su
to de' ^{giocatori} ^{le} ^{sorti} della mia sovr
La testa me ne ^è necessario ⁱⁿ ^{questo}
po la spala ^{estremamente} dell'irreparabi
le mia perdita, dalla quale non ^è ^{possibile} ri
sperare, una risipola nella gamba sin
stra mi è tenuta in letto con violenti feb
bre per ^{due} giorni, e rifinito di modo che
per due mesi interi non è avuto il coraggio
d'affrontare il rigore dell'astinato in vostro
allontanandomi dal tempore della protettiva
mia S. M. Ma da due giorni in qua
sua lettera, come in questo ^{ultimo} ricevuto, m'avveggo
ch'ella non mi è punto creduto; anzi mi vuole
obbligare ad entrare in esami, che richiedono ricer
che

Paris Gene per i confini e
mo Attuale di Stato di S. M. Cos.
l'anno 1781.

io con cui V. E. mi autorizza
la raccolta che costi lodevol
isentir vivamente una
via, che mi defrauda l'occa
sia gratitudine per la bene
volenza di privarvi di cui per
ra i più consolarmi. Compa
ontavia insufficienza: non
sensione e continui a creder
o rispetto

Vienna 28. Marzo
1781.

io è il 22. maggio 1776
gante gentilissimo fo
atural repugnanza,
la gratte età mia mi
icerche), et alle di
rio: ma nell'ultima
che

Abb. 4: Autographer Briefentwurf, A-Wn 10274, fol. 160r. – Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien

il rigore dell' ostinato inverno allontanandomi dal tepore della protettrice mia stufa. Ma da due giorni in qua [fol. 160v] il sole, che ci à per tanto tempo defraudati del suo benefico aspetto ricomincia ad illuminarci, et ad incoraggiar la mia speranza di migliorar condizion[i]. Mi continui Ella intanto l'affettuosa sua propensione e mi creda con la più ossequiosa stima, e con la dovuta gratitudine.

P.S. L'Editore di Parigi D. Michele Torcia per ragioni economiche nelle quali io non ò voluto entrare in conto alcuno à trascurata la dotta e parziale dissertazione del de Calzabigi: onde io non ò potuto arrogarmi l'autorità di addossargli maggiori spese.“

Den Hauptteil dieses Entwurfs hat Metastasio eigenhändig konzipiert, das Postskriptum offenbar aufgrund schlechter gesundheitlicher Verfassung jenem Schreiber diktiert, von dessen Hand die angrenzenden Eintragungen des Kopierbuches herrühren. Selbiger hat auch kleinere Korrekturen am Entwurfstext vorgenommen, die ihm möglicherweise mündlich diktiert wurden. Sollte Metastasio mit dem „unwiderbringlichen Verlust“ auf den Tod der Kaiserin Maria Theresia am 29.11.1780 anspielen, der ihn zutiefst getroffen hat, ergibt sich für den Briefentwurf ein sicherer terminus post quem. Die Entstehung lässt sich aber noch weiter einkreisen: Über Rotlauf im linken Fuß, der ihn schon viele Tage quälen würde, klagt der Dichter am 31.1.1781 gegenüber Antonio Greppi.²⁸ Ausführlicher äußert er sich gegenüber Daniele Florio am 2.2.1781, wenn er den ärztlich verordneten Arrest beklagt und zugleich – wie im Briefentwurf – seiner Freude über die Sonne, die nach langem, hartem Winter sich endlich wieder zeigt, Ausdruck verleiht.²⁹ Wer mit Metastasio's Schreibgewohnheiten auch nur ein wenig vertraut ist, der weiß, dass sich der Vielbeschäftigte, allein um seine immense Korrespondenz bewältigen zu können, in kurz hintereinander verfassten Briefen gerne wiederholt und dabei gewisse Basisinformationen abwandelt, teils reduziert, teils ausschmückt. Der vorliegende Entwurf dürfte auf Anfang Februar 1781 zu datieren sein. Doch an wen richtet sich dieser Brief? Zusammen mit dem Hinweis auf schriftstellerische Tätigkeit in mehreren Sprachen könnte das Postskriptum den Schlüssel zur Identifizierung des Adressaten bieten: Für den Wegfall der „dotta e parziale dissertazione del de Calzabigi“ in der Pariser Edition³⁰ müsste sich Metastasio eigentlich nur gegenüber dem hiervon unmittelbar betroffenen Ranieri Calzabigi (1714–1795) rechtfertigen,³¹ indem er die Schuld hieran dem Verleger zuschiebt.³²

²⁷ Die Coronini waren ein altes österreichisches Grafengeschlecht.

²⁸ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 5, Nr. 2539, S. 655. Demnach hätte die Infektion – möglicherweise aufgrund einer Blutvergiftung oder einer sonstigen schmerzhaften Entzündung – im linken Fuß begonnen und von dort aus das Bein erfasst.

²⁹ „[...] nel mio lungo e noioso arresto in casa, in cui mi tiene ancora la scrupolosa cura del mio Esculapio, che non permette a me, benchè da più giorni restituito allo stato di salute ch'io godeva quando m'assali la violenta sofferta risipola, non permette (dico) ch'io esponga la mia non atletica macchinetta, assuefatta da tanto tempo al benigno tepore delle mie camere, all'ostinato rigore che regna in quest'aria ventosa, conservata da' ghiacci e dalle nevi che tuttavia ne circondano. Ma, mentre io scrivo, veggio il sole che inaspettatamente ci rallegra e mi promette vicina la mia libertà“ (ebd., Nr. 2541, S. 656).

³⁰ In seiner für die Pariser Ausgabe von 1755 verfassten *Dissertazione* [...] *su le Poesie Drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio*, die als Vorwort zwei Fünftel des ersten Bandes einnimmt (*Poesie del signor Abate Pietro Metastasio*, Paris 1755, Bd. 1, S. XIX–CCIV) hatte Calzabigi u. a. Stellung im Opernstreit bezogen und Überlegungen Metastasio's zur Einheit des Ortes und der Funktion des antiken Chores übernommen, vgl. Metastasio's Briefe vom August 1754 sowie vom 14.2.1755 (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 771, S. 947 f. bzw. Nr. 812, S. 986–988). In seiner neuen, zwischen 1780 und 1783 bei Hérisant in Paris erschienenen Ausgabe (zu dieser siehe William Spaggiari, „Giuseppe Pezzana e l'edizione Hérisant delle opere di Metastasio“, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 13 [1984], S. 175–191) verzichtete Giuseppe Pezzana hierauf.

³¹ Dies wäre hier freilich nur in indirekter Rede geschehen. – Der letzte bekannte Brief Metastasio's an Calzabigi datiert vom 11.10.1755 (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 892, S. 1067–1069); danach scheint der Kontakt abgerissen zu sein. Das problematische Verhältnis beider und die radikale Kehrtwendung des Glücklichsten Calzabigi, dessen begeisterte *Dissertazione* von 1755 sich in einer 1790 erschienenen *Risposta* in radikale Kritik verkehrt, beleuchtet Gabriele Muresu: „Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi: le ragioni di un' abiura“, in: *Il melodramma di Pietro Metastasio*, S. 697–741, bes. 699. Demnach wäre

3. Abschriften

Der Löwenanteil der handschriftlichen Metastasiana der Österreichischen Nationalbibliothek entfällt auf Abschriften (s. Abb. 1). Offenbar nach Postausgang ließ Metastasio viele seiner Briefe in umfangreiche Kladden eintragen, chronologisch aufsteigend und fortlaufend nummeriert. Ein Hofdichter von seinem Kaliber, der mit Freunden und Kollegen, hoch gestellten Auftraggebern, Sängern, Komponisten und Verlegern, Verehrern wie Bittstellern über ganz Europa korrespondierte, obendrein Familienangehörigen in Rom Teile seiner Einkünfte, die er neben Wien auch aus Neapel bezog, zukommen ließ, bedurfte eines solchen Hilfsmittels, allein um private und geschäftliche Angelegenheiten kontrollieren zu können. Bei der Unzuverlässigkeit der damaligen Post (nicht immer konnte sich Metastasio auf persönliche Boten wie etwa durchreisende Sänger verlassen) war es wichtig, Sicherheitskopien der Briefe anzulegen, sollte das Original – in einer gern gebrauchten Formulierung des Dichters – „Schiffbruch“ („naufragio“) erleiden.³³

Bei den Kopierbüchern handelt es sich um keine zu vernachlässigende Sekundärüberlieferung,³⁴ sondern um Primärquellen von eminenter Bedeutung. Die Einträge stammen teilweise von Metastasio persönlich, wurden gründlich durchgesehen und immer wieder korrigiert – und das über den Zeitraum eines halben Jahrhunderts. Dessen ungeachtet, hat sich die bisherige Forschung ihrer zumeist nur dort als Informationsträger bedient, wo Autographe fehlen, sie hingegen nicht als Quellen sui generis gewürdigt, wie sie es eigentlich verdient hätten. So nimmt es nicht Wunder, dass die Quellenkritik erst in den Anfängen steckt.³⁵ Zu Beginn seines 1922 erschienenen Büchleins über die wirtschaftlichen Verhältnisse des Dichters hatte Andrea della Costa A-Wn 10270–10276 als wichtigste Gruppe hervorgehoben; die übrigen Codices, bei denen es sich de facto um die Primärabschriften handelt, enthielten seiner Meinung nach nichts, was nicht bereits die vermeintliche Hauptquelle überliefern würde.³⁶ Diese folgenschwere Fehleinschätzung hat Brunelli perpetuiert, indem er sich vorzugsweise auf die Sekundärabschriften und damit das letzte Glied innerhalb der Quellenfiliation stützt.³⁷

Weder die Datierung noch die näheren Entstehsumstände der Kopierbücher sind bisher hinreichend geklärt, ganz zu schweigen von der Frage nach den an der Niederschrift Beteiligten,³⁸ die man auch so formulieren könnte: Wem überhaupt hat der

in der *Dissertazione* von 1755 eine primär von opportunistischen Beweggründen getragene Werbeschrift, die den Verkauf der mehrbändigen Ausgabe befördern sollte, zu sehen.

³² Der nachträgliche, nicht autographe Hinweis auf Michele Torcia (1736–1808) bleibt in diesem Zusammenhang unklar.

³³ z. B. 7.9.1780, an Giuseppe Azzoni (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 5, Nr. 2519, S. 637).

³⁴ Unüberhörbar ist der geringschätzig Unterton gegenüber dem „copialettere di Giuseppe Martinez“ bei Elena Sala di Felice, „Pietro Metastasio“, in: *Epistolari e carteggi del Settecento: edizioni e ricerche in corso*, hrsg. von Alberto Postigliola (= *Materiali della Società italiana di studi sul secolo XVIII*), Rom 1985, S. 60–63, hier 62.

³⁵ Der Einfachheit halber gruppiere ich nach Primär- und Sekundärabschriften. Einzuschränken ist dabei zweierlei: (1) Die Möglichkeit weiterer, nicht erhaltener Vorstufen kann nicht restlos ausgeschlossen werden. (2) Mit den jüngsten Eintragungen in A-Wn 10268 enden die Primärabschriften im Februar 1767; ab diesem Zeitpunkt wird die Bezeichnung Sekundärabschrift eigentlich obsolet (s. u.). – Das Folgende wird in meiner in Anm. 7 genannten Spezialpublikation vertieft.

³⁶ Costa, *Il „soldo“ d'un poeta*, S. 5–7, bes. 6: „non presentano nulla di nuovo“.

³⁷ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1173 verweist pauschal auf Costa, *Il „soldo“ d'un poeta*, ohne eine eigene Bewertung der Quellen vorzunehmen. Dabei lässt sich die Abhängigkeit der beiden Hauptgruppen relativ einfach klären, verfolgt man den Weg autographischer Korrekturen von den Primärabschriften hin zu den bereinigten Sekundärabschriften.

³⁸ In der bisherigen Forschung kursieren lediglich zwei Namen: Joseph Martines und ein gewisser Ercolini (vgl. Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1174; Candiani, „Sull'epistolario“, S. 49), deren Anteile freilich noch zu spezifizieren wären. Zu Marianne Martines s. u.

gegenüber Indiskretion und unautorisierter Veröffentlichung notorisch misstrauische Dichter seine Briefe zur Abschrift anvertraut?

Den Idealtypus eines Kopierbuchs bietet die umfangreichste, durch ein Namensregister im letzten Band erschlossene Gruppe A-Wn 10270–10276. Die gefällige Kursive der Haupthand, die Diskretion, mit der Korrekturen vorgenommen wurden, und nicht zuletzt die einheitlich gestalteten autographen Titelblätter tragen dem Charakter einer Reinschrift Rechnung. Irritierenderweise wurde neben diesen sieben Bänden noch ein zweites Kopierbuch geführt, bestehend aus A-Wn 10277–10279 sowie 10268.³⁹ Äußerlichkeiten verschleiern den inneren Zusammenhang dieser vier Bände: Nur die ersten beiden haben autographe Titelblätter erhalten; jenes für A-Wn 10277 ist das ungezählte erste, jenes für A-Wn 10278 trägt den Zusatz „Tomo II^{do}“. Auf der letzten Seite von A-Wn 10279, dem ein eigenes Titelblatt fehlt, steht unmissverständlich vermerkt: „Fine del Terzo Tomo“ (fol. 184v). Der vierte Band schließlich, A-Wn 10268, rückt aufgrund einer irreführenden Signatur in eine falsche Distanz zu seinen drei Vorgängern. Eine weitere Abschriftensammlung, auf die später zurückzukommen sein wird, bietet A-Wn 10269. Mitunter liegt ein und derselbe Brief in nicht weniger als drei Abschriften vor, wozu in Ausnahmefällen noch das Original als vierter Überlieferungszeuge treten kann.

3.1. Zur Entstehungsgeschichte von Metastasio Kopierbüchern

Nehmen wir den Dichter beim Wort, dann verdankt sich dieser Glücksfall der Metastasio-Philologie einer zufälligen Begebenheit: „Uno studiosissimo giovanetto, che vive nell'angusto recinto della mia domestica giurisdizione, desideroso di rendersi famigliare lo stile e l'ortografia italiana, va di tratto in tratto registrando alcune delle lettere ch'io scrivo, quando l'angustia del tempo o il mio umore ipocondriaco non gliel contendo-no.“⁴⁰ Diese hübsche Geschichte, die freilich nur einen Teil der Wahrheit darstellt, wengleich die teilweise zu Schreibübungen genutzten Anfangsblätter der Bände 10277, 10278, 10279 und 10268 eine deutliche Sprache sprechen, teilt der mittlerweile siebzehnjährige Metastasio einer seiner langjährigen Brieffreundinnen, Francesca Maria Torres Orzoni, am 8.6.1768 mit. Gut zwei Monate später heißt es gegenüber Domenico Diodati, der „studioso giovane“ habe bereits mehr Briefe gesammelt als ihm lieb sei, aber er werde sich über das Verbot, selbige an die Öffentlichkeit zu tragen, nicht hinwegsetzen.⁴¹ Aus einer gegenüber Tommaso Filippini gemachten Bemerkung geht hervor, dass

³⁹ Ungeachtet des Problems der Zweit- und Drittabschriften spricht Candiani, „Sull'epistolario“ nur von *einem* „Copialetere“.

⁴⁰ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 4, Nr. 1672, S. 625. Übersetzung: „Ein äußerst wissbegieriger junger Mann, der im engen Bezirk meiner häuslichen Jurisdiktion lebt und sich mit Stil und Rechtschreibung des Italienischen vertraut machen möchte, ‚registriert‘ ab und an einige meiner Briefe, wenn es die Zeit erlaubt und meine hypochondrische Gesinnung ihn daran nicht hindert.“ Offenbar war ein Brief an die Adressatin abhanden gekommen, so dass anhand des Kopierbuches eine Nachschrift angefertigt werden musste.

⁴¹ „Pur da qualche anno in qua uno studioso giovane amante del nostro idioma ne va trascrivendo per suo esercizio tutte quelle che a lui ne' giorni di posta dall'angustia del tempo è permesso, e ne à già raccolto maggio numero ch'io ne vorrei, ma sono ben certo ch'ei non abuserà della mia condescendenza, violando ingratamente il positivo divieto di pubblicarle“ (10.10.1768; ebd., Nr. 1712, S. 664).

Briefabschriften aus Zeitmangel unterbleiben konnten, oder aber, weil Metastasio seine Zustimmung dazu verweigerte.⁴² Zusätzliche Informationen bietet ein Brief an Giuseppe Pezzana vom 10.11.1781 mit der Nachricht vom Tode des Kopisten Ercolini, der über fünfzig Jahre hinweg treue Dienste geleistet hätte. Der Verlust sei groß, denn in Wien einen guten italienischen Kopisten zu bekommen, sei fast so schwierig, wie auf ein Gemälde von Raffael oder Correggio zu stoßen.⁴³ Da es hier *expressis verbis* um Briefkopieren geht,⁴⁴ liegt die Vermutung auf der Hand, dass Ercolini auch in früheren Jahren an den Kopierbüchern beteiligt gewesen war.⁴⁵

Die Identität des „giovanetto“ ist bekannt: Es handelt sich um den einer spanisch-neapolitanischen Familie entstammenden, im gleichen Haus wie Metastasio am Michaelerplatz nahe der Hofburg lebenden Joseph (von) Martines (1729–1788). Sein Vater, Nicolò Martines, diente als Zeremonienmeister der päpstlichen Nuntiatur in Wien. Seine Schwester war die Sängerin und Komponistin Marianne (eigentlich Anna Katharina) (von) Martines (1744–1812). Der persönliche Kontakt zu Metastasio wird für Josephs spätere Karriere an der kaiserlichen Hofbibliothek nur von Vorteil gewesen sein.⁴⁶ Seine Handschrift, greifbar etwa in einer Erwerbungsliste aus dem Jahre 1783, lässt sich ohne weiteres mit einer der beiden Haupthände der Primärabschriften identifizieren.⁴⁷ Die frühesten Joseph Martines sicher zuzuweisenden Abschriften betreffen Briefe der 1740er-Jahre; demnach dürfte der „giovanetto“ im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren mit der Arbeit begonnen haben.⁴⁸ Die zweite Haupthand, die mit Martines in wechselnden Intervallen, mitunter sogar innerhalb ein und desselben Briefes je nach Verfügbarkeit alterniert, dürfte jenem Ercolini zuzuweisen sein, wenngleich bis dato kein positiver Beweis durch Vergleich mit erhaltenen Originaldokumenten erbracht werden konnte. Allem Anschein nach haben Metastasios Kopisten in diesen frühen Jahren

⁴² „a cercar la copia di cotesta fortunata lettera da un giovane, che suol trascrivere alcune delle mie per esercizio di lingua italiana, della quale è studiosissimo; ma non si è trovata nel suo scartafaccio, nè so se per entrarvi le sia mancato il tempo o l'approvazione dello scrittore“ (16.11.1769; ebd., Nr. 1818, S. 778).

⁴³ „la perdita del mio pratico amanuense, che dopo cinquant'anni di assidua assistenza mi ha abbandonato pagando il comun debito dell'umanità“ (ebd., Bd. 5, Nr. 2585, S. 692 f.).

⁴⁴ Bei den fünf am 28.11.1781 zugesagten Briefen handelt es sich um zwei an François Jean de Chastellux vom 15.7.1765 und 29.1.1766 über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 4, Nr. 1433, S. 397–399 bzw. Nr. 1474, S. 435–440), zwei an Saverio Mattei vom 5.4.1770 und 9.7.1770 über die Unterschiede zwischen „antiker“ und „moderner“ Musik (Bd. 4, Nr. 1851, S. 813–819 bzw. Bd. 5, Nr. 1881, S. 26–30) sowie einen an Domenico Diodati vom 10.10.1768 (Bd. 4, Nr. 1712, S. 663–668), die als „Lettere sopra la musica“ bzw. „Lettera sul Tasso, e l'Ariosto in Bd. 10 der Ausgabe Hérisants aufgenommen wurden (Pietro Metastasio, *Opere*, 12 Bde., Paris 1780–82, hier: Bd. 10, S. 363–391 sowie S. 392–400). Zuvor hatte Mattei bereits Teile des von Metastasio als privat angesehenen Gedankenaustausches ohne sein Wissen veröffentlicht, wie dieser am 7.9.1772 moniert (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 5, Nr. 2038, S. 180–182).

⁴⁵ Nur en passant äußert Brunelli die Vermutung, Ercolini habe in dem Maße, wie Martines durch seine Tätigkeit an der Hofbibliothek beansprucht wurde, diese Aufgabe übernommen (*Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1174 und Bd. 5, S. 818, Anm. 2 zu Nr. 2585).

⁴⁶ 1749 als Adjunkt eingestellt, später Kustos der Hofbibliothek, 1783 deren Direktor, vgl. Walter G. Wieser, „Die Hofbibliothek in der Epoche der beiden van Swieten (1739–1803)“, in: *Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek, Erster Teil: Die Hofbibliothek (1368–1922)*, hrsg. von Josef Stummvoll (= *Museion* N.F. II, 3, 1), Wien 1968, S. 219–323, hier 247. Martines vermachte die Kopierbücher der Hofbibliothek, wie bereits Joseph von Retzer zum Schluss seiner unmittelbar nach dem Tod des Dichters veröffentlichten „biographischen Skizze“ notiert: „Mit dieser Sammlung sowohl, für die ihm Fremde schon ansehnliche Summen bothen, [...] hat er der k. k. Hofbibliothek, bey der er schon durch so viele Jahre die Custosstelle bekleidet, uneigennützig dankbar ein Geschenk gemacht...“ (Joseph von Retzer, *Metastasio, eine Skizze für seinen künftigen Biographen*, Wien 1782, S. 40).

⁴⁷ Man vergleiche etwa die Auflistung der *Estampes vendues à S. A. le S. de Paar* (A-Wn HB-Akten 243/1783, IV) mit Joseph Martines' Abschrift von Metastasios letztem Brief (20.3.1782, an Farinelli) in A-Wn 10275, fol. 12r–13r. Probleme bereitet allerdings im Einzelfall der Vergleich dieser gefestigten Handschrift eines 54-Jährigen mit den ältesten, bis zu vier Jahrzehnte zurückreichenden Eintragungen.

⁴⁸ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1174 nennt das Jahr 1741 ohne nähere Begründung.

gleichzeitig mit zwei Kladden gearbeitet (A-Wn 10277/10278), deren Eintragungen später in der Reinschrift (A-Wn 10270) zusammengeführt wurden. Vorerst ungeklärt bleibt die in den ersten Lagen von A-Wn 10277 zu beobachtende chronologische Unordnung, die der Vorstellung einer geregelten Kopie nach Postausgang zuwiderläuft; möglicherweise hat man in der Anfangsphase mit – heute verlorenen – Aufzeichnungen, die Martines zu Übungszwecken angefertigt hat, bevor er sie in das Kopierbuch übertrug, zu rechnen.

Eine Sonderstellung für die frühen 1740er-Jahre beansprucht A-Wn 10269 – von einem weiteren, bisher nicht identifizierten Schreiber begonnen – aufgrund einer adressatenspezifischen Sammlung von zehn in den Jahren 1741, 1742 und 1745 an den langjährigen Botschafter des Königreiches Sardinien in Wien, den Conte di Canale, gerichteten Briefe, die bezeichnenderweise komplett in A-Wn 10270 fehlen.⁴⁹ Rätselhaft mutet diese Separatüberlieferung auch aus dem Grund an, weil die Briefe teilweise annotiert sind, also mit klärungsbedürftigen Sachverhalten gegenüber künftigen Lesern zu rechnen scheinen (s. Abschnitt 3.4.). Dem Wasserzeichen nach zu urteilen, stammt das Papier von A-Wn 10269 von einer zu Beginn der 1730er-Jahre in Niederösterreich, vermutlich in Rehberg an der Krems ansässigen Papiermühle.⁵⁰

Metastasio, der die Primärabschriften seiner Briefe durch autographe Titelblätter als „Lettere familiari“ autorisiert hat, muss sich mit der Zeit an der chronologischen Unübersichtlichkeit und der nicht gerade kalligraphisch zu nennenden Qualität so mancher Eintragung gestört haben und ließ in der Folge eine Reinschrift anlegen: Älteres wurde durchgesehen, wo nötig korrigiert, chronologisch sortiert und in drei neue Bände der „Lettere familiari“ (A-Wn 10270–10272) übertragen, womit der Standard für künftige Abschriften bis zu seinem Tod am 12.4.1782 gesetzt war. Als Haupt-hand dieser Reinschrift kann Josephs Schwester, Marianne Martines, identifiziert werden.⁵¹ Die entscheidende Zäsur ergibt sich mit dem Ende der Primärabschriften in A-Wn 10268, dessen jüngste Eintragungen vom Februar 1767 datieren und nun Band 3 der Reinschrift (A-Wn 10272) beschließen.

3.2. *Selektive Überlieferung*

Wenn Metastasio die Titelblätter der Kopierbücher mit „Lettere familiari“ überschreibt, stellt sich die grundsätzliche, bis heute nur ansatzweise beantwortete Frage, was denn überhaupt unter die ‚vertraulichen Briefe‘ fällt. Die Bezeichnung ist insoweit irreführend, als sie ein größeres Maß an Vertraulichkeit suggeriert, als de facto gegeben ist; vor allem dürfte sie dem Leser – und erst recht der an Leben und Werk des berühmten Dichters interessierten Nachwelt – signalisieren, die hier zusammengetragenen Dokumente mit der gebotenen Diskretion zu behandeln. Wie wenig dieses Abschriften-

⁴⁹ Es folgt ein Dutzend Briefe an unterschiedliche Persönlichkeiten, von denen sieben in weiteren Abschriften vorliegen. Der 159 Folios zählende Band ist nur bis fol. 47r beschrieben; der Rest bleibt frei.

⁵⁰ Siehe Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and Their Watermarks* (= *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia* 8), Hilversum 1960, S. XXVI, S. 53 und Tf. 209 (Nr. 778). Das Referenzpapier datiert von 1732.

⁵¹ Hierzu näheres in meiner Anm. 7 genannten Studie.

korpus dazu bestimmt war, Metastasios komplette Korrespondenz aufzunehmen,⁵² zeichnet sich umrisshaft bereits anhand der folgenden Tabelle ab, in der Jahr für Jahr die Briefproduktion anhand von Brunelli mit der Überlieferung in den Kopierbüchern kollationiert wird (Abb. 5).⁵³

Jahr	Brunelli-Nummern	Gesamtzahl der Briefe eines Jahres	Anzahl nicht kopierter Briefe	Anzahl kopierter Briefe (Prozentanteile in Klammern)
1740	Nr. 165–171	7	7	–
1741	Nr. 172–188	17	8	9 (53%)
1742	Nr. 189–201	13	7	6 (46%)
1743	Nr. 202–211	10	10	–
1744	Nr. 212–225	14	14	–
1745	Nr. 226–233	8	6	2 (25%)
1746	Nr. 234–248	15	12	3 (20%)
1747	Nr. 249–271	23	10	13 (57%)
1748	Nr. 272–292	21	11	10 (48%)
1749	Nr. 293–335	43	31	12 (28%)
1750	Nr. 336–446	111	49	62 (56%)
1751	Nr. 447–540	94	17	77 (82%)
1752	Nr. 541–604	64	12	52 (81%)
1753	Nr. 605–708	104	18	86 (83%)
1754	Nr. 709–800	92	20	72 (78%)
1755	Nr. 801–910	110	12	98 (89%)
1756	Nr. 911–990	80	36	44 (55%)
1757	Nr. 991–1034	44	20	24 (55%)
1758	Nr. 1035–1074	40	22	18 (45%)
1759	Nr. 1075–1121	47	36	11 (23%)
1760	Nr. 1122–1179	58	36	22 (38%)
1761	Nr. 1180–1235	56	38	18 (32%)
1762	Nr. 1236–1288	53	42	11 (21%)
1763	Nr. 1289–1351	63	45	18 (29%)
1764	Nr. 1352–1411	60	35	25 (42%)
1765	Nr. 1412–1472	61	40	21 (34%)
1766	Nr. 1473–1555	83	45	38 (46%)
1767	Nr. 1556–1634	79	41	38 (48%)
1768	Nr. 1635–1744	110	18	92 (84%)
1769	Nr. 1745–1827	83	29	54 (65%)
1770	Nr. 1828–1914	87	19	68 (78%)
1771	Nr. 1915–1984	70	22	48 (69%)
1772	Nr. 1985–2062	78	48	30 (39%)
1773	Nr. 2063–2129	67	24	43 (64%)
1774	Nr. 2130–2173	44	16	28 (64%)
1775	Nr. 2174–2220	47	18	29 (62%)
1776	Nr. 2221–2285	65	21	44 (68%)
1777	Nr. 2286–2346	61	12	49 (80%)
1778	Nr. 2347–2408	62	17	45 (73%)
1779	Nr. 2409–2479	71	2	69 (97%)
1780	Nr. 2480–2533	54	7	47 (87%)
1781	Nr. 2534–2591	58	11	47 (81%)
1782	Nr. 2592–2608	17	4	13 (77%)

Abb. 5: Metastasios Briefproduktion zwischen 1740 und 1782

Warum die Korrespondenz des Jahres 1779 fast vollständig in die Kopierbücher eingeht, dies hingegen 1759 noch nicht einmal zu einem Viertel geschieht, ist kaum zu erklären. Viele Faktoren dürften im Alltag zusammengespielt haben: Verfügbarkeit der Kopisten ebenso wie Zeitmangel oder bewusste Zurückhaltung. Nur in der Nahsicht auf

⁵² Von den in A-Wn 10215 und 10216 enthaltenen Originalbriefen an den Bruder liegen zum überwiegenden Teil keine Abschriften vor! Schon Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1174 vermutet, Metastasio habe eine Vorauswahl getroffen.

⁵³ Zu einem derartigen Vorgehen regt Candiani, „Sull'epistolario“, S. 57 an. – Berücksichtigt werden nur die datierten bzw. jahrgenau zu datierenden Briefe, nicht hingegen die undatierten sowie in fremdem Auftrag geschriebenen Briefe.

einzelne Personen wird spürbar, wie selektiv diese Überlieferung ist. Das meiste, was Metastasio dem geliebten „gemello“⁵⁴ geschrieben hat, enthält er den Kopierbüchern vor: Von 166 bei Brunelli angeführten Briefen an den Kastraten Farinelli (Carlo Broschi) werden nur 45 kopiert, was einem unterdurchschnittlichen Anteil von gerade einmal 27% entspricht. Zum Vergleich: Zwischen dem Beginn der Korrespondenz mit Farinelli (1747) und dem Todesjahr Metastasios (1782) liegt der langjährige Mittelwert kopierter Briefe mehr als doppelt so hoch, bei fast 60%.⁵⁵ (Der durch verlorene Briefe gegebene Unsicherheitsfaktor ist allerdings schwer kalkulierbar. Allein in der Korrespondenz mit Farinelli klafft zwischen dem 29.5.1769 und dem 30.9.1776 eine Lücke von gut sieben-einhalb Jahren, für die es weder Originale noch Abschriften gibt.⁵⁶)

Die „vertraulichsten“ Briefe dürften gar nicht erst den Weg in die Kopierbücher gefunden haben, um nicht das Risiko einzugehen, sie den Blicken neugieriger Dritter auszusetzen. Gelangte doch einmal ein als delikates eingestuftes Brief unter die Abschriften, so konnte Metastasio im Nachhinein immer noch gegensteuern. Dies mag ein Brief an die bereits erwähnte ‚sächsische Muse‘, Maria Antonia Walpurgis, vom 8.7.1750 illustrieren, der erst 1992 von Rosy Candiani auf Grundlage der von Metastasio durchgestrichenen Primärabschrift ediert wurde.⁵⁷ Aus Respekt vor der Kurprinzessin dürfte sich Metastasio dazu entschlossen haben, den hier berührten Problemkomplex der Korrekturen an ihrem Pastoraldrama *Il trionfo della fedeltà* aus der späteren Reinschrift seiner Briefe herauszuhalten.⁵⁸

Letztlich wäre es Sache der Spezialisten, für jeden Briefwechsel über Kopie oder Nichtkopie Buch zu führen – wenn man so will, ein ‚Vertraulichkeitsprofil‘ zu erstellen – und dann zu klären, welche Inhalte im jeweiligen Kontext so sensibel gewesen sein mögen, dass eine Abschrift unterblieb. Joseph Martines dürfte geahnt haben, was alles seiner Aufmerksamkeit entgangen ist. Um bei Farinelli zu bleiben: Bald nach dessen Tod am 15.7.1782 stellte er Nachforschungen über den Verbleib von Metastasios Originalbriefen an Farinelli an. Dies geht aus einem bisher nicht beachteten Schreiben des Bologneser Padre Francesco Maria vom 7.6.1783 an Josephs Schwester Marianne hervor, das zufällig als fol. 45 in A-Wn 10217 hineingeraten ist. Selbige in Bologna zu vermuten und diesbezüglich jenen Franziskanermönch zu kontaktieren, mit dem Farinelli im Alter intensive Stunden gemeinsamen Musizierens verbracht hatte,⁵⁹ war ebenso nahe liegend, wie diesen Kontakt über Marianne einzufädeln. Trotz der verhalten optimistischen Prognose des Mönches, der sich diesbezüglich an Padre Giovanni Battista Martini gewandt und – mit der Bitte um ein wenig Geduld – die gewünschten sowie weitere, an

⁵⁴ Bei der Häufigkeit dieser Anrede sowie hiervon abgeleiteten Wortspielereien erübrigen sich Nachweise.

⁵⁵ Dass sich diese Zurückhaltung mit Farinellis hoher Position am spanischen Königshof seit 1747 geändert haben sollte (Candiani, „Sull’epistolario“, S. 56), will mir nicht einleuchten.

⁵⁶ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 4, Nr. 1785, S. 741 f. bzw. Nr. 2267, S. 413 f.

⁵⁷ Candiani, „Sull’epistolario“, S. 56 u. 58–60 [A-Wn 10277, pag. 250–253].

⁵⁸ Es handelt sich um den einzigen ohne Mittelsmann direkt an die Kurprinzessin gerichteten Brief. Darin kündigt Metastasio an, für die Korrekturen mehr Zeit zu benötigen. Er habe den Inhalt mit geradezu religiöser Ehrfurcht respektiert, die Dialoge jedoch neu geschrieben, da die Oper gegenüber dem Oratorium mehr Bewegung und lebhaftere Dialoge erfordere. Von den Korrekturen, die mittelbar zum Abbruch des beiderseitigen Lehrverhältnisses führten, zeigte sich Maria Antonia tiefst verletzt (vgl. Fischer, „Metastasio l’a cruellement mutilé“, S. 208 f.; dort auch zu Metastasios Änderungen an ihrer „Selbststilisierungskonzeption“). – Weitere Lacunae, die zumeist aus der Vernachlässigung der Primärabschriften durch Brunelli resultieren, können im gegebenen Rahmen nicht geschlossen werden.

⁵⁹ Vgl. Metastasios Briefe an Padre Francesco Maria vom 6.11.1779 (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 5, Nr. 2467, S. 590 f.) sowie an Farinelli vom 23.11.1779 (ebd., Nr. 2469, S. 592 f.).

den Padre gerichtete Briefe in Aussicht gestellt hatte, war dem Ansinnen letzten Endes kein Erfolg beschieden: Heute liegt mit 139 Autographen der Löwenanteil der Korrespondenz Metastasio/Farinelli in der Universitätsbibliothek zu Bologna.⁶⁰

3.3. Nachträgliche Überarbeitung

Die Kopierbücher bieten, lässt man die bisher erörterten Fragen der Kodifikation und Selektion einmal beiseite, auch ganz handfeste Zeugnisse vom Umgang Metastasios mit seinen eigenen Briefen, die einen am ausschließlichen Wahrheitsgehalt der Anekdote vom eifrigen „giovanello“ zweifeln lassen. Was zum Erlernen des Italienischen taugte, trug durchaus den Keim zu einer künftigen Briefausgabe in sich.⁶¹ Bei aller prinzipiellen Abneigung gegenüber der Veröffentlichung seiner Briefe⁶² musste Metastasio mit der Zeit doch einsehen, dass das Interesse der Außenwelt an seiner Person und seiner Korrespondenz viel zu groß war, als dass sich eine solche auf Dauer – und erst recht nach seinem Tod – würde verhindern lassen. Ein zu Lebzeiten korrigierter, im Großen wie im Kleinen autorisierter, ggf. auch zensierter Text würde dann sicher das kleinere Übel darstellen.

Die meisten Änderungen entfallen auf die Adresszeilen der Primärabschriften. Pedantisch genau werden hier fehlende Präpositionen ergänzt,⁶³ zugleich aber auch Modifikationen vorgenommen, die zu einer Entpersonalisierung des Briefkorpus beitragen: So werden in A-Wn 10279 die Angaben „Al Sig. Padre“ oder „al S.^{re} Ab.^e Leopoldo Metastasio“ zu „al suo Padre“ (fol. 13v) bzw. „al suo Fratello a Roma“ (fol. 24v) abgeändert. Für Außenstehende unverständliche Geheimnamen, z. B. „Fracastoro“, eine geläufige Anrede für seinen Mailänder Freund Antonio Tolomeo Trivulzi (fol. 35r), werden aufgelöst; im Gegenzug kommt es zu Anonymisierungen (s. Abschnitt 3.5.).

So mancher Eingriff lässt darauf schließen, dass Metastasio seine Briefe aus einem zeitlichen Abstand heraus überarbeitet hat. Hierzu im Folgenden einige wenige Beispiele: In einem amüsanten Brief an Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, Neapel, vom 5.7.1749 erzählt Metastasio von einem Streit zwischen dem Dichter Giovanni A. Migliavacca und dem Kastraten Gaetano Maiorani (gen. Caffarelli), der als Wortgefecht zwischen Dichter und eingebildetem Sänger beginnt – Caffarelli hatte sich angemaßt, den Proben zu einer neu angesetzten Oper fernzubleiben –, sich zur Handgreiflichkeit aufschauelt und angeblich mit Blutvergießen zwischen Cembali und Kontrabässen geendet hätte, wäre nicht die Sängerin Vittoria Tesi schlichtend dazwischen getreten.⁶⁴

⁶⁰ Candiani, „Sull'epistolario“, S. 53.

⁶¹ Und in der Tat: Einem Hinweis des nach eigener Aussage mit der Familie Martines in trautem Umgang stehenden Freiherrn von Retzer zufolge (*Metastasio, eine Skizze*, S. 39) plante Joseph Martines die Herausgabe von mehr als 1500 Briefen auf Grundlage der Abschriften!

⁶² So entrüstet sich Metastasio am 10.6.1754 gegenüber seinem Bruder über die unautorisierte Veröffentlichung von Briefen: „Ditegli a nome mio che assolutamente non la stampi: le lettere de' galantuomini viventi non si stampano senza loro permissione“ (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 931 f.).

⁶³ z.B. A-Wn 10268, fol. 23v: „da Vienna“ / „a Lisbona“.

⁶⁴ Datum nach Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 319, S. 405–408 unter Bezug auf I-Nn XIV.B.22. Die beiden Abschriften [A-Wn 10277, pag. 189–197 bzw. 10270, pag. 91–96] weichen hiervon leicht ab: 10.7.1749. Zur theatralischen Schilderung des Vorfalls siehe auch Rosy Candiani, *Pietro Metastasio: da poeta di teatro a „virtuoso di poesia“* (= *Collana di ricerche letterarie* 1), Rom 1998, S. 293–297.

Während das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit schwer zu taxieren ist, verrät immerhin ein autographischer Zusatz in A-Wn 10277, pag. 191, dass Metastasio nachträglich an diesem Passus gefeilt hat. Ursprünglich hatte er den „Poeta di questo teatro“, Migliavacca, als „ebenso reich an Fähigkeiten wie arm an Urteilsvermögen“ charakterisiert („non meno ricco d'abilità, che povero di giudizio“); später tilgte er „giudizio“ und intensivierte die schlichte Formulierung durch das rhetorische Ornament einer Periphrase: „povero de' doni della prima delle virtù cardinali“ („arm an den Gaben der ersten Kardinaltugend“). Brunelli legt seiner Edition das Autograph in der Nationalbibliothek zu Neapel zugrunde (s. Anm. 64), nur ist dies nicht die Fassung ‚letzter Hand‘.⁶⁵

Auch die Primärabschrift eines Briefs an Farinelli vom 28.7.1753 – Metastasio bedankt sich für dessen lebhaften Bericht über die erfolgreiche Aufführung von *L'isola disabitata* im königlichen Palast zu Aranjuez bei Madrid und erwähnt bei dieser Gelegenheit die zur Belohnung erhaltene indianische Weste – wurde einer derartigen „mediazione letteraria“⁶⁶ unterzogen, wie die Abänderung von „Avete saviamente pensato a provedermi d'una veste così leggiera“ zu „Avete saviamente pensato a munirmi del dono d'una veste indiana così stranamente leggiera“ verrät.⁶⁷ Gleiches gilt für einen Brief an Bruder Leopoldo vom 9.4.1753, worin sich der Dichter nicht ohne Larmoyanz über das mühevollen Schreiben von Versen beklagt, wo er doch bereits so viele „aus dem Ofen gezogen“ habe.⁶⁸ Offenbar erst im Nachhinein hat Metastasio erkannt, welches Potential die Metapher des Brotbackens birgt, und das neutrale „scrivere“ durch das bildhaftere „impastare“ („kneten“) ersetzt, das sich komplementär zur zweiten Hälfte der Aussage verhält.⁶⁹ In seltenen Fällen wird ein und dieselbe Stelle in beiden Abschriften korrigiert, so in einem Brief an Luigi Bernardo Salvoni vom 17.8.1751, worin sich Metastasio detailliert zu dessen Drama *Selim* äußert: in der Primärabschrift, weil der Kopist den von Metastasio angestellten Vergleich zwischen der sprachlichen Außenseite eines Theaterstückes und der Rolle des Kolorits in einem Gemälde offenbar nicht verstanden hat,⁷⁰ in der Sekundärabschrift, um diesen Gedanken klarer zu fassen.⁷¹ Auch seine zum Druck autorisierten „Lettere sopra la musica“ (s. Anm. 44) dürfte Metastasio punktuell überarbeitet haben. Laut Vorbemerkung würden diese Briefe so mitgeteilt, wie sie der Feder des Autors entfloßen seien – bis auf einige Änderungen, die sie „noch wertvoller“ machten.⁷² Künftige Editoren werden vor die Entscheidung gestellt sein, ob sie dem Wortlaut des verschickten Briefs oder einer zumindest punktuell revidierten späteren Fassung den Vorzug geben.

⁶⁵ Das Problem der „ultima volontà dell'autore“ benennt Candiani, „Sull'epistolario“, S. 55.

⁶⁶ Ebd., S. 56.

⁶⁷ A-Wn 10279, fol. 132v; vgl. Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 674, S. 847.

⁶⁸ Ebd., Nr. 640, S. 813: „la fatica di scrivere de' versi dopo averne sfornati tanti“.

⁶⁹ A-Wn 10279, fol. 113r: „la fatica di andare impastando versi dopo averne sfornati tanti“.

⁷⁰ A-Wn 10279, fol. 26v: „Ma fin ora si è parlato del colorito, che è l'ultima parte da considerarsi in un ~~dramma~~ quadro. Vollesse Dio ch'io potesse dir lo stesso della scelta del soggetto, del disegno, de' caratteri, e del costume.“ Zuvor hatte Metastasio die sprachlichen Meriten von Salvonis Stück („locuzione“, „verso“ und „arie“) gewürdigt.

⁷¹ A-Wn 10270, fol. 27r: „Ma fin ora si è parlato del colorito, che è l'ultima parte non è per altro la parte principale da considerarsi in un quadro.“ Vgl. Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 498, S. 667.

⁷² Metastasio, *Opere*, Bd. 10, S. 361: „con que' soli cambiamenti, che potean renderle più pregevoli“.

Bei Durchsicht der Briefabschriften setzte Metastasio nicht nur die ‚Feile‘, sondern, wo nötig, auch die ‚Axt‘ an.⁷³ So wurde in A-Wn 10268, fol. 9v–10r aus einem umfangreichen Brief an Calzabigi vom 15.10.1754 eine ganze Passage über die Existenz der Drehbühne und die Möglichkeit des Szenenwechsels im antiken Theater entfernt (Abb. 6).⁷⁴

„Chi non sa oltraccio che gli antichi avean cambiamenti di scena? Fin dalla mia (per così dire) infanzia alle lettere io l'ò così ben saputo, che pubblicando in Napoli con le stampe le mie prime poesie, e fra quelle h' la tragedia del Giustino; ne ò difese le mutazioni di scena nella dedicatoria che ne feci alla Duchessa di Limatola; producendo in prova le scene *ductiles*, et *versiles* rammentate da Servio nell'esposizione d'un passo della Georgica di Virgilio, che or non mi sovviene intero, ma so che incomincia *vel scena ut versis discedit frontibus*. In Polluce, in Suida, in Giulio Cesare Scaligero, in quel suo eniditiss(im)o arsenale, che egli chiama Poeticea chiama Poetica Giulio Cesare Scaligero, et in ben mille altri ogn'un sa che si trovano i nomi, e gli usi di molte antiche macchine teatrali: e d'una particolarmente nominata (se mal non mi ricordo) *εγκυκλιμα*, di cui valevansi per representar render presenti le azioni, che si figuravano succedere nell'interno delle case. Il natural lume, poi di ragione insegna / abbastanza che sia unita di luogo per noi quella stessa, che la è per i pittori, cioè: *quel tratto di luogo che vien circoscritto dall'occhio dello spettatore senza ch'egli cambi di sito*. Che poi la nostra industria abbia saputo trovar il modo d'avvicinare, o scoprire la parte in cui parlan gli attori, senza uscir dal recinto, nel quale succede l'azione; io credo che sia artificio degno dell'invidia, non della disapprovazione degli antichi; che non anno mostrata minor premura della nostra in cercarlo: ma sono stati men fortunati in rinvenirlo. Or non più pedantismo.“

Mit einem neu hinzugesetzten „Ma non più pedantismo per oggi“ überspringt Metastasio jene Ausführungen, die inhaltlich durch Kapitel 4 des knapp zwei Jahrzehnte später abgeschlossenen *Estratto dell'arte poetica e considerazioni su la medesima* (1773) überholt worden sein dürften.⁷⁵ So enthält die verstümmelte Fassung der Sekundärabschrift (A-Wn 10271, pag. 756–759) – und damit Brunellis Edition – nur eine knappe Standortbestimmung zur Frage nach der Einheit des Ortes, die Metastasio in Frankreich besonders rigoros, jedoch ohne Grundlage bei den antiken Meistern beantwortet sieht.

⁷³ Von beiden Werkzeugen ist im Alltagsgeschäft des Dichters häufiger die Rede, so gegenüber Francesco Algarotti im Falle des *Attilio Regolo*: „i due primi atti del quale hanno ancor bisogno della lima, e il resto dell'ascia“ (16.9.1747, Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 265, S. 324).

⁷⁴ Kleinere autographe Korrekturen, die Metastasio vor der Kürzung vorgenommen haben dürfte, sind typographisch hervorgehoben. Der Abschnitt wurde großzügig durchgestrichen, ist deshalb jedoch nicht unleserlich. Ein Verweiszeichen signalisiert dem Kopisten, von fol. 9v zum Schluss auf fol. 10r zu springen. (Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 778, S. 956 f. übernimmt die gekürzte Version in A-Wn 10271, pag. 756–759.) Übersetzung (unter Berücksichtigung der Korrekturen): „Wer wüsste nicht, dass bereits die Antike die Möglichkeit zum Szenenwechsel kannte? Ich habe das seit meinen literarischen Kindertagen sehr wohl gewusst, so dass ich, als ich in Neapel meine ersten Dichtungen zum Druck gab, darunter die Tragödie *Giustino*, Szenenwechsel in der Widmung an die Herzogin von Limatola verteidigt habe. Zum Beweis führte ich die von Servio in seinem Kommentar zu einer Stelle von Vergils *Georgica* erwähnten ‚scenae ductiles‘ und ‚versiles‘ an, woran ich mich nicht ganz genau erinnere, die aber mit [den Worten] ‚vel scena ut versis discedit frontibus‘ beginnt. Bei Pollux, bei Suida, in diesem seinem glänzenden Arsenal, welches Giulio Cesare Scaligero ‚Poetik‘ nennt, und bei Tausend anderen findet man Namen und Gebrauch vieler antiker Theatermaschinen, wie doch jeder weiß, ganz besonders einer [Maschine], die, wenn meine Erinnerung nicht trügt, *εγκυκλιμα* [‚bewegliche Maschine‘] genannt wird, derer sie sich bedienten, um jene Handlungen, die sich im Hausinneren abspielten, zu vergegenwärtigen. Das natürliche Licht und daher auch die Vernunft lehrt hinreichend, dass die Einheit des Ortes für uns dieselbe ist wie für die Maler, das heißt, jene Qualität des Ortes, welche das Auge des Zuschauers erfasst, ohne dabei selbst den Platz zu wechseln‘. Wenn wir daher in unserem Eifer einen Weg finden konnten, uns jener Stelle zu nähern, an der die Akteure sprechen, ohne die Bühne, auf der die Handlung spielt, zu verlassen, dann glaube ich, dass dieses Kunststück Neid und nicht Missbilligung der Alten verdient, die keinen geringeren Eifer an den Tag gelegt haben, jenen Weg zu suchen; aber sie hatten weniger Erfolg, ihn zu finden. Aber jetzt keine weitere Pedanterie.“

⁷⁵ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 2, S. 975–1117, bes. 1020 („scene ductiles et versiles“) u. 1021 („encuclemi“ und andere Begriffe für Theatermaschinen). Zur langwierigen Entstehung dieser Abhandlung vgl. Francesco della Corte, „Metastasio e l' ‚Arte poetica‘ d'Orazio“, in: *Convegno indetto in occasione del II centenario*, S. 167–186.

Attori. Cornelio à osservata questa incontrastabile necessità nell' Ajace di Sofocle: io mi ricordo d'averla ritrovata nel Gyllottete nell' Edippo del med. Autore, nelle nuvole d' Aristofane, nell' Ippolito, e nell' Oreste d' Euripide: e s'io non fossi affatto privo di libri in questa campagna, potrei accennarvi i luoghi e di queste, e d'altre tragedie, e comedie, nelle q i   indispensabile, o mutare scena, o supporta mutata, o creder pazzo l'Autore. ~~Ma non si deve dire~~
 che gli antichi avean cambiamenti di scena? Fin dalla mia per cos  dire infanzia alle lettere, io l'ho cos  ben saputo, che pubblicando in Napoli con le stampe le mie prime poesie e fra quelle ^{la tragedia del} Giustino, ne   difese le mutazioni di scena nella dedicatoria che ne feci alla Duchessa di Limatola, producendo in prova le scene fuciles, et versiles rammentate da Servio nell'esposizione d'un passo della Georgica di Virgilio, che or non mi sovviene, int ro, ma so che incomincia vel scena ut versis discedit frontibus. In bolluce ~~da~~ ^{no} ~~su~~ ^{no} ~~Giulio~~ ^{no} ~~Cesare~~ ^{no} ~~Scaligero~~ in quell' ^{no} ~~opera~~ ^{no} ~~erediti~~ ^{no} ~~arbenale~~, che chiama ^{no} ~~Politia~~ ^{no} ~~Giulio~~ ^{no} ~~Cesare~~ ^{no} ~~Scaligero~~, ^{no} ~~aggi. un' sa che~~ ^{no} ~~si trovano~~ ^{no} ~~ben mille altri~~, si trovano i nomi e gli usi di molte antiche macchine teatrali: e l'una particolarmente nominata ^{no} ~~sc~~ ^{no} ~~di cui~~ ^{no} ~~valevansi~~ ^{no} ~~per~~ ^{no} ~~representar~~ le azioni che si figuravano succedere nell'interno della Casa. ~~Il natural lume poi di ragione~~
 insegna

Abb. 6: Briefabschrift mit getilgter Stelle, A-Wn 10268, fol. 9v. – Foto: Bildarchiv,  NB Wien

3.4. Annotationen

Abschriften der eigenen Briefe mit Anmerkungen zu versehen, erschiene reichlich selbstverliebt, wären diese nur für den Hausgebrauch bestimmt gewesen. Es ist dies aber wohl das stärkste Indiz dafür, dass Metastasio durchaus die Möglichkeit einer Edition erwogen hat. Erläuterungen schwer verständlicher Begriffe oder Sachverhalte sowie Quellennachweise bietet interessanterweise bereits A-Wn 10269, das vermutlich älteste Kopierbuch, dort in Form alphabetisch nummerierter Endnoten.⁷⁶ Am Ende einer Abschrift in A-Wn 10268, fol. 2v klärt ein schmaler, mit Siegelack aufgeklebter Papierstreifen von der Hand Metastasios den unwissenden Leser über ein im Brief nur beiläufig genanntes Werk auf: „La Chelonide è una bellissima tragedia scritta da Monsignore Sabatini vescovo di Modena.“⁷⁷ An der Grenze zur Annotation, auch hinsichtlich der Platzierung am unteren Seitenrand, steht eine Neuformulierung in der Sekundärschrift des berühmten Briefs an Johann Adolf Hasse vom 20.10.1749 zum Dresdener *Attilio Regolo*, der aufgrund detaillierter musikalischer Vorschläge (u. a. zum sparsamen Gebrauch von *Accompagnato*-Rezitativen) der heutigen Forschung als ein rares Dokument Metastasianischer Musikästhetik gilt.⁷⁸ Hier war ein besonderes Detail – die Veränderung einer „kurzen“ zu einer „langen“ Szene (letztere bei voller Tiefe der Bühne) und deren Auswirkung auf Sitzen oder Stehen des Protagonisten – für künftige Leser verständlich zu machen, die nicht im gleichen Maße wie der Komponist in die konkrete Aufführungssituation involviert waren.⁷⁹ Mit jedem derartigen Zusatz öffnet sich Metastasios Privatkorrespondenz in Richtung auf eine künftige Edition.

3.5. Anonymisierungen

Vielfach hat Metastasio aus Gründen der Diskretion die Namen lebender Personen durch ein „N. N.“ oder – wie im Falle des bereits zitierten Briefes vom 5.7.1749 – durch eine neutrale Berufsbezeichnung ersetzt: aus „Migliavacca“ wird ein „Poeta“. Betroffen von derlei Anonymisierung sind sowohl Adressaten als auch im Brief lediglich erwähnte Personen. Ein laut Sekundärschrift an die „Signora Margarita N.“ gerichteter Brief, dessen Datum Brunelli mit März 1753 angibt, war de facto an eine gewisse „Signora

⁷⁶ Die Abschriften dieses Bandes dienen erstaunlicherweise nicht als Vorlage für die übrigen Kopierbücher.

⁷⁷ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1267, Anm. 3 zu Nr. 764 zitiert diese Anmerkung nach A-Wn 10271, ohne auf ihren Ursprung in A-Wn 10269 verweisen zu können.

⁷⁸ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 328, S. 427–436. Vgl. Andrea Della Corte, „L'estetica musicale di P. Metastasio“, in: Ders., *Settecento Italiano*, Turin 1922, S. 263–349, bes. 264–275; Horst Bosch, *Die Opernaufführungen des Abate Pietro Metastasio am Wiener Kaiserhof nach Zeugnissen aus seinen Briefen*, Diss. phil. Universität Wien 1967/68, S. 59–78; Sabine Henze-Döhring, „Die *Attilio Regolo*-Vertonungen Hasses und Jommellis: Ein Vergleich“, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und seine Zeit“ (Siena 1983). Bericht*, hrsg. von Friedrich Lippmann = *Analecta musicologica* 25 (1987), S. 131–158; Hochstein, „Hasse“, Sp. 796. Ansonsten geben nur wenige Briefe Auskunft über Metastasios Zusammenarbeit mit einzelnen Komponisten; man muss schon zufrieden sein, wenn überhaupt deren Namen genannt werden.

⁷⁹ A-Wn 10270, pag. 116: „Questa [sc. scena] dovrebbe esser recitata a sedere sino alle parole: *Ah no: de vili questo è il linguaggio. Et il resto in piedi. Ma cadendo l'uscità di regolo nella mutazione d'una scena da corta in lunga. Ma perchè è in libertà dell'architetto di far lunghe o corte le due scene delle loggie e della galleria, se per avventura la mutazione non fosse di corta in lunga, sarà difficile che gli che Regolo si trovi a sedere.*“ Mit Ausnahme der letzten sechs, direkt über den getilgten Text geschriebenen Worte (non fosse di corta in lunga), steht der zweizeilige Zusatz mit Verweiszeichen am unteren Seitenrand. Den komplizierten szenographischen Sachverhalt erläutert Roger Savage, „Staging an opera: Letters from the Cæsarian poet“, in: *Early Music* 26 (1998), S. 583–595, bes. 588 f.

Ghita“ adressiert und auf den 2.4.1753 datiert.⁸⁰ Ein Verschreiber des Kopisten ist unwahrscheinlich, viel eher dürfte Metastasio hier der Nachwelt bewusst eine falsche Fährte gelegt haben. Brunellis Vermutung, es handele sich bei der gegenüber dem Kastraten Domenico Annibali am 7.3.1750 erwähnten „signora N. N.“, deren „avvenenza“, „vivacità“ und „maniere“ Metastasio rühmt, um im selben Atemzug Annibalis Urteil über sie in Frage zu stellen, um die Sängerin Regina Mingotti,⁸¹ wird zur Gewissheit, zieht man neben der Sekundärabschrift, auf welcher die Edition basiert, auch die Primärabschrift heran, in welcher Metastasio den Namen durchgestrichen hat, um darüber ein unverfängliches „N. N.“ zu setzen.⁸² Auch lässt sich jener „signor conte N.“, dem gegenüber ein „musico che non si chiama Caffariello“ – vermutlich der gefeierte Kastrat Giovanni Tedeschi (gen. Amadori) in Neapel – von einer für Metastasio bestimmten Schachtel mit Konfekt („scatola di zuccheri“) gesprochen hat, anhand der Primärabschrift ohne weiteres als Diego Naselli identifizieren.⁸³

3.6. Zensur

Die Binsenweisheit, dass jeder Briefwechsel zensiert ist, wird durch die bereits angestellten Beobachtungen eindrucksvoll bestätigt. Zensur macht sich aber nicht allein in der Filterung der *Lettere familiari* sowie dem Verfahren der Anonymisierung, sondern auch in umfangreicheren Tilgungen bemerkbar. Aussagen, die als Kritik an seinen kaiserlichen Patronen hätten verstanden werden können, werden von Metastasio konsequent unterdrückt. Schön lässt sich dies in einem Brief an den Dichterkollegen Giovanni Claudio Pasquini vom 26.3.1749 nachvollziehen, worin Metastasio u. a. Stellung zum Erfolg seines zur Musik Hasses am 12.1.1750 in Dresden aufgeführten *Attilio Regolo* und der Zufriedenheit des sächsischen Kurfürsten als Widmungsträger der Oper nimmt.⁸⁴ Ursprünglich hatte er das Libretto bereits 1740 zum Namenstag Kaiser Karls VI. geschrieben, jedoch war die Oper aufgrund des unerwarteten Todes des Herrschers (20.10.1740) abgesetzt worden. In den zwei vorliegenden Abschriften wurden nachträglich mehrere Zeilen, die hierauf Bezug nehmen, getilgt. Im Gegensatz zur Primärabschrift (A-Wn 10278, pag. 65), wo die Stelle durch den kombinierten Einsatz von Tintenkringeln und Graphitstift völlig unleserlich gemacht wurde, kann man sie in der Sekundärabschrift (A-Wn 10270, pag. 84) rekonstruieren (Abb. 7). Glücklicherweise sind hier die Schraffuren nicht allzu dicht gesetzt, beschränken sich zudem auf das Buchstabenmittelband – ein Zugeständnis an das kalligraphische Gesamtbild dieser Schönschrift –, so dass sich mit etwas Geduld aus Ober- und Unterlängen ein stimmiger Text gewinnen lässt: „chi non seconderà in avvenire i progressi di cotesto mio fortunato componimento; se fin le muse Reali pensano a risparmiargli con un benefico

⁸⁰ Vgl. Brunellis Edition nach A-Wn 10271, Nr. 264, pag. 534 f. (*Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 634, S. 806 f.) mit der Primärabschrift: A-Wn 10279, Nr. 141, fol. 110r.

⁸¹ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, S. 1235, Anm. 2 zu Nr. 359.

⁸² Vgl. A-Wn 10270, Nr. 62, pag. 171 f. (Sekundärabschrift) mit A-Wn 10277, Nr. 45, pag. 163–165 (Primärabschrift).

⁸³ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 477, S. 641; vgl. A-Wn 10270, Nr. 134, pag. 306 f.

⁸⁴ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 306, S. 384 f.; vgl. A-Wn 10279, Nr. 7, fol. 5r.

silenzio il troppo per lui svantaggioso paragone?“⁸⁵ In der rhetorischen Frage scheint noch Metastasios Ärger nachzuklingen, die damals unter großem Zeitdruck geschriebene Oper fast zehn Jahre lang auf Eis liegen zu sehen.

Einen noch größeren Abschnitt hat Metastasio aus Primär- und Sekundärabschrift eines an Giuseppe Bonechi gerichteten Briefes vom 3.6.1754 gestrichen (Abb. 8).⁸⁶ Bonechi hatte sich um eine Anstellung am portugiesischen Königshof beworben und offenbar Metastasios Rat bezüglich der ihm angebotenen Konditionen eingeholt. Dieser berichtet im Gegenzug, unter welchen Bedingungen er ein knappes Vierteljahrhundert zuvor (1730) als Poeta Cesareo an den Wiener Kaiserhof gekommen war:⁸⁷

„L'Imperador Carlo VI quando di proprio moto mi svelse di Roma mi concesse tre milla fiorini di soldo, molto mal pagato, da quale si togliera il 3 per cento, onde si riducevano a 2910 per quelli che non avean bisogno di pagare interesse agli usurai, per aver denaro ne' tempi debiti. Mi si fecero pagare in Roma 400 fiorini / per il mio viaggio: ne vi furono oltre condizioni. A voi si offeriscono 2500 fiorini, casa, carrozza, 1600 fiorini per il viaggio, una loggia, la permissione d'andar di tempo in tempo in Italia, e di sperare gratificazioni, et accrescimento: fate voi la comparazione.“

Im Folgesatz ergänzt Metastasio süffisant: „Io desidererei che vi avessero offerta la metà del Brasile.“ Ursprünglich war nur von „Perù“ die Rede gewesen, wie eine autographe Korrektur der Primärabschrift (A-Wn 10279, fol. 182v) verrät. Während Marianne Martines diese Änderung in die Reinschrift (A-Wn 10271, pag. 717) übernimmt, hat sie offenbar die nur in blasser Tinte vorgenommene Tilgung der vorherigen Zeilen übersehen – umso heftiger fiel Metastasios nachträgliche Intervention mit dickem Graphitstift aus. Den Vorwurf an seinen mittlerweile verstorbenen Souverän, ihn viel zu schlecht bezahlt zu haben, zudem die verfängliche Nähe zu Wucherern, in die er ihn rückt, sollte eine gedruckte Briefausgabe nicht enthalten. Ob diese noch zu Lebzeiten oder erst postum erscheinen würde, hat für derlei Vorsorge keine Rolle gespielt.

An Zensur lässt auch das folgende Beispiel denken, wo in der Primärabschrift eines gleichfalls an Bonechi adressierten Briefes vom 6.1.1755 großflächig fast zwei Seiten, Zeile für Zeile getilgt wurden (A-Wn 10268, fol. 24r/v). Bei genauerer Betrachtung scheint indes der Hintergrund ein anderer gewesen zu sein, und hätten die Ereignisse einen zwar nicht komplett neuen, wohl aber in wesentlichen Punkten überarbeiteten Brief erfordert.⁸⁸ Auch hier lässt sich der getilgte Text rekonstruieren. Abschnitt 1 ist identisch (Dankesfloskeln: der erhaltene Brief als Zeichen von Freundschaft und Anerkennung). Als Aufhänger für Abschnitt 2 dient in beiden Versionen die Umarbeitung des *Ezio* für den portugiesischen Königshof, der Inhalt ist jedoch ein anderer: Während

⁸⁵ A-Wn 10270, pag. 84. Übersetzung: „Wer wird nicht in Zukunft die Fortschritte dieser meiner glücklichen Dichtung verfolgen, wo doch bisher die königlichen Musen gedenken, ihm durch wohlthätiges Schweigen einen für ihn ungünstigen Wettstreit zu ersparen?“

⁸⁶ Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 4, Nr. 752, S. 930 f. erwähnt noch nicht einmal diesen Umstand! Primärabschrift: A-Wn 10279, fol. 182r/v; Sekundärabschrift: A-Wn 10271, pag. 716–718.

⁸⁷ Getilgte Stelle, rekonstruiert nach A-Wn 10279, fol. 182r. Übersetzung: „Als mich Kaiser Karl VI. persönlich aus Rom entwurzelte, hat er mir 3.000 Gulden als Lohn zugestanden, was freilich sehr schlecht bezahlt war. Hiervon wurden noch einmal drei Prozent abgezogen, so dass sich der Gesamtbetrag für jene, die es nicht nötig haben, ihre Aufmerksamkeit den Wucherern zu schenken, um rechtzeitig an ihr Geld zu kommen, auf 2.910 [Gulden] verminderte. Für die Reise [nach Wien] zahlte man mir in Rom 400 Gulden. Daneben gab es keine weiteren Zugeständnisse. Euch haben sie 2.500 Gulden angeboten, eine Kutsche, 1.600 Gulden für die Reise, ein Haus, die Erlaubnis, von Zeit zu Zeit nach Italien zu gehen, und schließlich haben sie Euch besondere Vergünstigungen und eine Gehaltserhöhung in Aussicht gestellt – vergleicht selbst!“ – Noch Leopold, „Metastasio“, Sp. 86 geht von 3.000 Gulden Jahresgehalt ohne diesen Abzug aus. Eine umfangreiche Quellendokumentation zur Anstellung des Hofdichters und zu seiner Bezahlung bietet Theodor Verwey, „Metastasio in Wien: Stellung und Aufgaben eines ‚kaiserlichen Hofpoeten‘“, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, S. 15–57.

⁸⁸ Die revidierte Version in A-Wn 10271, pag. 786–788 entspricht, von kleineren orthographischen Varianten abgesehen, Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 802, S. 974 f.

Metastasio in der – getilgten – Erstfassung seinem Unbehagen Ausdruck verleiht, das Stück allzu sehr kürzen und zudem eine *Licenza*⁸⁹ schreiben zu müssen, ohne den genauen Anlass der Aufführung zu kennen (verbunden mit der expliziten Bitte an Bonechi, hierüber den Mantel des Schweigens auszubreiten), ergeht sich die Zweitfassung über ein wertvolles Geschenk, das er soeben, völlig überraschend, für die geleistete Arbeit erhalten habe.⁹⁰ Auch der 3. Abschnitt, worin der Reihe nach vier weitere Punkte abgehandelt werden (Erhalt von Medaillen; Calzabigis neue Pariser Ausgabe; beiliegender Brief an Fabrini; heftiger Winter in Wien), wurde in der Primärabschrift getilgt, wengleich in der Sekundärabschrift nur die ein oder andere Formulierung abgeändert wurde, sich ansonsten weder am Inhalt noch an der Reihenfolge der besprochenen Punkte etwas geändert hat. Am interessantesten ist der 2. Abschnitt, dessen zwei Fassungen hier in deutscher Übersetzung gegenübergestellt seien (vollständige Synopse im italienischen Wortlaut s. Anhang):

A-Wn 10268, fol. 24r:

„Anbei findet Ihr meinen Ezio, den ich vor einigen Monaten gekürzt und bearbeitet habe, meinem Empfinden nach viel zu sehr, um dem königlichen Wunsch jenes erlauchten Monarchen Folge zu leisten, der mir durch Minister Sica mitgeteilt worden war. Hinzugefügt habe ich auftragsgemäß eine kleine *Licenza*, die ich schreiben musste, ohne zu wissen, zu welcher Feierlichkeit die Aufführung des Stückes bestimmt sein würde. Ob wenigstens der Minister, mit dem ich recht oft zusammenkomme, mittlerweile in Lissabon eingetroffen ist, weiß ich noch gar nicht; bisher hat er mit mir noch nicht darüber gesprochen. Ich möchte nicht, dass er ertappt wird. Schweigt darüber, dass ich Euch dies geschrieben habe, aber versichert mir, wenn Ihr es könnt, dass sich der *Ezio* dort [sc. Lissabon] befindet. Das Gesetz, hierüber kein Wort zu verlieren, erlaubt keine Auslegung. Ich wünsche keinen Argwohn zu nähren, von dem ich nicht meine, dass ich ihn verdient hätte.“

A-Wn 10271, pag. 787:

„Auf Weisung Eures großzügigen Monarchen habe ich meinen *Ezio* gekürzt und an die Gegebenheiten des Königlichen Theaters in Lissabon angepasst. Die Ehre eines solchen Auftrags schien mir den bescheidenen, in der Ausführung desselben bestehenden Verdienst unendlich weit übertroffen zu haben. Vor drei Tagen gewährte ich unvorhergesehen, wie ein großartiges Silberzeug – reich, misst man es am Notwendigen – sowie der Luxus eines prachtvollen Tisches in mein Haus gelangten. Stellt Euch vor, in welchen Wirbel von Freude, Anerkennung und Verwirrung mich dieses so wenig alltägliche Zeugnis königlicher Anerkennung meines Gehorsams gestürzt hat. Ich habe dafür Sorge getragen, dies dem Herrn Minister de Freyre mündlich wie schriftlich darzulegen und es zu meinem Ruhm in der Stadt wie bei Hofe öffentlich kundzutun. Euch bitte ich, mir in Lissabon nachzueifern und Zeugnis meiner ergebensten Gefühle abzulegen, sollten diese durch Eure Vermittlung jemals vor den Thron gelangen; ich werde gefangen sein wie von einer einzigartigen Wohltat.“

Was war geschehen? Die Erstfassung des Briefes hatte Metastasio geschrieben, ohne zu wissen, ob der gekürzte *Ezio* mitsamt der fragwürdigen *Licenza* überhaupt schon in Lissabon angekommen sei (Bonechis Gegenbrief datiert vom 19. Oktober des Vorjahres!), und durch Joseph Martines kopieren lassen, aber offenbar noch nicht mit der Post aufgegeben – eine Revision war also möglich.⁹¹ In Anbetracht der mittlerweile erhaltenen Belohnung dürfte er keine Notwendigkeit mehr gesehen haben, sich noch über die ihm sichtlich peinliche Angelegenheit zu verbreiten. Auch für die maßvoll, da ja nur

⁸⁹ Bei der *Licenza* handelt es sich um eine epilogartige, zum Schluss einer Oper an den Herrscher gerichtete Huldigung.

⁹⁰ Ein Lissaboner *Ezio* des Jahres 1755 ist nur durch diesen, sowie zwei Briefe vom 13.1.1755 (s. Anm. 92) belegt. Die näheren Umstände der Aufführung bleiben ungeklärt. In Ermangelung weiterer Dokumente zieht Reinhard Wiesend, „Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), S. 255–275, hier 258: Anm. 10 sogar die Möglichkeit in Betracht, es hätte infolge des Erdbebens vom 1.11.1755 gar keine Aufführung gegeben. Die von Manuel Carlos de Brito erstellte Chronologie enthält jedenfalls keinen entsprechenden Nachweis: *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge u. a. 1989.

⁹¹ Eine zweite Hand (Ercolini?) nimmt im Kopierbuch die Tilgung vor, modifiziert die Anschlussstelle und trägt den geänderten Text, beginnend mit „D’ordine di cotesto“ auf einer neuen Seite ein. Irrtümlicherweise hat er diesen wie einen neuen Brief behandelt, d. h. durch Horizontalstrich abgesetzt und mit einer neuen Nummer versehen, jedoch seinen Fehler rechtzeitig erkannt und die Nummer „41“ wieder durchgestrichen.

indirekt geäußerte Kritik an einer für seinen Geschmack viel zu starken Kürzung – hier fließt dichterisches Herzblut – war in der revidierten Fassung kein Raum mehr. Zu dem Eingriff dürfte es um den 13.1.1755 herum gekommen sein, denn in zwei Briefen dieses Datums berichtet Metastasio von dem königlichen Auftrag, der vorgenommenen Kürzung mitsamt *Licenza* und der hierfür erfahrenen Belohnung in ähnlich lautenden Formulierungen.⁹²

Pietro Metastasio ist, auch in seinen Briefen, längst zum Klassiker geworden. Mittlerweile rückt auch Brunelli in gefährliche Nähe zu einem Klassiker, wenn ein neuartiges *Website Handbook for Metastasio Research* auf den Basisdaten der Korrespondenz dieser Ausgabe gründet⁹³ und zu befürchten steht, dass in nicht allzu ferner Zukunft ‚der Brunelli‘, im Buchhandel längst vergriffen, als Volltext im Internet zur Verfügung steht und dann jede Anstrengung zu einer kritischen Neuedition im Keim erstickt. Beide Klassiker sind freilich von gewaltigen Untiefen umgeben. Wie viel an philologischer Kärnerarbeit zu leisten ist – von kleineren Varianten über auktoriale Änderungen am ursprünglichen Brieftext bis hin zu den ja noch gar nicht edierten Entwürfen –, verdeutlichen die hier vorgeführten Beispiele zur Genüge.

Aber noch in einer anderen Hinsicht sind die handschriftlichen *Metastasiana* der Österreichischen Nationalbibliothek instruktiv: Sie öffnen einem die Augen dafür, dass Korrespondenz keineswegs mit der Summe von Textzeugen gleichzusetzen ist (wobei die Seinsweisen ‚Original‘ und ‚Abschrift‘ tunlichst nicht gegeneinander ausgespielt werden sollten), sondern über eine materielle Außenseite verfügt, der nachzuspüren sich in umso stärkerem Maße lohnt, wie zu Beginn des 21. Jahrhunderts der Brief als Kulturform in die Bedeutungslosigkeit abzugleiten droht. In welchem Gegensatz hierzu stehen Metastasios Originalbriefe an seinen Bruder, nachträglich in Codexform gebracht und zusätzlich durch Goldschnitt nobilitiert, obwohl sie vielfach nur Alltägliches enthalten, was man heutzutage wohl rasch vom ‚Sent‘- in den ‚Trash‘-Folder eines E-Mail-Programmes verschieben würde.

Die vielbändige, über den Zeitraum von gut vier Jahrzehnten angewachsene Briefablage des Dichters, der freilich die persönlichsten Stücke vorenthalten blieben, verweigert sich einer eindimensionalen Funktionsbestimmung. Anfangs möglicherweise tatsächlich zu Studienzwecken angelegt, tragen die Kopierbücher das Potential, nach Korrektur, Überarbeitung, Anonymisierung und Annotation, ja selbst Zensur einmal einer bereinigten Edition zur Grundlage zu dienen. In Summe bieten diese Quellen ein einzigartiges Spiegelbild jenes Jahrhunderts, das wie kaum ein zweites als ein Zeitalter der Briefkultur gelten kann.

⁹² „La maestà fedelissima del re di Portogallo vuol che si rappresenti il mio *Ezio* nel nuovo suo teatro, ed io per suo ordine l'ho un poco scorciato e dotato d'un breve complimento nel fine che noi chiamiamo ‚licenza‘. Per così picciola cura, che non giunge alla graduazione di lavoro, mi ha fatto dono d'una argenteria che contiene quanto esige il bisogno ed il lusso di una tavola elegante“ (an Antonio Tolomeo Trivulzio, Mailand; Brunelli, *Tutte le opere*, Bd. 3, Nr. 805, S. 979). – „L'*Ezio* quest'anno fa fortuna. Il re di Portogallo vuol vederlo sul nuovo suo teatro, ha voluto ch'io a quest'uso lo accorci e lo guernisca d'una picciola ‚licenza‘ nel fine: e per questa leggierissima cura, che non merita il nome di lavoro, mi ha fatto dono d'un' argenteria, ricca di quanto esige il bisogno ed il lusso d'una tavola elegante di dodici persone. La munificenza è veramente reale, ed io non posso mostrarne maggior gratitudine che pubblicandola“ (an Giovanni Ambrogio Migliavacca, Dresden; ebd., Nr. 806, S. 980).

⁹³ Die Datenbank wurde von Don J. Neville an der University of Western Ontario, Kanada, erstellt: <<http://publish.uwo.ca/~metastas>>, 29.9.2004.

Anhang: Synopse der zwei Fassungen von Metastasio's Brief an Giuseppe Bonechi vom 6.1.1755

A-Wn 10268, fol. 23v–24v
(Tilgung in *...* gesetzt):

Per mezzo del gentilissimo Sig(n)o(r) Fabrini mi giunge non men tarda che grata l'ufficiosa vostra lettera data di Genova il dì 19 8bre (ottobre) dell' Anno scorso: mi sono compiaciuto in essa così del minuto conto che rendete del vostro viaggio alla mia affettuosa sollecitudine: come delle nuove testimonianze [fol. 24r] con le quali contraccambiate la mia vera amicizia. Io non ò veramente inteso di farvi grazia quando vi ò proposto a cotesta real Corte: e voi mi conoscete abbastanza per esserne sicuro: pure se la delicata vostra riconoscenza vi volesse ad ogni costo debitore; Per mia ricompensa la più gradita, io non esiggo dal mio Sig(n)o(r) Bonecchi, se non ch' Ei faccia

Per sodisfarmi io bramo sol che faccia

Quai per uso farebbe opre famose.

*Troverate costì il mio Ezio, che alcuni mesi fa raccorciai, e ridussi anche più secondo il mio core per secondare la real mente di codesto illuminato monarca, comunicatami da questo ministro Sica (?). Vi aggiungi anche per ordine una piccola licenza, che fui obbligato a scrivere senza sapere, a quale Solennità fosse consecrata la rappresentazione del dramma. Non so ancora che sia giunto in Lisbona almeno il ministro, col quale per altro m'incontro assai spesso, non me ne à finora parlato: Non vorrei che fosse chiapato. Tacite ch'io ve ne abbia scritto, ma assicuratemi, se potete, che l'Ezio sia costì. La legge di non dir ch'io ve ne abbia scritto è senza interpretazione. Mi sarebbe troppo di dare occasione a qualche sospetto, che veracemente sento di non meritare.

[fol. 24v] Ricevei le medaglie, e ne resi le grazie dovute al Sig(n)o(r) Caval(ier)e Adami per tutta la società, che mi fù deputato a scrivania. Ve ne rendo ora grazie anche a voi, come membro di quella: e non mi trattengo di più nella materia troppo lubrica per il mio umor proprio. A questi giorni dovea uscir da' Torchi di Parigi un elegante et esatta ristampa di tutte le opere mie, diretta cola da un Sig(n)o(r) de Calzabigi, e da me secondata quanto si è potuto in tanta distanza. Hora non ò ancora notizia, e forse non l'avrò prima di voi. Accludo questa al nostro gentilissimo Fabrini, che mi à acclusa vostra, e che mi sarà sempre carissima doppio titolo. Fra mille ragioni d'invidiarvi oggi mi stà in capo il delizioso tepore a lieto Lusitano così opposto all' orrido freddo, che ci fa assaggiar quest' anno in Vienna l'inverno della Lapponia. Addio. Conservatevi, comandatemi e credetemi veracemente, il vostro*

A-Wn 10271, pag. 786–788
(entsprechend der Edition Brunellis,
Tutte le opere, Bd. 3, Nr. 802, S. 974 f.):

Per mezzo dell' gentiliss(i)mo Sig(n)o(r) Fabrini mi giunge non men tarda che grata l'ufficiosa vostra lettera data di Genova il dì 19 d'ottobre dell'anno scorso; mi sono compiaciuto in essa così del minuto conto che rendete del vostro viaggio alla mia affettuosa sollecitudine: come delle nuove testimonianze con le quali contraccambiate la mia vera amicizia. Io non ò veramente inteso di farvi grazia quando vi ò proposto a cotesta real corte, e voi mi conoscete abbastanza per esserne sicuro; pure se la delicata vostra riconoscenza vi volesse ad ogni conto debitore; per mia ricompensa la più gradita, io non esigo dal mio Sig(n)o(r) Bonechi se non ch'ei faccia.

Quai per uso farebbe opre famose.

[pag. 787] D'ordine di cotesto vostro generoso Monarca raccorciai e ridussi al comodo del real suo teatro di Lisbona il mio Ezio. L'onore d'un tal comando, mi pareva che avesse superato d'uno spazio immenso il corto merito d'averlo eseguito: quando improvvisamente mi vidi tre giorni sono portare in casa una magnifica argenteria, ricca di quanto esige il bisogno, et il lusso d'una tavola elegante. Un testimonio così poco comune del real gradimento per l'ubbidienza mia, immaginatevi qual tumulto di contento, di riconoscenza e di confusione mi à risvegliato nell'animo. Ò procurato di spiegarlo in voce e in iscritto a questo Ministro Sig(n)o(r) de Freyre: e di pubblicarlo per gloria mia nella città e nella corte. Vi prego d'imitarmi in Lisbona, e di render testimonianza de' grati miei ossequiosissimi sentimenti, se per vostro mezzo potessero mai giungere sino al trono; io ve ne sarò tenuto come d'un singolar beneficio.

Ricevei le medaglie, e ne resi grazie al Sig(n)o(r) Cav(alier)e Adami, che mi scrisse per tutta [pag. 788] la società. Ve ne rendo grazie anche a voi come membro di quella: e non mi trattengo più in tal materia troppo lubrica per la vanità d'un poeta.

A questi giorni dovea uscir compiuta da torchi di Parigi un esatta ristampa di tutte le opere mie, diretta colà da un Signor de Calzabigi, e da me secondata quanto si è potuto in tanta distanza.

Includo questa lettera al nostro Sig(n)o(r) Fabrini, che mi à acclusa la vostra, e che mi sarà sempre carissima a doppio titolo. Fra mille ragioni d'invidiarvi oggi mi stà in capo il delizioso tepore del Clima Lusitano, così opposto a questo che ci fa assaggiar quest'anno in Vienna l'inverno della Lapponia. Addio. Comandatemi, conservatevi e credetemi veracemente.

Bemerkungen zum Zusammenhang von Biographie, Schaffen und Werküberlieferung von Petrus Wilhelmi*

von Martin Staehelin, Göttingen

I.

Seitdem Jaromír Černý im Jahre 1975 in einem bewundernswerten Aufsatz den Komponisten Petrus Wilhelmi namentlich identifiziert, ihm einen beachtlichen Bestand an mehrstimmigen Stücken zugewiesen und so der Musikforschung insgesamt einen bis dahin unerkannten zentraleuropäischen Komponisten des 15. Jahrhunderts mit eigenem Namen „geschenkt“ hat¹, hat sich ein breiteres wissenschaftliches Interesse an diesem Musiker und seinem Schaffen ausgebildet. In größeren und kleineren Publikationen haben Tom R. Ward, Ian Rumbold, Charles E. Brewer, Mirosław Perz, Jaromír Černý, Elżbieta Zwolińska, Paweł Gancarczyk, Martin Staehelin und Joachim Lüdtke grundsätzliche oder beiläufigere, aber immer wertvolle Beiträge erbracht.² Dabei ist kennzeichnend, dass diese Beiträge die Kenntnis vor allem von Wilhelmis kompositorischem Schaffen, durch Hinweis auf neue Quellen und durch deren Auswertung, erweitert haben; Wilhelmis vita ist, mit den wenigen, in Černýs Aufsatz von 1975 bekannt gemachten archivalisch belegten Daten, bedrängend karg bezeugt gewesen und ist es in neuen Beiträgen auch lange Zeit weiterhin geblieben.

* Der vorliegende Aufsatz erschien erstmals, in der polnischen Übersetzung von Tomasz Jeż, unter dem Titel „Uwagi o wzajemnych związkach biografii, twórczości i dokumentacji dzieł Piotra Wilhelmi z Grudziądza“ in dem Petrus Wilhelmi gewidmeten Heft der Musikzeitschrift der Polnischen Akademie der Wissenschaften *Muzyka* 49 (2004), Nr. 2 (1993), S. 9–19. Mit freundlicher Zustimmung der Polnischen Akademie der Wissenschaften wird der Text hier in seiner deutschen Originalfassung veröffentlicht.

¹ Jaromír Černý, „Petrus Wilhelmi de Grudencz. Neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech“, in: *Hudební věda* 12 (1975), S. 195–238 (verkürzte Fassung: „Petrus Wilhelmi de Grudziadz, an Unknown Composer of the 'Age of Dufay'“, in: *Musica Antiqua*, vol. IV, Bydgoszcz 1975). – Den Herren Dr. Stefan Brüdermann, Rom/Bückerburg (vgl. auch Anm. 19), Dr. Paweł Gancarczyk, Warszawa, Dr. Tomasz Jeż, Warszawa, Prof. Dr. Wolfgang Petke, Göttingen, cand. phil. Alexander Steinhilber, Berlin, Dr. habil. Ryszard J. Wieczorek, Poznań, danke ich auch hier herzlich für Rat und Hilfe.

² Vgl. (in der Folge des Erscheinens): Tom R. Ward, „A central European repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274“, in: *EMH* 1 (1981), S. 325–343, bes. S. 335–339; Ian Rumbold, „The compilation and ownership of the 'St Emmeram' codex [Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274]“, in: *EMH* 2 (1982), S. 161–235, bes. S. 178 f.; Charles E. Brewer, *The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources*, Diss. City of New York University (maschinenschriftlich) 1984; Mirosław Perz, „The Lvov Fragments. A Source for Works by Dufay, Josquin, Petrus de Domarto, and Peter de Grudencz in 15th-Century Poland“, in: *TVNM* 36 (1986), S. 26–51, bes. S. 37 f.; ders., „Na tropie 'Śpiewnika Krakowskiego' c. 1470. Rzecz o Fragmentie Nr 8a Biblioteki Jagiellońskiej [PL-KJ 8a]“, in: *Muzyka* 1989, S. 3–35, bes. S. 15–18; Charles E. Brewer (Hrg.), *Collectio cantilenarum sacculi XV. rkp. Biblioteki Jagiellońskiej KJ 2464*, Kraków 1990; Jaromír Černý (Hrg.), *Petrus Wilhelmi de Grudencz, Magister Cracoviensis, Opera omnia*, Kraków 1993; Tom R. Ward, „Music In the University: The Manuscript Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 1084“, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998, S. 21–34, bes. S. 24, 26 f.; Elżbieta Zwolińska, „Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster in Oliwa“, in: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdansk 2000, S. 53–60 (polnisch: „XV-Wieczne fragmenty utworów polifonicznych z klasztoru cystersów w Oliwie [Ms PL GdA 2153³]“, in: *Przegląd Muzykologiczny*, Nr. 1 (2001), S. 127–133); Paweł Gancarczyk, *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Lacińskiej*, Warszawa 2001, passim; Martin Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig (= Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 im deutschen Sprachgebiet III)*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philol.-Hist. Klasse, Jg. 2001, Nr. 2, Göttingen 2001; Joachim Lüdtke, *Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland (= Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 im deutschen Sprachgebiet VI)*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philol.-Hist. Klasse, Jg. 2002, Nr. 4, Göttingen 2002, bes. S. 211–219. Vgl. auch die Literaturangaben in Anm. 19.

Dies hat sich im Jahre 2001 mit der Veröffentlichung eines Briefes von 1448, in dem der Bischof von Breslau sich beim Deutschen Orden um eine Frauenburger Domherrenstelle für Wilhelmi bemüht, sowie einer an die Kurie gerichteten Supplik Wilhelms von 1452 um Bewilligung eines Pfründentauschs, geändert.³ Was sich dabei an biographischen Novitäten im Einzelnen ergeben hat – zum Beispiel Wilhelms Lebensalter, Herkunft aus ritterlichem Geschlecht, wahrscheinlicher Aufenthalt in Breslau im Jahre 1448, kirchliche Pfründe und Tätigkeit im kleinen kaschubischen Ort Belgard westlich von Danzig, Rom-Reise im Jahre 1452 u.a. – braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Aber verfolgt werden soll die schon von Černý vermutete und nun bestätigte Zugehörigkeit Wilhelms zur königlichen, später kaiserlichen Hofhaltung Friedrichs III.: „serenissimi principis et domini Friderici imperatoris cappellanus“ wird er 1452 ausdrücklich genannt.⁴ Es kann dann wohl kein Zufall bestehen, dass ihm die königliche Kanzlei bereits 1442 in Frankfurt/M. eine „littera familiaritatis“ ausgestellt hatte, die ihn „cum salvo conductu“ an ein freilich nicht genanntes Ziel gelangen lassen sollte⁵ – ob er vielleicht das Basler Konzil aufsuchen wollte oder gar sollte, wie in Anbetracht seines (ohne Musik überlieferten) Cantio-Textes *Pontifices ecclesiarum* schon erwogen wurde?⁶

³ Vgl. Staehelin, *Neues zu Werk und Leben ...* (s. Anm. 2), S. 96–103.

⁴ Ebenda, S. 99.

⁵ Ebenda, S. 94.

⁶ So Černý, *Petrus Wilhelmi ... Opera omnia* (s. Anm. 2), S. 48 f., mit Kommentaren auf S. 31 bzw. 131, zu I/4. Es lässt sich zu diesem Text allerdings noch einiges ergänzen: Zunächst ist auffällig, dass die Musik fehlt. Man könnte darüber hinaus insofern an seiner Echtheit zweifeln, als das Petrus-Akrostich, dem damals ja nicht ganz seltenen Akrostich-Gebrauch zufolge, auch von einem anderen Träger des Namens „Petrus“ hätte eingesetzt werden können. Bei näherer Überprüfung verflüchtigen sich diese Zweifel allerdings: zum einen ist die Folge der Zeilenreime aabccd der hier verwendeten Strophenform auch in manchen anderen Texten Wilhelms, durchweg oder doch zum Teil, vertreten; zum anderen ist der bei Černý (s.o.) vor Z. 130 vorangestellte Buchstabe „R“, abweichend von der ausschreibenden Manuskriptvorlage und dem Erstabdruck des Textes bei Andreas Kaiser, *Lateinische Dichtungen zur deutschen Geschichte des Mittelalters*, München/Berlin 1927, S. 69–71, Kürzel für „Repetitio“, was offenbar einen „Refrain“ bedeutet, wie ihn Wilhelmi auch in verschiedenen anderen Kantonen zur Wiederholung nach den einzelnen Textstrophen vorsieht; schließlich passt die Anrufung „O Friderice gloriose“, Z. 64–66, nach den römischen Wilhelmi-Dokumenten, ausgezeichnet auf Wilhelmi selbst, auch wenn hier die Überlieferung in der Quelle, einer Konstanzer und Basler Konzilstexte versammelnden Handschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. lat. 5393, fol. 285), durch Störung der Strophenform eben in Z. 64–66, Anstoß erregt. Černý (s.o.), S. 131, hat dies erkannt, weil er, anders als Kaiser (s.o.), die Schreibung der Quelle mit 2 Langzeilen in 6 Kurzzeilen verändert, welche das Reimschema verdeutlichen und Strophen bilden können. Černýs Vermutung, Z. 64–66 seien später eingeschoben, scheint mir aber weniger glaubhaft als die Annahme umgekehrt eines Ausfalles von drei weiteren, den Niedergang der Dinge beklagenden Zeilen zwischen Z. 63 und 64 – vielleicht deutet der in der Handschrift wieder gestrichlene Anfang „Of<ri>d<e-ric>e“ vor Z. 64 auf eine hier entstandene Unsicherheit des Schreibers bei der Kopie seiner Vorlage. Insgesamt ist diese Kopie, notiert offenbar auf einem in die genannte Wiener Sammelhandschrift eingefügten Doppelblatt (fol. 284/285), oft flüchtig und in den reichlich verwendeten Abkürzungen sehr undeutlich, nicht selten sogar fehlerhaft; Kaiser und Černý haben einiges, aber nicht einmal alles dazu, vermerkt. Leider bleibt der Text Wilhelms, auch wenn er im konziliaren Streit eindeutig für die Suprematie des Konzils Stellung bezieht (und den Papst ignoriert), letztlich so allgemein, dass sich auch damit eine persönliche Anwesenheit Wilhelms in Basel nicht bestätigen lässt. Es sei aber, ohne dass darin bereits ein Nachweis zu sehen wäre, noch festgehalten, dass fol. 284–284' die zeitgenössische Kopie eines ebenfalls schwer lesbaren langen Briefes eines nicht genannten geistlichen Verfassers, zugehört „Carissimo ecclesie filio frederico Regi romanorum illustri“, enthält, datiert „Basel, 15. März 1446“. Der Brief behandelt Konzilsangelegenheiten und stammt, soweit die zum Teil schwache Schrift (im Mikrofilm) lesbar geworden ist, von derselben Schreiberhand wie das auf fol. 285 unmittelbar folgende Wilhelmi-Gedicht. Viel Hoffnung auf Klärung der persönlichen Anwesenheit Wilhelms in Basel wird man sich aufgrund dieser Angaben freilich noch immer nicht machen können.

II.

Petrus Wilhelmi ist also „cappellanus“, mithin Mitglied der Geistlichkeit des königlichen, seit 1452 kaiserlichen Hofes gewesen. Das heißt, um sich der Ausführungen und Begriffe Paul-Joachim Heinigs⁷ zu bedienen, dass er in „einen exklusiven, gegen andere Funktionen und Ämter abgegrenzten Personenkreis unter der Leitung des höchsten Geistlichen am Hof“ gehörte. Dieser Kreis von Kapellänen, also die „capella“, war zunächst insgesamt „für die geistliche ‚Betreuung‘ des Herrschers persönlich sowie für die Abhaltung der Gottesdienste am Hof“ samt kirchlichem Chorgesang verantwortlich. Nun hatte Papst Benedikt XII. im Jahre 1336 in Avignon innerhalb seiner Capella eine besondere Gruppe jener Kapelläne geschaffen, die als Berufssänger den Gottesdienst am Hof musikalisch zu begleiten und zu verschönern hatten; ihr Vorgesetzter war der „magister capellae“. So wie dieser Begriff bis zu dem noch heute üblichen, in seiner Bedeutung mittlerweile allerdings erweiterten des „Kapellmeisters“ bewahrt geblieben ist, hat sich die beschriebene formelle Trennung der „allgemeinen“ und der reinen Sänger-Kapelläne nach dem 14. Jahrhundert weiter erhalten und in der Folge offensichtlich für manche auf eine gewisse Repräsentation bedachte fürstliche Hofhaltung gegolten; noch die habsburgische Maximilians I. scheint davon geprägt, wohl ohne die letzte von ihnen gewesen zu sein. Auch von den Bezeichnungen des 14. Jahrhunderts hat sich Einzelnes erhalten: ihre Scheidung einerseits in die „capellani commensales“, also etwa die „Normalkapelläne“, und andererseits in eine „capella intrinseca“, mithin eine „innere Kapelle“ mit zugehörigen „capellani et cantores capellae intrinsecae“, bewahrt, jedenfalls am königlich-kaiserlichen Hof Friedrichs III., die Begriffe zumindest des „cappellanus“ überhaupt, des „cappellanus commensalis“ und des „cantor“ – wobei allerdings, wie die Dokumente zeigen, wohl auch Bedeutungsveränderungen, gelegentlich auch Ergänzungen, möglich geworden sind. Das macht, neben der nicht eben üppigen Quellenlage, die genaue Einsicht in Stellung und Funktion eines Kapellans am Hofe Friedrichs III. nicht immer leicht; selbst dessen bester Kenner Paul-Joachim Heinig räumt ein, dass hierzu präzise Erkenntnisse nicht immer möglich sind.⁸

III.

Nach alledem ist bemerkenswert, dass Petrus Wilhelmi 1452 zwar ausdrücklich als kaiserlicher „cappellanus“ bezeichnet wird, aber in dem zugrundeliegenden Dokument keinerlei weitere Charakterisierung seiner Stellung am kaiserlichen Hof erfährt. Das fällt vor allem dann auf, wenn man eine Gruppe von bis in die jüngste Zeit übersehenen Archivadokumenten zum Vergleich heranzieht, die im Jahre 1460 die Zuerkennung geistlicher Pfründen an kaiserliche Kantoren regeln⁹: deren prominentester Vertreter

⁷ Hier und im Folgenden halte ich mich (ohne in den Anmerkungen Einzelnachweise zu geben) an die einschlägigen Ausführungen von Paul-Joachim Heinig, „Musik und Medizin am Hof Kaiser Friedrichs III. (1440–1493). Studien zum Personal der deutschen Herrscher im 15. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 16 (1989), S. 151–181, bes. S. 154 ff., und ders., *Kaiser Friedrich III. (1440–1493). Hof, Regierung und Politik*, Köln etc. 1997 [= Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters ..., Bd. 17], Bd. I, S. 801–804, sowie Bd. III, S. 1447–1459.

⁸ Vgl. Heinig, *Kaiser Friedrich III.*, etwa S. 801 f.

⁹ Zum Hintergrund dieses Vorgangs vgl. den Kommentar im Anhang dieses Beitrags.

ist Johannes Touront.¹⁰ Da von ihm auch einige Kompositionen vorliegen, erscheint es möglich, seine hier erstmals klar dokumentierte berufliche Stellung am kaiserlichen Hof und sein kompositorisches Schaffen in eine engere Beziehung zu setzen und beides zu Stellung und musikalischem Œuvre Wilhelms zu kontrastieren. Der vollständige Wortlaut des neuen Touront-Dokuments wird im Anhang zu diesem Beitrag wiedergegeben und knapp kommentiert.

Im Vergleich mit der erwähnten Charakterisierung Wilhelms allein als kaiserlicher „cappellanus“ muss sogleich auffallen, dass dem Sänger Touront – und den Kollegen seiner 1460 mit Pfründen bedachten Gruppe – schriftlich und in weitgehender Übereinstimmung des Wortlauts¹¹ bekannt wird, „serenissimi domini domini Federici romanorum imperatoris semper augusti cantor et familiaris continuus commensalis“ zu sein. Wenngleich schon der erwähnte kaiserliche Geleitbrief Wilhelms von 1442 als eine „littera familiaritatis“ galt und so Wilhelms Zugehörigkeit zur königlichen Hof-„familia“ klar aussprach,¹² legen die Texte der Touront-Gruppe die Gewichte sehr anders, nämlich auf die Funktion als Sänger und deren fortwährende Zugehörigkeit zur Hofhaltung. Dieser klare Unterschied verbietet es nun, Wilhelms Position am Hof ebenfalls als diejenige eines Kapellsängers anzusehen; als „cappellanus“ konnte er ja trotzdem gelten. Die sich so ergebende Differenzierung bestätigt sich wahrscheinlich auch dadurch, dass Wilhelmi, trotz kaiserlicher Kapellans-Eigenschaft, offenbar ohne weiteres auch in Breslau oder in der Gegend von Danzig leben konnte: Präsenz eines nicht als Sänger dienenden Kapellans am Hof Friedrichs III. scheint nicht immer eingehalten, ja vielleicht nicht einmal gefordert worden zu sein.¹³

IV.

Nun ist der beschriebene Unterschied höfischer Funktion nicht der einzige, der die Kapelläne Wilhelmi und Touront voneinander trennt. Vorauszuschicken ist, um einmal mit Touront zu beginnen, dass das neue Dokument erstmals verständlich macht, weshalb Kompositionen dieses frankoflämischen Musikers auffällig stark in zentraleuropäischen Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert sind: das muss daran liegen, dass Touront mit seinem Schaffen auch eine erhebliche kompositorische Ausstrahlung aus der kaiserlichen Hofkapelle, also aus Wien oder Wiener Neustadt, heraus erfahren hat. Diese seine Tätigkeit lässt sodann auch erwarten, dass er sich als Komponist hauptsächlich jenen musikalischen Gattungen zugewandt hat, die im kaiserlichen Gottesdienst gefragt und, als „modern“ und artifizuell, der kirchlichen Musikpraxis am Hof eine repräsentative Wirkung gewähren konnten: von seiner musikalischen Herkunft im Nordwesten Europas her war er technisch-künstlerisch dazu ja auch in der Lage. Man

¹⁰ Zu Touront und seinen Kompositionen vgl. neuerdings Martin Kirnbauer, Art. „Touront, Johannes“, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, second Edition, vol. 25, London 2001, S. 660 f.

¹¹ Die weitgehende Übereinstimmung der Formulierung der Pfründenzuerkennung an die entsprechenden kaiserlichen Sänger habe ich an der Urkunde für Touront und derjenigen für den am gleichen Tag providierten, in der Vatikanischen Quelle direkt folgenden Sänger Matthias Reddel erkennen können; sie dürfte, wie die zugrundeliegenden Regesten (s. Anm. 19 und 22) annehmen lassen, ohne weiteres auch für die übrigen Sänger gelten.

¹² Vgl. Staehelin, *Neues zu Werk und Leben*, S. 94.

¹³ Vgl. Heinig, *Kaiser Friedrich III.*, Bd. I, S. 801.

wird danach erwägen, dass besonders die großangelegten Messordinarien und Werke des mottetischen Schaffens zu eben diesem höfischen Repertoire gehörten, und dies vor allem, wenn sie in zentraleuropäischen und mittel- oder süddeutschen Manuskripten mit vorwiegend figuralmusikalischem Inhalt überliefert sind: zu denken ist hier besonders an die Handschriften Praha D.G. IV. 47, um 1480 an unbekanntem Ort im böhmischen oder schlesischen Gebiet geschrieben, und Hradec Králové II A 7, den wohl im böhmischen Prag entstandenen Codex Speciálnik.¹⁴ In beiden Quellen sind in der Tat verhältnismäßig viele derartige Kompositionen Touronts überliefert, und die geographische Lage und Entfernung von dem als Residenz und Hofhaltung bevorzugten Wien bzw. Wiener Neustadt zu Böhmen oder Schlesien lässt die beschriebene Provenienz auch als durchaus glaubwürdig erscheinen. Das gilt ähnlich für das Glogauer Musikbuch. Wer sich in den Überlieferungsverhältnissen auch süddeutscher mehrstimmiger Musikhandschriften der zweiten Jahrhunderthälfte etwas auskennt, wird ohne Mühe Touront-Quellen wie das Schedel-Lieder-, das Buxheimer Orgelbuch und bis zu einem gewissen Grad einzelne der Trienter Codices ebenfalls in diesen weiteren „nordalpinen“ Beziehungsrahmen einfügen können.

Der Blick nun auf Wilhelms Schaffen und dessen Überlieferung bietet jedoch ein gänzlich anderes Bild. Was zunächst die bearbeiteten musikalischen Gattungen betrifft, so sind von ihm fast ausschließlich Kantionen und Motetten sowie „Rotula“ bedacht worden.¹⁵ Auch wenn seine Motetten mitunter liturgisch-chorales Material aufnehmen, ist die Distanz dieses Schaffens von der liturgisch-gottesdienstlichen Musik unübersehbar; daran kann auch ein Kyrie- und ein, allerdings in seiner Echtheit fraglicher Sanctus-Satz nichts ändern.¹⁶ Es kennzeichnet dieses gegenüber Touronts Schaffen deutlich abweichende Bild, dass Wilhelms Œuvre stilistisch weniger artifizielle, dafür manche altertümlichen Züge zeigt: Neigung zu homophon-akkordischer Satzweise und „harmonisches“ Anschließen an Organales ist, um das einmal sehr allgemein zu sagen, bei den Kantionen erkennbar, selbst wenn in Wilhelms Schaffen vereinzelt Ars-nova-beeinflusste Gestaltungen auftreten. Bei den Motetten weist bereits die noch immer und durchgehend erhaltene Viel- und Eigentextigkeit der beteiligten Stimmen in zurückliegende Zeiten, ebenso die gelegentliche Bewahrung isorhythmischer Elemente. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang schließlich, dass artifizielle frankoflämische Kompositionstechnik in Wilhelms Schaffen kaum, höchstens vereinzelte Spuren hinterlassen hat, und dies sogar, obwohl die jetzt bekannte, nach Rom führende Reise im Jahre 1452 ihm entsprechende Eindrücke solcher moderner, kontrapunktisch raffinierter Musik vermittelt haben muss.

Man darf wohl annehmen, dass gerade Wilhelms nicht-sängerische, vielmehr allgemeine „capellanus“-Stellung am königlich-kaiserlichen Hof dafür verantwortlich ist, dass sein kompositorisches Schaffen entschieden an jener Musikwelt festgehalten hat, ja hat festhalten können, wie sie für das zentraleuropäische Gebiet etwa des ersten

¹⁴ Zur Touront-Überlieferung vgl. Kirnbauer, „Touront“. Über die beiden benannten Handschriften vgl. Charles Hamm/Jerry Call/David Fallows, Art. „Sources, MS, S.15 (i)“, in: *The New Grove ...* (s. Anm. 10), vol. 23, S. 914 (mit Literaturangaben).

¹⁵ Vgl. Černý, *Petrus Wilhelmi ... Opera omnia*.

¹⁶ Vgl. Ward, „Music in the University“, bes. S. 26–28.

Drittels des 15. Jahrhunderts kennzeichnend ist. Solange kein anderweitiges berufliches Sängeramts für ihn nachgewiesen ist, lässt dies auch vermuten, dass Wilhelmi seine Stücke nicht für hochgestellte Dritte, sondern eher nicht-professionell in „freier“ Produktion verfasst hat. Eingang in das musikalische Repertoire und dessen Überlieferung haben sie trotzdem gefunden, freilich wiederum in einer eigenen Weise: auch wenn sie mitunter ebenfalls in einige Figuralmusik-Handschriften, etwa den erwähnten Codex Speciaľnik oder das Provenienz-Manuskript der Lemberger Fragmente¹⁷, aufgenommen worden sind, findet sich das Hauptgewicht ihrer Überlieferung in zentraleuropäischen Manuskripten anderer Art: es sind dies, anders als bei Touronts Schaffen, weitgehend jene Kantionalien, die aus böhmischem Gebiet stammen, zum Teil noch in schwarzer Notation beschrieben worden und nicht selten erst im späteren 15. oder gar im 16. Jahrhundert entstanden sind: es sei beispielhaft an das Franus- oder das Chrudim-Kantionale erinnert.¹⁸ In welcher Weise man dieses eigentümliche Bild der Werküberlieferung Wilhelmis immer erklären wird – vielleicht muss man ja auch noch mit gewissen, mit ihm selbst nicht zusammenhängenden Motiven rechnen –, es bleibt an der Biographie, dem Schaffen und dessen Überlieferung Manches noch immer rätselhaft, auch wenn sich Abhängigkeiten von der höfischen Stellung Wilhelmis – und gerade auch im Kontrast zu den entsprechenden Verhältnissen bei Johannes Touront – nun besser erkennen lassen mögen. Dass es bestimmende Verbindungen von Vita und musikalischer Produktion sowie Überlieferung der Kompositionen Wilhelmis gibt, wird man freilich kaum außer Acht lassen dürfen.

*

Anhang:

*Citta del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Armadio XXXV. 135, fol. 97^v–98^r*¹⁹

Kardinal Johannes Bessarion providiert am 3. Juli 1460 den kaiserlichen Sänger Johannes Touront auf eine Pfründe an der Notre-Dame-Kathedrale zu Antwerpen:

[97^v] Bessarion etc. Dilecto nobis in Christo Johanni Tourout [sic]
clerico Tornacensis [diocesis] salutem in domino sempiternam. Vite ac
morum honestas alia que laudabiliter probitatis et virtutum meritate [sic]
super quibus apud nos fide digno commendaris testimonio nos inducunt

¹⁷ Zu diesen Fragmenten vgl. Perz, „The Lvov fragments“.

¹⁸ Über die beiden benannten Handschriften vgl. Kurt von Fischer/Max Lütolf, RISM B/IV/3.

¹⁹ Den Hinweis auf diese Quelle habe ich, wie seinerzeit denjenigen auf die römischen Wilhelmi-Dokumente, gefunden im *Repertorium Germanicum VIII/1. Verzeichnis der in den Registern und Kameralakten Pius' II. vorkommenden Personen, Kirchen und Orte des Deutschen Reiches, seiner Diözesen und Territorien 1458–1464*, 1. Teil: Text. Bearbeitet von Dieter Brosius und Ulrich Scheschkewitz. Für den Druck eingerichtet von Karl Borchardt, Tübingen 1993, S. 534 f., Nr. 3742. Herr Dr. Stefan Brüdermann, Rom/Bückeburg, hat mir in überaus freundlicher Weise eine Übertragung des Vatikanischen Textes angefertigt und auch eine Photokopie des Originals vermittelt; dafür danke ich auch hier nochmals herzlich. – Erst bei der Abfassung dieses Textes hat sich ergeben, dass auch Paweł Gancarczyk das Touront-Dokument gefunden und 2002 in einem Vortrag in Prag diskutiert hatte. Seine wissenschaftliche Behandlung des Textes ist unter dem Titel „Kodex Strahov a jeho souvislosti s Rakoušem a dvorem Friedricha III.“ in tschechischer Sprache eingegangen in: Jan Bat'a/Josef Sebesta (Hrsg.), *Nové poznatky o hudbě v zemích Koruny české od počátků do roku 1622*, Praha 2003 [Veröffentlichung blieb mir unzugänglich], in polnischer Übersetzung in einen Aufsatz im selben Wilhelmi-Heft, in dem auch der vorliegende Text erstveröffentlicht worden ist (vgl. oben, Erst-Anm. *): Paweł Gancarczyk, „Związki kodeksu Strahov z Austrią i dworem cesarza Fryderyka III“, in: *Muzyka* 49 (2004), Nr. 2 (193), S. 79–88, bes. S. 83 ff. Herrn Kollegen Gancarczyk danke ich auch an dieser Stelle herzlich für freundliche Mitteilungen.

5 ut tibi reddamur ad gratiam liberales. Volentes itaque tibi qui ut
 asseris serenissimi domini domini Federici Romanorum imperatoris
 semper augusti cantor et familiaris continuus commensalis existis
 premissorum meritorum tuorum intuitu gratiam facere specialem unum beneficium
 10 ecclesiasticum cum cura vel sine cura etsi canonicatus et
 prebende administratio vel officium in collegiata ecclesia fuerint
 ad collationem, provisionem, presentationem, electionem seu quovis aliam dispo-
 sitionem dilectorum nobis in Christo decani, scholastici, canonicis et capituli ac
 thesaurarii ecclesie beate Marie virginis Antwerpiensis Cameracensis
 15 diocesis coniunctim vel divisim pertinens si quod vacat ad presens aut
 cum vacaverint tu per te vel procuratorem tuum ad hoc legitime constitutis
 infra unius mensis spatium postquam tibi vel eidem procuratori vacatio illius
 innocuerit duxeris acceptandi conferendum tibi post acceptationem
 huiusmodi cum omnibus iuribus et pertinentiis suis autem legatis nostre
 et que fungimus [?] in hac partis donationi nostre reservamus tibi que illud
 20 conferemus et de illo et providemus districtius inhibentes venerabili
 in Christo presenti episcopo Chamaracensis necnon eiusdem decano scholastico cantori
 thesaurario et capitulo ne de beneficio huiusmodi etiam interim aut accepta-
 eandem nisi postquam eis constituerit que tu vel procurator predictis illius
 25 volueritis acceptare dispositione quoquomodo presumant de decernentes
 ex tunc irritum ac inane si secus super his aquoquam quamvis infe-
 riori autem scientes vel ignorantes contingerit atemptari non obstantibus
 constitutionibus et ordinationibus apostolicis ceterisque in contrariis facientibus
 quibuscumque. Seu si presens non fueris ad prestando [sic] de observandis statutis
 et consuetudinibus ecclesie in qua beneficium huiusmodi forsan fuerit
 30 sollitum iuramentum dummodo in absentia tua per procuratorem ydoneum
 et cum ad ecclesiam ipsam accesseris corporaliter illud prestet quocirca
 venerabili in Christo presenti episcopo Gurtzensis et dilectis nobis in Christo
 decano ecclesie sancti Gaugeris [sic] ac officiali Chameracensis demittimus et
 mandamus quas ipsi vel duo aut unus eorum per se vel alium seu
 35 alios tibi vel procuratori tuo predicto beneficium huiusmodi per nos ut
 premittitur reservatum si tempore dictum nostre reservationis vacabat
 aut postmodum vacavit vel vacaverit ut prefertur cum omnibus
 iuribus et pertinentiis suis sibi dictis post acceptationem huiusmodi prefato
 autem nostra conferant et assignent providant que etiam xxxxx
 40 inducentes te vel procuratorem predictum tuo nomine in corporalem possessionem
 [98] beneficii huiusmodi iuriumque et pertinentiarum omnium predictarum et defendentes
 inductum a moto exinde quolibet illicito detemptare de faciant te vel dictum
 tuum procuratorem tuo nomine ad beneficium huiusmodi ut est moris admitti
 tibi que de ipsius fructibus, redditibus, proventibus, iuribus et obventionibus universis
 45 integre responderi contradictores autem nostre appellatione postpo-
 sita comspescendo in quorum fidem etc. Datum in Wiene
 Pataviensis diocesis die tertio iulii anno indictione et pontificatus quibus supra
 (pontificatus anno 2).

Da der vorgeführte Text für Touronts Biographie leider verhältnismäßig wenig hergibt, kann sich der folgende Kommentar eher kurz fassen; immerhin empfehlen sich doch gewisse Erklärungen.

Zunächst ist festzuhalten, dass in dem fraglichen Text, anders als bei den römischen Dokumenten von 1452, die Petrus Wilhelmi betreffen²⁰, keine an die Kurie gerichtete Supplik vorliegt. Vielmehr handelt es sich bereits um die positive In-Aussicht-Stellung einer Pfründe, formal einem an Touront gerichteten Brief vergleichbar („Dilecto ... Johanni Tourout ... salutem“, Z. 1 f.; „tibi qui ut asseris“, Z. 5 f.; „tu per te vel procuratorem tuum“, Z. 15, etc.). Der gleich zu Beginn abgekürzt genannte Absender (Z. 1) ist Kardinal Johannes Bessarion, der Anfang Mai 1460 in Wien eingetroffen war, um als päpstlicher Legat, im Rahmen eines für den Herbst 1460 nach Wien einzuberufenden deutschen Reichstages, gemäß dem Hauptanliegen des Papstes Pius II. vor allem Hilfe

²⁰ Vgl. Staehelin, *Neues zu Werk und Leben*, S. 99–102.

für den Kampf der Christenheit gegen die Türken zu erbitten²¹: dafür war der Kaiser von besonderem Interesse für den Papst. Die entsprechend politisch-finanziellen Bemühungen des Legaten blieben schließlich erfolglos; wenn Bessarion während seiner Wiener Monate des Jahres 1460 eine erhebliche Zahl von Klerikern und, nachweisbar, immerhin acht kaiserliche Sänger auf Pfründen providierte²², so tat er das formal im Namen und in Stellvertretung des Papstes, politisch jedoch gewiss auch, um auf der Seite des Kaisers ein Klima zu schaffen, das sich auf die Verhandlungen beim kommenden Reichstag günstig auswirken würde.

Der Text hält biographisch klar fest, dass Touront Kleriker der Diözese Tournai war (Z. 1 f.) und dass er, wie schon erwähnt, „serenissimi domini domini federici romanorum imperatoris semper augusti cantor et familiaris continuus commensalis“ war (Z. 6 f.). Vieles von dem darauf Folgenden und dem Text überhaupt ist natürlich formelhafte Bullensprache; immerhin wird man der Schilderung der „fide digno ... testimonio“ dargelegten „merita“ und den eben referierten Attributen Touronts (Z. 3 f., 8) entnehmen dürfen, dass dieser wohl nicht erst in jüngster Zeit in kaiserliche Dienste getreten war. Die Pfründe, die Bessarion Touront in Aussicht stellt, ist am Kollegiatsstift St. Marien in Antwerpen angesiedelt (Z. 8 ff.); persönliche Anwesenheit in Antwerpen bzw. Stellvertretung (Z. 15 und passim) werden geregelt, und für die technische Abwicklung der Bischof von Gurk – damals Ulrich Hinnenberger – sowie der Dekan von St. Géry (St. Gaugerich) sowie der Offizial in Cambrai benannt (Z. 31 ff.). Ob hinter diesen kirchlichen Amtsinhabern irgendeine persönlich-biographische Verbindung Touronts gestanden hat, ist nicht zu ermitteln.

²¹ Vgl. dazu Ludwig Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Funde und Forschungen*, Bd. I, Paderborn 1923 (= Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte, Bd. XXI), bes. S. 298–303.

²² Nach dem *Repertorium Germanicum VIII*, das für die Pfründenvergaben Bessarions in Wien mit der Quelle „Armadio XXXV.135“ eines der originalen Legatenregister Bessarions auswertet (vgl. p. XXII), hat dieser im Jahre 1460 in Wien die folgenden kaiserlichen Sänger mit Pfründen providiert (in zeitlicher Folge und mit Angabe der Regestnummer im genannten Band des *Repertorium Germanicum*): Egidius Garin (20.5., Nr. 996); Johannes Blidenberghe, Johannes Oliverii al. de Marbasio (21.5., Nr. 2532, 3354); Johannes de Bonbay (13.6., Nr. 2543); Nicolaus Mayoul (18.6., Nr. 4523); Michael de Lay (6.7., Nr. 4326); Johannes Touront, Mathias Reddel (21.7., Nr. 3742, 4261). Diese Namen zeigen eine – und beinahe im gleichen Zeitpunkt – kaiserliche Kantorei von wenigstens acht Sängern auf; diese neuen Informationen ergänzen die historischen und biographischen Angaben bei Hellmut Federhofer, *Die Niederländer an den Habsburgerhöfen in Oesterreich*, Anzeiger der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist.Klasse Nr. X (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung, Nr. 6), Wien 1956, und Gerhard Pietzsch, *Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 66, Köln 1966, bes. S. 59–71.

Hammerschmidt bei den Meistersingern

von Eva Schumann, Heusenstamm

Es ist nichts Ungewöhnliches, in Amateur-Notenbüchern ein Sammelsurium von Einträgen zu finden. Überraschend indes war die Entdeckung von Spuren barocker Tanzsätze in einer Handschrift spätmittelalterlicher Monodie. Die Bibliothek des Nürnberger Gelehrten Georg Andreas Will enthält fünf Notenhefte, die er mit anderen Manuskripten nach Auflösung der dortigen Meistersingergesellschaft von einem der letzten Meistersinger erworben hatte¹, und die heute unter der Signatur Will III. 792–796 im Besitz der Stadtbibliothek sind. Sie vertreten den seit der Renaissance für häusliches Musizieren gebräuchlichen Typus der Notenbücher in kleinem Querformat. Will III. 792, 793 und 794 (x, y, z) haben durch die damals noch seltenen gedruckten Notenlinien eine anspruchsvollere Ausstattung. In der umfangreichsten Handschrift x (15,3/18,1 cm, 95 Bl.) findet sich eine weitgehend systematische Sammlung mit 292 meist untextierten, häufig mit Textmarken versehenen oder nur teilweise unterlegten Melodien, angefangen von Tönen der sogenannten Alten Meister wie Regenbogen und Frauenlob bis hin zu Weisen von Nürnberger Meistersingern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Papier, dessen Turmwasserzeichen nicht genau zu bestimmen ist, wurde von Picard vor Erscheinen seines Nachschlagewerks auf 1650–1670 geschätzt.² Der zuletzt auf der Singschule „bewährte“ Ton, Hans Steinleins kurze Barchentweise, eingetragen auf Bl. 95^v, lässt auf Beendigung der Handschrift nach 1672 schließen.

Den Anfang des Bandes bilden fünf einstimmige Tanzstücke: [Ber]gamasco, [Sa]raband, *Tantz Piccolomini*, *Tantz*, *Tantz*. Die beiden ersten gehören zu den beliebtesten Tanztypen der Dilettanten-Literatur. Die Bergamasca, ein Ostinato-Modell mit I-IV-V-I-Harmoniegerüst, später auch mit relativ konstanter Oberstimmen-Melodie verbunden, war eine Variationsvorlage nicht nur für Könner – wie Scheidt und Frescobaldi³ –, sondern auch besonders häufig für Musikschüler zur Übung in der Diminutionskunst.⁴ Entsprechend ist bei der Bergamasca, dem *Tantz Piccolomini* und den

¹ Vgl. *Die Töne der Meistersinger. Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg Will III. 792, 793, 794, 795, 796 [...]*, hrsg. von Horst Brunner und Johannes Rettelbach (= *Litterae* 47), Göttingen 1980, S. 9 f.

² Beschreibung und Inhaltsangabe in: *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger, Tübingen 1986 ff., Bd. 1: Überlieferung, S. 238 ff. Erste ausführlichere kodikologische Untersuchung: Eva Schumann, *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* (= Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 3), Göttingen 1972.

³ Beischrift zur *Bergamasca* in Frescobaldis *Fiori musicali*, Venedig 1635: „Chi questa Bergamasca sonara non pocho Imparera“, vgl. Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, 2 Bde. (= *Biblioteca di bibliografia italiana* 23 u. 56), Florenz 1952–1968, I, S. 345.

⁴ Vgl. *Nederlandse klavermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw*, hrsg. von Alan Curtis (= *Monumenta musica neerlandica* 3), Amsterdam 1961, S. XXI, und Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie* (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Bd. 12), Kassel/Basel 1961. Noch um 1700 lässt der Musikschriftsteller Friedrich Erhard Niedt (1674–1717) einen Organisten vom Anfangsunterricht seines konservativen Lehrmeisters berichten, an einem Stück mit dem „gravitätischen Nahmen... Bergamasco“ – „sonsten ein bekanntes Bauer-Lied“ – habe er die Finger setzen gelernt. „Ich weiß nicht / was für ein sonderlich Geheimniß in diesem Stücke mag verborgen liegen / daß so viele Organisten daran den Narren gefressen haben / daß ihre Schüler solches vor allem erstlich lernen müssen“ (*Musici Musicalische Handleitung...*, Hamburg 1700–1717, Nachdruck der 2. Aufl. von I u. II, 1710/1721 bzw. III/1717 Hildesheim etc. 2002, I, § X; zit. auch bei Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft IV*, Wiesbaden 1981, S. 17). Niedt bezieht sich auf einen Gassenhauer *Ripen Garsten wille wi meyen*, Bach im Quodlibet der Goldberg-Variationen (1741) auf das thüringische Volkslied *Kraut und Rüben*.

darauf folgenden Tänzen jede Reprise koloriert. Nach den Kriterien des Schlüssels, des Ambitus und der Figurierung lassen sich die Stücke der Violine oder der Diskantvioline zuweisen. Die Handschrift wurde ursprünglich als eines jener Amateur-Notenbüchlein angelegt, die für Tasten- und Zupfinstrumente zahlreich, für Geige weitaus seltener überliefert sind, und deren Inhalt häufig aus Transkriptionen beliebter Stücke bzw. Auszügen von Einzelstimmen besteht.

Die Sarabande konnte ich identifizieren als Cantus 1 von Nr. 25 aus Andreas Hammerschmidts *Ander Theil Newer Paduanen, Galliarden etc.*, erschienen 1639 zusammen mit der zweiten Auflage des drei Jahre zuvor gedruckten ersten Teils im sächsischen Freiberg.⁵ Diese Ensemblesmusik für Violenconsort spiegelt, wie viele Sammlungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in Besetzung und Repertoire die Einflüsse englischer und französischer Bühnenmusik, der Masques und des Ballet de cour wider. Die Tänze bilden zwar keine Suiten, doch werden einige explizit zu Paaren vereinigt. Wie die Galliarde traditionsgemäß der Paduane zugeordnet ist (Hinweise bei No. 48–50: „*Galliard auff den ersten <bzw. andern, siebenden> Paduan à 5.*“), so folgen die „allzeit auff vorhergehendes gerichteten Sarabanden“ (Vorbemerkung in ²I, Cantus 1) meist einem Ballet, einer Aria oder Mascherada („*Ballet à 5. 1.*“ – „*Sarabande à 5. 2.*“, also die in x überlieferte Sarabande dem tonal gleichen Ballet Nr. 24) – entsprechend der üblichen Kombination von geradtaktigen und ungeradtaktigen Tänzen. In mehrfacher Hinsicht ist Hammerschmidts Tanzkollektion ein Vorreiter: neben frühen Belegen für „francoische Arien“⁶ ist zum ersten Mal in einer deutschen Sammlung die Sarabande ausgiebig vertreten⁷ und auch im Titel erwähnt.⁸

Über die Ausbildung des 1611 oder 1612 in Böhmen geborenen Komponisten ist nichts bekannt.⁹ 1626 hatte es die Familie unter dem Druck der Rekatholisierung nach Freiberg verschlagen. Den Band *Erster Fleiß Allerhand newer Paduanen, Galliarden etc.* als Kompositionsdebüt seiner „blühenden Jugend“ hat der damalige Organist an der Pe-

⁵ Andreas Hammerschmidt, *Erster Fleiß Allerhand newer Paduanen, Galliarden, Balleten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten und Sarabanden, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen / sampt dem GeneralBaß...Erster Theil.* — *Ander Theil Newer Paduanen, Canzonen, Galliarden, Balleten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten vnd Sarabanden, Mit 5. vnd 3. Stimmen auff Violen / neben dem GeneralBaß gesetzt*, hrsg. von Helmut Mönkemeyer (= EDM 49 bzw. Abt. V, 7), Kassel 1957. *Erster Fleiß* hat sich als Gesamttitel eingebürgert, obwohl Harald Kümmerling darauf hingewiesen hat, dass dies nicht korrekt ist, vgl. „Über einige unbekannte Stimmbücher der ‘Paduanen, Galliarden etc.’ von Andreas Hammerschmidt“, in: *Mf* 14 (1961), S. 186–188. – Praktische Ausgaben (in denen die Tänze zu Suiten zusammengestellt sind): *Erster Fleiß. Suiten für 5-stimmiges Consort...*, hrsg. v. Leonore u. Günter von Zadow, H. 1–3, Heidelberg 2000, und *Erster Fleiß – die dreistimmigen Stücke*, Edition Güntersberg, Heidelberg 2000 (auf Grundlage des Krakauer Exemplars); eine Auswahl für Blechbläser, hrsg. von Karl-Heinz Saretzki, Bärenreiter, Kassel etc. ca. 1988. Im Internet bietet http://www.facsimile.org/Erster_Fleiss, Nr. 1–41 zum Herunterladen an (Werner Icking Music Archive, Free Sheet Music). – Das Deutsche Musik-Archiv Berlin verzeichnet CD-Aufnahmen von Einzelsuiten unter den Signaturen CD 90/07108 (Ensemble Tarr, Christophorus-Verlag), T 1993 CD 00481 (Saretzky, Bärenreiter), T 1995 CD 04455 (Serie *Sächsische Musiklandschaften im 16. u. 17. Jahrhundert / Musik am Hofe derer von Bünau*, Pank-Verlag, Leipzig), T 1996 CD 07204 (Hespèrion Zwanzig, Freiburger Musik-Forum).

⁶ Vgl. Wolfgang Ruf, Art. Aria, in: *HmT*, 21. Auslieferung (1993), S. 1–38, 22. Nach Rufs Angaben ist eine entsprechende Auswahl von Tänzen erst wieder aus den 50er-Jahren bekannt (J. R. Ahle, Erfurt 1650, L. Knoep, Bremen 1652).

⁷ Vgl. Rainer Gstrein, *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos* (= Bibliotheca Musicologica/ Universität Innsbruck 2), Innsbruck/Wien 1997, S. 105. Beispiele von Sarabande und Courante-Sarabande nach französischen Vorbildern bringt Michael Praetorius in *Terpsichore* (GA Bd. XV, hrsg. v. Günther Oberst, Wolfenbüttel/Berlin 1929, No. XXXIII f. bzw. XXXVIII f.). Die Sarabande scheint im grand ballet, dem Finale des Ballet de cour, oft als Schlusstanz fungiert zu haben (David Buch, *Dance music from the Ballets de Cour 1575–1651. Historical Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*. Dance & Music Series 7, Stuyvesant/NY 1993, S. 19).

⁸ Entsprechende Auswahl erscheint meines Wissens erst 1646/49 bei *T’Uitenement Cabinet* (Amsterdam) und deutschen Sammlungen der Jahrhundertmitte.

⁹ Vgl. zuletzt Diana Rothaug, in: *MGC*₂, Personenteil 8, Kassel 2002, Sp. 486–494.

trikirche dem Magistrat der Stadt gewidmet.¹⁰ Im Erscheinungsjahr des zweiten Teils trat er die Organistenstelle an der Johanniskirche in Zittau an, die er bis zu seinem Tode 1675 innehatte. Während von Hammerschmidt keine Orgelstücke und außer der Tanz-Sammlung keine reinen Instrumentalwerke überliefert sind, erlangte er durch *Weltliche Oden oder Liebesgesänge* Popularität. Auch genoss er wegen seiner geistlichen Vokalmusik, großenteils mit konzertierenden Violinen, Ansehen. Als Altmeister des Kontrapunkts erwähnt ihn ironisch noch Telemann in seiner (in Hamburg lange nach seinem Tod weiterhin beliebten) Kantate *Der Schulmeister*.

Hammerschmidt konnte schon aus der zweiten Auflage seiner „Instrumental-Musicalischen Sachen“ auf deren Beliebtheit schließen¹¹, was sich durch weitere Auflagen bestätigte, und er gab 1650 noch einen dritten Band für 3–5 Stimmen unterschiedlicher Besetzung heraus. Dieser enthält neben Tänzen – unter ihnen erneut die Folge *Ballet – Sarabanda* bzw. *Couranta* oder *Courant Sarabanda* – auch Canzonen, Sonaten und Intradan für Trombone.¹²

Die Angaben im *RISM* (A/I, 4 und 12) sind nicht mehr ganz aktuell. Den dort verzeichneten späteren Auflagen der beiden ersten Bände, II/1643 (=HH 1961 a), I/1650 (=HH 1960) und II/1658 (=HH 1961 b), ist als weitere I/1660 hinzuzufügen. Die Stimmbücher von Cantus 1, Tenor und Bassus (I) sind im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek / Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, dort die gleichen Stimmen auch von II/1658.¹³ Das von Herausgeber Mönkemeyer benutzte einzige aus einem vollständigen Stimmensatz bestehende Berliner Exemplar befindet sich in der Jagiellonska-Bibliothek in Krakau, also unter den nach dem Krieg nicht zurückgegebenen Beständen.¹⁴ Im Übrigen gibt es nach bisheriger Kenntnis von den verschiedenen Bänden und Auflagen nur noch einzelne Stimmen, jeweils auf verschiedene Bibliotheken verteilt.

Mehrere Stimmbücher besaß das Pfarrarchiv von Udestedt.¹⁵ Die Bestände des Adjuvantenarchivs wurden dreigeteilt und gelangten nach Erfurt, Weimar und größtenteils

¹⁰ Die Widmung brachte ihm dann auch eine Verbesserung seiner Bezüge, vgl. Georg Schünemann, „Beiträge zur Biographie Hammerschmidt's“, *SIMG* 12 (1910/11), S. 207–212. Teil II ist Herzog August von Sachsen-Jülich-Cleve/Berg, Landgrafen von Thüringen etc. und Administrator des Erzstifts Magdeburg gewidmet, der den Komponisten in Freiberg kennen gelernt hatte (vgl. A. W. Schmidt, Einleitung zu DTÖ VIII,1 = Bd. 16 *Dialogi*, Wien 1901).

¹¹ „dieweil ich aus dem / daß der erste Theil zum andern mal wiederumb auffgelegt worden / so viel / als werden sie Ihnen annehmlich gewesen / vermercket“ (Vorbemerkung II, Faks.-Abdr. *Erster Fleiß*, S. VIII).

¹² Inhaltsverzeichnis bei Kümmerling, „Über einige unbekannte Stimmbücher“, S. 188. Er vermutet, dass es noch einen IV. Teil gegeben habe, da eine Cantus 1-Abschrift von 1697 im British Museum [heute: The British Library] Tänze überliefere, die nicht in Teil I–III enthalten seien. Teil III ist entgegen Mönkemeyers Angabe in Einzelstimmen erhalten (siehe unten, außerdem lt. *RISM* 2 Exemplare, teils ohne B. c., teils nur Oberstimmen + Bassus, in Regensburg, Evangelisch-Lutherische Gesamtkirchengemeinde = H und HH 1962, und ein unvollständiger B. c. im Germanischen Museum). Lt. Kümmerling übernahm der Herausgeber fehlerhafte Fundort-Angaben von Ernst Hermann Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa* (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1934 [wohl auch den Irrtum über Teil III]. Auch Kümmerlings Angaben sind inzwischen durch *RISM* überholt.

¹³ Signatur: Mus. 1720-N-500, 1 u. 2; der Tenor ist schlecht erhalten, bei Sarabande XXV sind nur noch Anfangsnoten zu sehen. In *RISM* fehlen die Dresdener Exemplare. Die Ausgabe 1660 stammt lt. Mitteilung der SLUB aus Eisenach und wurde von der Evangelisch-Lutherischen Kirche Thüringen 1975 an die ehemalige Sächsische Landesbibliothek verkauft.

¹⁴ Daher ist die Angabe Mönkemeyers (1957!) rätselhaft. – Das eh. Berliner Exemplar hat in der Biblioteka Jagiellonska die Signatur PL-Kj Mus.ant. pract. H 160.

¹⁵ Zur erstaunlich regen Musikpflege des zwischen Erfurt und Weimar gelegenen 800-Seelen-Dorfs Udestedt im 17./18. Jahrhundert siehe Internetseite der Musikhochschule <http://www.hfm-weimar.de/v1/homepage/presse/pressemitteilungen/2001/05/618.php?lang=de> [29.9.04]. Ein ausführliches Verzeichnis zum Adjuvantenarchiv enthält Steffen Voss, *Die Musiksammlung des Pfarrarchivs Udestedt bei Erfurt. Quellenuntersuchungen zur Musikkultur Thüringens im 17. und 18. Jahrhundert*, Hamburg 1997, Druck [noch 2005] in Vorbereitung (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte Bd. 6). Dem Autor habe ich für einige vorab gegebene Informationen zu danken. Die Dresdener Exemplare (s. o.) stammen lt. Auskunft von Voss nicht aus Udestedt.

nach Dresden. Cantus 1 von I/1636 und II/1639 (Udestedt 38 a, Teilband 1 u. 2) und der Basso continuo von I/1636 und II/1639 (Udestedt 38 b, Teilband 2 u. 3), liegen im Thüringischen Landesmusikarchiv Weimar (dort auch Teilabschriften von Cantus 1 und Basso continuo aus III/1650 (Udestedt 38 a, Teilband 9 bzw. 38 b, Teilband 8). Diese Bände sind im *RISM* nicht aufgenommen, weil z. T. die Titelblätter fehlen.

Cantus 2 von I/1639: früher im British Museum, jetzt The British Library, London.¹⁶
Alt von I/1650 und II/1658: früher Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Berlin, jetzt Universität der Künste.¹⁷

Tenor von I/1636 und II/1639: früher Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Erfurt, jetzt Universitätsbibliothek.¹⁸

Nach Salzwedel in die Bibliothek der Katharinenkirche gerieten Alt und Tenor (I/1650, II/1658, III/1650). Auch in Zittau ist aus der Zeit von Hammerschmidts dortigem Wirken der Tenor von I u. III/1650 erhalten (Christian-Weise-Bibliothek).¹⁹

Basso continuo von I/1636, II/1639 und III/1650: in einem Band vereinigt, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.²⁰

Bemerkenswert an der Sammlung sind die Anweisungen zur Aufführungspraxis. Dynamische Differenzierung und Echo-Effekte („starck / stille“), finden sich vor allem bei Sarabande, Ballet und Aria, Tempo- und agogische Bezeichnungen („frisch / langsam / geschwinder“) bei der mehrteiligen Mascharada. Wie andere zeitgenössische Komponisten fordert Hammerschmidt in der Vorrede ausdrücklich die Beachtung dieser damals noch seltenen Vortragsbezeichnungen.²¹ Er bezieht sich besonders auf die noch ungewohnten Sarabanden und empfiehlt den Musikern, sie „so oft es Ihnen beliebt / zu wiederholen / vnd endlich das final plötzlich / wie ein Eccho, abzukürtzen“ (Vorwort I).

¹⁶ Im Online-Katalog fehlte *RISM* H 1959; auf meine Anfrage wurde ein Eintrag im gedruckten Katalog von 1912 bestätigt (shelf mark c. 53) und außerdem auf eine in der Bibliothek vorhandene Mikrofilmkopie (Mus. Mic. A. 1423) hingewiesen (Mitteilung vom Curator der Music Collections, Robert Balchin, vom 12.2.05).

¹⁷ Signatur RA 0098 und RA 0099, gebunden im Sammelband RA 0096-RA 0099, zusammen mit Hammerschmidts Dialogi I/II von 1654/1658 (<http://opac.udk-berlin.de> und Mitteilung von Dr. S. Rothe vom Fachreferat Musik/Theater/Audiovisuelle Medien).

¹⁸ Lt. Mitteilung aus den Sondersammlungen, die seit 2001 in den Bestand der Universitätsbibliothek Erfurt eingegliedert sind, dort als Sammelband Dep.Erf., 13 - M.8^o 1222 (zuletzt im Besitz des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, der nach Auskunft des Stadtarchivs seine Büchersammlung in den zwanziger Jahren der Stadtbibliothek geschenkt hat). Teil III/1650 ist als Abschrift beigegeben.

¹⁹ Lt. Auskunft der Bibliothek im Altbestand unter Signatur Ps. 4^o 279 I (I und III zusammengebunden). Die Angabe in *RISM* 12, auch II/1639 (HH 1961) sei dort vorhanden, wurde nicht verifiziert.

²⁰ Geschenk des Nürnberger Großhändlers A. Herdegen, 1874 inventarisiert, Signatur: 8^o M. 279 [zu III vgl. Anm. 12].

²¹ Faks.-Abdruck der Vorbemerkungen aus Teil 2 I und II in: *Erster Fleiß...* [Anm. 5], H 1, S. VII f. – Weitere Beispiele dynamischer Bezeichnung in Paul Rivanders Lied- und Tanz-Sammlung *Prati Musici*, Ansbach 1613, wo gemäß aktueller Aufführungspraxis („in dem man bißweilen still / bißweilen starck / unterschiedlich begeret“) die Noten in Klammern gesetzt sind, die „still unnd etwas geschwinder“ gespielt werden sollen, u. a. in allen, den Sarabanden ähnlichen, Couranten (vgl. Uwe Kraemer, *Die Courante in der deutschen Orchester- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts*, Diss. Hamburg 1968, S. 9); in den *Parnassi Musici Terpsichore* des Celler Hoforganisten Heinrich Utrecht mit den Anweisungen p/f (vgl. Bernd Engelke, *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe*, Bd. I = Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitäts-gesellschaft 15,1, Breslau 1930, S. 26 f.), in der Allemande in einer Bremer Sammlung des Lüder Knop, 1660 (vgl. Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto, and the Tanz*, 2 Bde., Cambridge 1986, I, S. 182 f.). Auch Sigmund Theophil Stadens Nürnberger *Friedens-Gesänger* (Nürnberg 1651) verlangen das „Ecco still“. Einzelne Piano/forte-Anweisungen an Echo-Stellen, in Varianten oder Reprisen bei Johann Christoph Pezel, *Musica Vespertina Lipsica...*, 1669, und *Delitiae Musicales oder Lust=Music*, 1678 (hrsg. v. Arnold Schering, DDT 1. F. 68, 1928); [Johann] A[braham] Schmicerer [oder Schmierer], *Zodiaci Musici*, 1698 (hrsg. von Ernst von Werra, DDT 1. F. 10, 1902, Abdruck auch bei Karl Nef, *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik* = PIMG Beih. 5, Leipzig 1902/1973, Nr. 7); instrumentale Echos bei Johann Krieger, *Neue musicalische Ergetzlichkeit* (1684) (= Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes 6), Hildesheim etc. 1999. Über dieses Thema ausführlich: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, 2 Bde., Berlin/Kassel 1992, II, S. 207 ff.

Entsprechend Sarabande No. 25: erst nach zwei Perioden a und b (jeweils durch Echo „starck“ / „stille“ unterteilt, b ist eine wenig veränderte Variante von a, um eine Quint höher versetzt) endet sie mit dem Wiederholungszeichen, danach Pausen mit Fermate.

Dem Notentext nach zu urteilen, könnte die Sarabande in x aus dem Stimmbuch-Druck kopiert sein. Aber es fehlen gerade die notationstechnischen Besonderheiten wie dynamische Bezeichnungen, Abbeviatur für Wiederholung am Ende, finaler Pausen-Takt.

Abweichend sind weitere Details: die süddeutsche Form der Überschrift *Saraband*, als Taktvorzeichnung statt ♩ eine durchgestrichene 3^{22} ; die eckigen Minimen / Semiminimen / Breven-Typen des Originals werden als Viertel / Achtel / Halbe wiedergegeben; fis-Vorzeichnung und weitere Akzidentien bei den Kadenz des zweiten Teils sind nicht notiert.

Mit Vortragsbezeichnungen gehen die Schreiber von Amateur-Handschriften unterschiedlich um. Bei einer Hammerschmidt-Sarabande, die unter dem Titel *Echo* aufgenommen wurde, fehlen sie in der Orgeltabulatur SB Berlin Mus. ms. 40621 (Mitte 17. Jahrhundert),²³ sie erscheinen jedoch in der Danziger Lautentabulatur Ms. 4021 (siehe unten Anm. 25). Auch die Nürnbergerin Anna Margaretha Stromer trägt in ihrem Klavierbuch (1699) beim Echo-Lied Nr. 51 neben „for:“ zweimal „Piano“ ein.²⁴

Ob nun Abschrift aus gedruckter oder handschriftlicher Vorlage – jedenfalls ergänzt das Notat in x eine eher schmale handschriftliche Überlieferung der Hammerschmidt-schen Tänze.²⁵

²² Die durchgestrichene [halbe] 3 als Analogiebildung zu ♩ für Diminution ist eine in der Musiktheorie nicht gebräuchliche, doch von Dilettanten häufig benutzte Abbeviatur (Tasten- oder Saiteninstrumente). Beispiele in: Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950 (u. a. Orgeltabulatur Ratsbücherei Lüneburg K.N.149); Karl Wilhelm Geck, *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft N.F. 6), Saarbrücken 1992; *Lautenbuch des Ioannes Arpinus (Jan Arpin). Faksimile-Ausgabe nach dem handschriftlichen Codex Ms. 115.3 der Ratsschulbibliothek Zwickau*, hrsg. v. Klaus-Peter Koch, Leipzig 1983; *The Königsberg Manuscript. A Facsimile of Manuscript 285-MF-LXXIX ... Central Library of the Lithuanian Academy of Science, Vilnius*, hrsg. v. Arthur J. Ness u. John M. Ward, Columbus/Ohio 1989; *Berliner Lautentabulaturen in Krakau. Beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Biblioteka Jagiellonska Kraków aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin* (= Schriften der Musikhochschule Würzburg, hrsg. von Dieter Kirsch und Lenz Meierott, 3), Mainz etc. 1992; in anderen europäischen Quellen u. a. Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Century*, 3 Bde. (= Dance & Music Series 2), Stuyvesant/N.Y. 1990, I, S. 295, 395), *Tance Polskie z tabulatur lutniowych*, hrsg. v. Zofia Steszewska (= Sources de l'histoire de la musique polonaise), Warschau 1962.

²³ Sie lässt sich nach der Ausgabe nicht identifizieren; teilweise stimmt sie mit I, 29 überein, jeweils mit Echo der 2. Hälfte der 3 Perioden, doch die Sarabanden sind formelhaft und ähneln einander. In der Beischrift wird vorgeschlagen, das Echo die Violen ohne den Bassus spielen zu lassen.

²⁴ Germanisches Nationalmuseum, Hs. 31781, 23^v; Kataloge des GNM Nürnberg, Bd. 4: *Die Musikhandschriften*, hrsg. von Clytus Gottwald, Wiesbaden 1988.

²⁵ Ein größerer Auszug aus Hammerschmidts Sammlung, vor allem aus Bd. I und mit übernommener Reihenfolge bzw. Nummerierung findet sich im verschollenen Lautenbuch Ms. 4021 der StB Gdansk (ca. 1650), vgl. *RISM B 7*, S. 81 f., und *Sources manuscrites en tablature. Luth et théorbe (c. 1500–c.1800)* (= Collection d'Études musicologiques Vol. 82/87/90/93), Baden-Baden & Bouxwiller 1994 ff., III/2, 1999, S. 95 ff.). Die Tabulatur des Organisten Drallius, Lüneburg, Ratsbücherei K.N. 146 (um 1650), enthält Ballet II, 26, und Sarabande I, 29; in der Orgeltabulatur K.N. 148 (um 1655) ist Sarabande I, 17 mit einer Liedtext-Überschrift versehen, vgl. Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, S. 199, Nr. 1002, und Nr. 721. Die CD-Rom *RISM Ser. A/II* verzeichnet die in einer Sammelhandschrift enthaltene schwedische Klaviertabulatur *Pavaner, Canzoner, Sonater, Intrader och Arier*, Ende 17. Jh. geschrieben von Andreas Törn (A/II: 190.007.311), sowie Balletti aus einer Instrumental-Sammlung von 1659 mit Tänzen und Liedern (Katharinenkirche Brandenburg). Der Schreiber Christian Teller lässt sich als Organist und 3. Lehrer in Lommatzsch identifizieren, der 1662 nach Brandenburg ging, vgl. Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Nachdruck Leipzig 1978, S. 205. Die Orgeltabulatur Berlin SB Mus. ms. 40621, durch Konkordanz mit ähnlichen Notenbüchern dem Nürnberger Umkreis zuzuordnen, enthält die *Sarabande Echo*, vgl. Ernesto Epstein, *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Diss. Berlin, Würzburg-Aumühle 1940, S. 73.

Dass auch die anderen Tänze in x aus einem mehrstimmigen Repertoire stammen, machen Konkordanzen in Tabulaturen wahrscheinlich.²⁶ Ein weiteres Indiz für den Gebrauch des Notenheftes durch einen Musikschüler sind die didaktischen Notizen Bl. 65^v / 66^r: Notenskala, Solmisationstafel, Schlüssel, Noten- und Pausenwerte, Taktzeichen, wie sie als Lehrstoff musikalischen Elementarunterrichts bis ins 18. Jahrhundert hinein in Notenbüchern von und für Dilettanten zu finden sind. Schreibübungen in Gestalt zweier Choräle identifizierte ich als *Sag, was hilft alle Welt / mit ihrem Gut und Geld* (5-stg. gesetzte Mel. M. Siegel, Gotha 1648)²⁷ und *Christus, der ist mein Leben* (M. Vulpius 1609, EG 516)²⁸, die zu Übungszwecken gemäß der demonstrierten „Scala h duralis“ und den Hexachorden naturale und durum einheitlich transponiert sind. Auffällig sind bei der zweiten Melodie eine Art Leitton-Erhöhung von f im Aufstieg und eine „virgula“ als Vorgänger des Taktstrichs.

Auch in Will III. 794 wurde am Ende ein Musikstück eingetragen, das sich als ein Klavier-Menuett von Johann Krieger erwies.²⁹ Die Beliebtheit dieses noch in modernen Klavier- und Flötenschulen zu findenden Stücks scheint bereits die Aufnahme in das Freylinghausensche Gesangbuch mit Unterlegung eines pietistischen Liedes zu dokumentieren.³⁰

Da gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Protokolle aussetzen, die seit Sachs von den Nürnberger Meistersingern über ihre Singveranstaltungen geführt wurden, und weil die umfangreiche Spätüberlieferung in Weimarer³¹, Münchner und Budapester Handschriften noch kaum durchforstet ist, bleibt auch bei den Will-Notenheften noch einiges ungeklärt. Unbekannt ist der Schreiber; als Korrektur und Lektor identifiziert wurde jedoch ein Flickschuster namens Hans Georg Mezner³² (1671–1749, Mitglied der Gesellschaft seit 1702). Seine Schriftzüge finden sich in vielen späten Nürnberger Meister-singerhandschriften, vor allem innerhalb der Überlieferung des Œuvres von Ambrosius

²⁶ Vgl. Eva Schumann, „Nürnberger Meistersingerhandschriften um 1700 in musikgeschichtlichem Kontext“, in: *Zfda* 132, 2003, S. 460–504, S. 486 f.

²⁷ Vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* [...], 6 Bde., Gütersloh 1889–1893, I, No. 100 ff., Mel. No. 101, aus: *Cantionale sacrum* [...], *Dritter Theil* [...] Gotha 1648 (Zahn VI, No. 540).

²⁸ Zahn VI, No. 747. Vgl. *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch III: Liederkunde*, 2. Tl., hrsg. von Joachim Stalman und Johannes Heinrich, Göttingen 1990.

²⁹ Vgl. Eva Schumann, Rezension von „Horst Brunner und Johann Rettelbach, Die Töne der Meistersinger“, in: *Afda* 92, 1981, 164–171, dort S. 169. – *Sechs musicalische Partien*, hrsg. von Max Seiffert (= DdT 30 bzw. DTB 18. Jg., Leipzig 1917). Das Menuett (S. 30) folgt der 6., in anderer Tonart stehenden, Partita. Lt. Vorrede hat Krieger „Wo einig Spatium oder Raum vorgefallen [...] selbigen mit etlichen Menuetten / Buréen und Gavotten erfüllet / als welche heut zu Tage denen / welche die Music und das Clavier nicht sonderlich verstehen / bey weiten mehr gefallen als alle andere höhere Music; massen ihnen dasjenige was lieblich in den Ohren klinget / viel anständiger ist / als die tief-sinnigen Kunststücke“. Anders als irrtümlich in der Brunner-Rettelbach-Ausgabe abgebildet, müssen die Notensysteme (gemäß der Schreibart „a libro aperto“) fortlaufend verso-recto nebeneinander gelesen werden.

³⁰ Vgl. auch Ulrike Harnisch, „Die ‚ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen‘ des Gesangbuches von J. A. Freylinghausen, Halle 1704, in: *Musikkonzepte* [...], *Bericht über den Internationalen Kongreß der GfM Halle 1998*, Kassel etc. 2000, II, S. 246–252, S. 250. Mit Identifikation dieser Entlehnung wurde zum ersten Mal die Übernahme einer Komposition aus dem weltlichem Bereich ins Gesangbuch nachgewiesen. Seine kritische Edition auf Grundlage der Ausgabe ⁹1708 erschien im Jubiläumsjahr der Erstausgabe, hrsg. von Dianne Marie McMullen, Wolfgang Miersemann, Tl. 1 (Lied 1–395), Tübingen 2004. Tl. 2 ist für 2006 geplant. Edition der 2. Aufl. 1705: Dianne M. McMullen, *The „Geistreiches Gesangbuch“ of Johann Anastasius Freylinghausen (1670–1739)* [...], 2 Bde., Diss. Ann Arbor/Mich. 1987 (Microfilm print 1994; verfügbar Berlin, SB), Abdruck des Menuetts II, S. 535. Die Melodie wurde in den folgenden Auflagen durch eine andere ersetzt.

³¹ Glücklicherweise sind die Weimarer Hss. vom Brand der Anna-Amalia-Bibliothek nicht betroffen.

³² Vgl. Hartmut Kugler, *Ambrosius Metzger. Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht* (= Texte des späten Mittelalters 31), Berlin 1981, S. 9 ff., S. 49 ff.

Metzger (1575–1632). Dieser „Liebhaber des Meistergesangs“, vordem Komponist mehrstimmiger Vokalmusik³³, hinterließ ein umfangreiches Töne-Repertoire, das besonders ausgiebig tradiert wurde, teilweise auch in x und z. Die Beziehungen zum Magister Metzger erklären den Gebrauch dieser Art von Manuskripten. Belegt sind zwar Kontakte zum Nürnberger Patriziat und zu Gelehrten, die sich für Geschichte und Gewohnheiten der Meistersinger zu interessieren begannen, doch lässt sich nicht ermitteln, wer das Notenbüchlein x angelegt hat und wie die musikalischen Nachfahren der Spruchdichter in seinen Besitz gekommen sind.

³³ Ambrosius Metzger, *Venusblümlein. Erster Theil newer, lustiger, weltlicher Liedlein ...*, Nürnberg 1611/12 [RISM A/1 M 2471], Neuausgabe (= Faks.-Edition Schermer-Bibliothek Ulm, 16) Stuttgart 1997.

„as anti-war as possible“: Versuch einer Annäherung an Benjamin Britten's Pazifismus

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

„Bei keinem Komponisten treten die gesellschaftlichen Widersprüche des heutigen Britannien deutlicher hervor als bei Britten. In einigen frühen Vokalwerken (...) zeigt Britten seine Sympathie für die fortschrittlichen Kräfte, die gegen die Weltreaktion kämpfen. Er fühlt einen tiefen Haß gegen den Krieg.“ (Alan Bush)¹

I.

Die Befassung mit Benjamin Britten's Leben und Wirkung hat in den vergangenen Jahrzehnten eine stete Vertiefung erfahren.² Mehr und mehr Dimensionen wurden eröffnet, stets in der Gefahr der Fehl- oder Überinterpretation. In diesem Sinne schrieb Donald Mitchell:

„[...] accounts of the life itself [...] can all too easily be bleached of its human, and sometimes all too human, complications and contradictions. Here again, one needs more than one key to unlock the many doors offering access to Britten, not only the Britten who was the predetermined 'outcast' but the many Britten's who went to make up the social being and serious citizen that he was.“³

Ein erster Blick auf Benjamin Britten's ethische Vorstellungen und sein Verhalten im „realen Leben“ spiegelt die von Mitchell angesprochene Widersprüchlichkeit, in einer Richtung, die man etwa aus der Perspektive des *War Requiem's* kaum erwartet hätte: Betrachtet man die Wechselwirkung von Britten's Leben und Werk, so fällt ein gewisses Lavieren zwischen verschiedenen Ebenen auf, die einander scheinbar widersprechen, tatsächlich aber Teile eines komplexeren Ganzen sind.⁴ Von alledem seien hier nur kleinste Aspekte beleuchtet.

Humphrey Carpenter benutzt das Wort „Pazifismus“ in seiner Referenz-Biographie Britten's erstmals mit Blick auf ein Erlebnis des Neunjährigen an seinem allerersten Schultag im September 1923. Britten berichtet rückblickend, fast fünfzig Jahre später in einem Zeitungsinterview:

„I can remember the first time – I think it was the very first day that I was in a school – that I heard a boy being beaten, and I can remember my absolute astonishment that people didn't immediately rush to help him. And to find that it was sort of condoned and accepted was something that shocked me very much.“⁵

¹ Alan Bush, in: Karl Schönewolf, *Konzertbuch Orchestermusik. Zweiter Teil: 19. bis 20. Jahrhundert*, 5. Aufl. Leipzig 1965, S. 793–794.

² Vgl. auch Philip Brett, *Britten, (Edward) Benjamin*, in: Stanley Sadie/John Tyrrell (eds.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl. London 2001, Bd. 4, S. 364–402. – Für kritische Anmerkungen zu diesem Beitrag danke ich Jack Fraser Day, Stuttgart und Reinhard Muhr, München.

³ Donald Mitchell/Philip Reed/Mervyn Cooke (eds.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Band III, London 2004, S. 10.

⁴ Vgl. hierzu auch Paul Kildea, „Britten, Auden and ‚otherness““, in: Mervyn Cooke (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge 1999, S. 36–53.

⁵ Interview in: *The Manchester Guardian*, 7. Juni 1971. Zitiert in: Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten. A Biography*, London 1992, S. 10.

Aber die Gewalt an der Schule ging weiter: Ende der 1940er-Jahre berichtete Britten seinem damaligen Librettisten Eric Crozier, dass er einst von einem Lehrer an seiner Schule sexuell missbraucht worden sei.⁶ Gewalt – Sexualität – jugendliche Heranwachsende – all dies sollte für Britten's Leben und Schaffen immer wieder zentraler Bezugspunkt werden. Die Erlebnisse in der Schule berührten Britten's tiefes Bewusstsein um persönliche Grundrechte. Bereits in jener Grundschulzeit war er angeeckt, als er einen Aufsatz schrieb, in dem er gegen Hetzjagden und alle Formen organisierter Grausamkeit protestierte. Das Lied *Sport* aus dem Jahr 1931, komponiert am Ende seines ersten Jahres am Royal College of Music in London auf einen Text von William Henry Davies, vergleicht etwa die Fuchsjagd, bis 2004 immer wieder Reizthema in England, mit „rats that bite | Babies in cradle“.⁷

In Werken verschiedenster Art scheint Britten's ethische Grundhaltung durch – in Chorwerken ebenso wie in Liedern, Kammermusik und Orchesterwerken; in greifbarer Form formulierte er seine – hier bewusst noch nicht pazifistisch zu verstehenden – Positionen zu Gewalt in Opern (besonders auffallend in vier Werken, die fast sein gesamtes Operschaffen umspannen): In *Peter Grimes* op. 33 von 1942–1945 treibt die sich zur Vorverurteilung wandelnde Vermutung der Dorfgemeinschaft, dass der Fischer Grimes das Leben seiner Lehrjungen leichtfertig aufs Spiel setze, diesen in den Selbstmord (dass Grimes wenigstens einen von ihnen körperlich überforderte, vielleicht auch züchtigte, ist offenkundig); in *The Rape of Lucretia* op. 37 aus dem Jahr 1946 sucht die Römerin Lucretia zumindest anteilig die Schuld an ihrer Vergewaltigung bei sich selbst und nimmt sich ebenfalls das Leben; in *Billy Budd* op. 50 von 1948–1951 ist die öffentliche Hinrichtung eines ungewollt straffällig Gewordenen eines der Hauptthemen; und schließlich führt (ähnlich wie schon in *The Turn of the Screw* op. 54 von 1954) eine Besessenheit von einer Art Erbschuld an Gewalttätigkeit zum Tod von Owen Wingrave in der gleichnamigen Oper op. 85 von 1969–70. Selbst in der komischen Oper *Albert Herring* op. 39 von 1947 ist die Nähe hier vor allem psychischer Gewaltausübung präsent. Donald Mitchell hat mit den Worten „awareness of ‚violent climates‘“ Britten's Position beschrieben.⁸

II.

Um 1931 begann sich auch Britten's eigener Pazifismus zu entwickeln, zunächst in enger Diskussion mit seinem ehemaligen Lehrer Frank Bridge, der seine 1922–1925 komponierte Klaviersonate dem Gedächtnis des 1917 in Frankreich gefallenen befreundeten Komponisten Ernest Bristow Farrar gewidmet hatte:

„[...] and though he didn't encourage me to take a stand for the sake of a stand, he did make me argue and argue and argue. His own pacifism was not aggressive, but typically gentle.“⁹

⁶ Vgl. Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 20. Genaues Jahr und Ort gab Britten nicht an. Christopher Headington, der Biographien sowohl Britten's als auch Pears' verfasste, weist darauf hin, dass Pears nicht von diesem Missbrauch wusste. Vgl. Christopher Headington, *Britten*, London 1996, S. 7.

⁷ Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 41.

⁸ Donald Mitchell, „Violent climates“, in: Mervyn Cooke (ed.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge 1999, S. 188.

⁹ Britten in: *The Sunday Telegraph*, 17. November 1963. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 41.

Das Studium am Royal College of Music und noch viel mehr die sich ab 1935 entwickelnde Freundschaft mit dem Dichter Wystan Hugh Auden sollte Brittens eigene Bewusstheit stark prägen. Mehr und mehr wurde seine politische Position linksgerichtet, auch wenn er sich zunächst im Vergleich zu Auden „young & stupid“¹⁰ vorkam. Marjorie Fass gegenüber schrieb er:

„I know you would like W. H. A. very much. He is a very startling personality – but absolutely sincere and very brilliant. He has a very wide knowledge, not only of course of literature, but [...] especially of politics; this last in the direction that I can't help feeling every serious person, and artists especially, must have. Strong opposition in every direction to Fascism, which of course restricts all freedom of thought.“¹¹

Die intensive Zusammenarbeit zwischen Britten und Auden ist in Publikationen umfassend dargestellt worden¹² – ihren Höhepunkt hatte sie in den Jahren 1935–1938, in denen nicht nur Musiken zu zahlreichen Kurzfilmen und zwei Schauspielmusiken, sondern auch *Our Hunting Fathers* op. 8 für Singstimme und Orchester (1936) sowie das Chorwerk *Ballad of Heroes* op. 14 (1937) entstanden. Die beiden letzteren Werke beziehen kaum verhüllt politische Stellung: *Our Hunting Fathers* entstand als Kommentar der internationalen politischen Situation. Italien hatte gerade Abessinien annektiert, und in seinem Tagebuch protestierte Britten gegen die passive Haltung der britischen Regierung, die gleichzeitig willens ist „to spend £ 300,000,000 on men-slaughtering machines“.¹³ Auden aber konzipierte kein Werk, das direkt auf die Situation Bezug nahm; vielmehr wurden die „Plagen der Menschheit“ mit Tieren in Verbindung gebracht. *Rats Away!* etwa, ein Gebet um Befreiung von einer Rattenplage, setzt die Ratten dem aufkommenden Faschismus, insbesondere Deutschlands und Spaniens, gleich. *Our Hunting Fathers* erfuhr seine Uraufführung auf dem Norwich Triennial Festival 1936 mit der Sopranistin Sophie Wyss und dem London Philharmonic Orchestra, dessen Mitglieder an diese Art Musik noch keineswegs gewöhnt waren und, so berichtet Sophie Wyss, in einer Probe „played about disgracefully“.¹⁴

In seinem Tagebuch des Sommers 1936 schreibt Britten über die Zustände in Spanien: „One thing is certain [...] that the Fascists are executing hundreds (literally) of Popular Front or Communist members – including many boys of 14–16.“¹⁵ Am selben Abend skizzierte er einen Trauermarsch „for those youthful Spanish martyrs“, der zwar nicht vollendet wurde, aber innerlich bereits den Kern der *Ballad of Heroes* in sich trug. Auden ging selbst im Dezember 1936 für einige Zeit als Freiwilliger nach Spanien, nach seiner Rückkehr verfasste er zusammen mit Randall Swingler den Text zu der *Ballad of Heroes*, deren Scherzo, mit dem Untertitel „Dance of Death“, ein Epitaph für die im spanischen Bürgerkrieg umgekommenen britischen Freiwilligen darstellt. Michael Kennedy bezeichnet dieses Scherzo als „mechanistic, almost cliché-ridden“,¹⁶ aber es bot möglicherweise eine Vorstufe für den Mittelsatz der *Sinfonia da Requiem*, der ebenso

¹⁰ Tagebuch Benjamin Brittens, 17. September 1935. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 69.

¹¹ Benjamin Britten an Marjorie Fass, 24. Oktober 1935. Zitiert in: Donald Mitchell (ed.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Band I, London 1991, S. 378.

¹² Donald Mitchell, *Britten and Auden in the Thirties: the year 1936*, London 1981.

¹³ Tagebuch Benjamin Brittens, 29. Februar 1936. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 78.

¹⁴ Beth Britten, *My Brother Benjamin*, Bourne End 1987, S. 92.

¹⁵ Tagebuch Benjamin Brittens, 24. Juli 1936. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 83.

¹⁶ Michael Kennedy, *Britten*, 3. Aufl. London 1993, S. 136.

der im spanischen Bürgerkrieg umgekommenen britischen Freiwilligen gedenkt, wie die Schlusspassacaglia des Violinkonzerts op. 15 von 1938–1939.

In den Jahreswechsel 1935–1936 fallen auch verschiedene andere pazifistische Werke, darunter eines, das für ein Konzert des Chors der Londoner Arbeitergewerkschaft (London Labour Choral Union) geschrieben war und seine Uraufführung im März 1936 erfuhr, um dann bis 1979 in Britten's Schreibtisch zu verschwinden. Das dreiteilige Werk für Blechbläserensemble¹⁷ trug ursprünglich den Titel *War and Death*, wurde aber noch während der Komposition umbenannt zu *Russian Funeral*. Das Thema des eröffnenden Abschnittes bildet ein Lied der russischen Proletarier, das bei der Beisetzung der Opfer der Demonstration am Sankt Petersburger Winterpalast 1905 zu Gehör gebracht worden war. Neben *Russian Funeral* zu erwähnen sind ein Teil der Musik zu dem dokumentarischen Theaterstück *Easter 1916* von Montagu Slater über den irischen Osteraufstand 1916 (Dezember 1935), die Filmmusik zu *Peace of Britain* (1936) sowie ein *Pacifist March* für einstimmigen Chor, der 1937 auf einen Text von Ronald Duncan für die Peace Pledge Union entstand.¹⁸

Die *Sinfonia da Requiem* ist Britten's erstes Orchesterwerk, das kaum verhüllt pazifistische Ideen transportieren sollte. Dem Gedächtnis der Eltern gewidmet (sein Vater war 1934 gestorben, seine Mutter 1937), reichte Britten das 1940 entstandene Werk als Komposition zur 2600-jährigen Feier des japanischen Kaiserreichs ein. In einem Brief an seinen Verleger Ralph Hawkes beschrieb Britten das Werk als „a short Symphony – or Symphonic poem. Called Sinfonia da Requiem (rather topical, but not of course mentioning dates or places!) which sounds rather what they would like“.¹⁹ „They“ – das war die japanische Regierung, mit der Britten das Konzept abzustimmen hatte.²⁰ Das Werk wurde „in a terrible hurry“²¹ geschrieben – erst kurz vor dem 26. April 1940 erhielt Britten offiziell den Kompositionsauftrag, und schon Anfang Juni war das Werk fertig (andere Kompositionen zu dem Anlass waren Richard Strauss' *Festmusik zum 2600jährigen Bestehen des Kaiserreichs Japan* und Jacques Ibets *Ouverture de fête*). In einem am 27. April 1940 veröffentlichten Interview betonte Britten: „I'm making it just as anti-war as possible [...]. One's apt to get muddled discussing such things – all I'm sure is my own anti-war conviction as I write it.“²² Die Beschwerden der japanischen Regierung waren indes nicht überraschend, gingen allerdings eher in Richtung einer Ablehnung der „purely a religious music of Christian nature“, die nichts mit Japan und dem speziellen Anlass zu tun habe.²³ Wie *Russian Funeral* und *Ballad of Heroes* ist das Werk abermals dreisätzig, mit einer Art Scherzo zwischen zwei langsameren Sätzen oft trauermarschartigen Charakters; diesmal nutzt Britten für jeden der Sätze Satztitel der christlichen Totenmesse – *Lacrymosa*, *Dies Irae* und *Requiem aeternam* –, der

¹⁷ Zur Bedeutung des symphonischen Blechbläserkörpers vgl. Jürgen Schaarwächter, „Some Simpsonian Views on Reger“, in: *Robert Simpson. A Symposium*, ed. by Lionel J. Pike, Publikation i. V.

¹⁸ Vgl. Tagebuch Benjamin Britten's, 27. Januar 1937. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. I, S. 472. Britten unterstützte die Peace Pledge Union von 1945 bis zu seinem Tod finanziell (vgl. Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1057).

¹⁹ Benjamin Britten an Ralph Hawkes, Oktober 1939. Zitiert in: Donald Mitchell (ed.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, Band II, London 1991, S. 703.

²⁰ Vgl. Kennedy, *Britten*, S. 29.

²¹ Benjamin Britten an Beth Welford, 11. Juni 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 818.

²² Interview in: *The New York Sun*, 27. April 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 705.

²³ Prinz Konoye an den Direktor des Kulturbüros des Japanischen Außenministeriums. Aus dem Japanischen ins Englische übersetzt; zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 881.

Betonung der Antikriegshaltung stellte er in einem Brief an Peggy Brosa die zutiefst persönliche Komponente zur Seite: „[...] to me it is so personal & intimate a piece, that it is rather like those awful dreams where one parades about the place naked – slightly embarrassing!“²⁴ So nimmt das *Requiem aeternam* verschiedene Aspekte des mehr als zwanzig Jahre später entstandenen *War Requiem* vorweg, insbesondere die Verschränkung von kirchlich-religiösen und idiosynkratisch-individuellen Perspektiven.

III.

Im realen Leben und Handeln wirkte Britten's „Pazifismus“ außerhalb der intensiven Phase der mittleren 1930er-Jahre gelegentlich wie „bloßes“ Denken und leere Gesinnungsäußerung. Wenn Britten von „as anti-war as possible“²⁵ spricht, ist damit mehr das Artikulieren denn die praktische Handlung selbst gemeint. Von vielen Briten wurde sogar an der wirklichen Substanz seiner pazifistischen Haltung gezweifelt, zumal Britten zusammen mit Peter Pears im April 1939, vor dem nahenden Krieg fliehend (dies bestätigte Pears selbst²⁶), in die Vereinigten Staaten abgereist war. Dass der Komponist Lennox Berkeley Britten gegenüber eine irrationale, realitätsferne Haltung in Bezug auf den Pazifismus vorwarf, traf diesen schwer;²⁷ Aufführungen zweier Berkeley-Operninszenierungen in Aldeburgh 1954 bzw. 1968 konnten die Entfremdung beider nicht mehr überbrücken. Dabei waren die beiden zwischenzeitlich sehr eng befreundet gewesen – sie hatten sich auf dem Festival der Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona im April 1936 kennen gelernt, auf dem Britten's Violinsuite op. 6 aufgeführt wurde und Britten erstmals Alban Berg's Violinkonzert hörte. Ein Resultat dieser Bekanntschaft war die gemeinsame Komposition einer Suite katalanischer Tänze mit dem Titel *Mont Juic*.

Die USA wurden in der Folgezeit nicht nur selbst Kriegspartei, auch konnten sie für Britten nicht den geistigen Hintergrund bieten, den er sich erhofft hatte. Am 4. April 1940 schrieb er an seinen Schwager Christopher Welford:

„In some ways this country seems to have the corruption of the Old World & little of its tradition or charm. [...] The things that were done to pacifists or pro-Germans in the last war were unbelievable – & since then there have been plenty of examples of crowd-hysteria – the Klu[!] Klux-Klan – negro-lynchings & burnings – [...] the present Dies committee with its – ‘pro-American’ searchings – in which anyone vaguely liberal is labelled as Communist & treated as such.“²⁸

Im März 1942 kehrten Britten und Pears nach England zurück, Britten's Anhörung als Kriegsdienstverweigerer fand am 28. Mai statt, drei Monate nach jener Michael Tippett's. Michael Tippett war 1940 einberufen und nach Beantragung der Kriegsdienstverweigerung bis 1942 zurückgestellt worden. 1943 wurde er aber wegen Total-

²⁴ Benjamin Britten an Peggy Brosa, April 1941. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 909.

²⁵ Interview in: *The New York Sun*, 27. April 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 705.

²⁶ Peter Pears in dem Dokumentarfilm *A Time There Was*, 1980. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 127–128.

²⁷ Vgl. Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 136–137; ein weiterer Nachweis für Britten's Unfähigkeit, intellektuell seinen Pazifismus zu erklären, findet sich auf S. 139.

²⁸ Benjamin Britten an Christopher Welford, 4. April 1940. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 793. Mit dem „Dies committee“ meint Britten ein Komitee des Repräsentantenhauses zur Bekämpfung kommunistischer Umtriebe in den USA um den Abgeordneten Martin Dies – in gewisser Weise eine Vorwegnahme der Kommunistenhatz der McCarthy-Ära.

verweigerung auch beim nicht-militärischen Dienst zu drei Monaten Gefängnis (der Mindeststrafe) verurteilt;²⁹ viele andere Briten traf es freilich schwerer: Sie wurden mit harter körperlicher Arbeit im zivilen Dienst bis zu einem Jahr belegt. Den Einsatz Britten und Pears' für ihn nahm Tippett dankbar zur Kenntnis; auch machte er ihnen ihre deutlich moderatere Position nicht zum Vorwurf, weil, wie er sich äußerte, „I thought they were both genuine pacifists. After all, there are many shades of this business.“³⁰ Gleichwohl blieb nach 1943 zeitlebens eine große Kluft zwischen Britten und Tippett bestehen, die auch im Jahr 1953 durch eine Gemeinschaftskomposition mit anderen Komponisten wie Walton und Humphrey Searle nicht überwunden werden konnte.

Britten schriftlich artikulierte Gewissensgründe lauteten auszugsweise folgendermaßen:

„Since I believe that there is in every man the spirit of God, I cannot destroy [...] human life, however strongly I disapprove of the individual's actions or thoughts. The whole of my life has been devoted to acts of creation (being by profession a composer) and I cannot take part in acts of destruction [...]. I believe sincerely that I can help my fellow human beings best, by continuing [...] the creation or propagation of music. I have possibilities of writing music for M[inistry] O[f] I[nformation] films, and for B.B.C. productions, and am offering my services to the Committee for the Encouragement of Music and Art“.³¹

Unterstützung erhielt Britten von dem B.B.C-Produzenten Lawrence Gilliam und der Witwe Frank Bridges, die berichtete, dass Britten schon in seiner Schulzeit heftige Reaktionen auf militärische Uniformen gezeigt habe:

„he would turn away & say 'I hate all of it & what it stands for'. Never could one interest him in soldiers even to play with, & this passionate hatred has remained with him all through these years that I have known him.“³²

In der Anhörung im Jahre 1942 – London hatte bereits schwere Luftangriffe erlitten – antwortete Britten auf die Frage, was er tun würde, wenn Großbritannien besetzt würde: „I believe in letting an invader in and then setting him a good example. Denmark has allowed the Germans in and has not yet got them out, but time is short so far.“³³

Britten's Zeugen in der Anhörung waren William Walton und der Dichter Montagu Slater, zu jener Zeit Leiter der Schriftangelegenheiten des Propagandaministeriums. Walton hatte, nach ersten Kompositionserfolgen als *enfant terrible* in den frühen 1920er-Jahren, 1937 den Krönungsmarsch für König George VI. komponiert. Bei seiner Befragung betonte er, was für ein Verbrechen es wäre, wenn man diesen jungen Komponisten davon abhielte, an seiner Musik zu arbeiten. Als der Richter fragte, welche Autorität Walton besäße, die sogenannte nationale Bedeutung von Britten's Musik zu postulieren, antwortete dieser in kaum verhüllter Herausforderung: „Well, your Honour, if you don't know who I am, there is no point in continuing this hearing!“³⁴

Britten erhob kurze Zeit später auch gegen die Einziehung zu nicht-militärischen Zwecken Einspruch – dass dieser Einspruch keine Gefängnisstrafe nach sich zog, lag

²⁹ Vgl. Ian Kemp, *Tippett – the composer and his music*, Oxford 1984, S. 41. Kurz vor Tippett's Haftantritt, am 5. Juni 1943 brachten Pears und Britten im Morley College Tippett's Liederzyklus *Boyhood's End* zur Uraufführung. Tippett musste letztendlich nur zwei Monate im Gefängnis verbringen.

³⁰ Interview Michael Tippett's mit Humphrey Carpenter, 19. März 1991. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 195.

³¹ Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1046.

³² Schriftliche Aussage von Ethel Bridge. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1049.

³³ Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1046.

³⁴ Zitiert nach Susana Walton, *Behind the Façade*, Oxford 1988, S. 125.

möglicherweise mit daran, dass er und Pears bereits direkt nach ihrer Rückkehr begonnen hatten, für das bereits angesprochene CEMA (das Council for the Encouragement of Music and the Arts, die Vorgängerinstitution des Arts Council) Konzerte zur Stärkung der Volksmoral zu geben.

Insgesamt war sich wohl auch Britten seines eher evasiven Verhaltens bewusst. Dem Vorwurf der britischen Öffentlichkeit, sich im Kriege nicht pazifistisch, sondern vielmehr feige verhalten zu haben, suchte Britten nach dem Krieg durch Dienst an öffentlichen Institutionen zu entgehen (anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Vereinten Nationen schrieb er 1965 etwa die christlich-pazifistische Chorkomposition *Voices for Today*). Gleichwohl war er sich seines möglicherweise fragwürdig zu deutenden Verhaltens im Klaren. Als der bekennend sozialistisch-pazifistische Komponist Alan Bush – lange Jahre vom Sendeplan der B.B.C. verbannt und erst in den letzten Jahren etwas intensiver wieder entdeckt – in Aldeburgh als „Composer in residence“ eingeladen wurde, nahmen Britten und Pears laut Augenzeugenberichten offenbar an so gut wie keinen gesellschaftlichen Ereignissen teil, sondern blieben vielmehr auf Distanz zu Bush,³⁵ der auch zum englischen Konservativismus in Opposition stand und seine größten Erfolge in der damaligen DDR und dem Ostblock feierte.

IV.

Seinen Verpflichtungen für Radioproduktionen der B.B.C., mit der er seit 1937 zusammenarbeitete, kam Britten eifrig nach (die erste Produktion wurde bereits am 20. Juli 1942 gesendet, die zweite eine Woche später). Gleichzeitig arbeitete er intensiv an der Oper *Peter Grimes*. Pears gab derweil viele Konzerte in ganz Großbritannien.

Das Kriegsende trat einige Wochen vor der Uraufführung von *Peter Grimes* ein. Kurze Zeit darauf unternahm Britten gemeinsam mit Yehudi Menuhin eine Reise nach Deutschland, um vor überlebenden Opfern der Konzentrationslager zu musizieren. „He urged me to take him“,³⁶ erinnerte sich Menuhin, dessen Begleiter eigentlich Gerald Moore hatte sein sollen. Auf die Frage, ob Britten vielleicht das Gefühl hatte, durch seine Abwesenheit und seine Kriegsdienstverweigerung an der kollektiven Kriegserfahrung nicht teilgehabt zu haben, antwortete Menuhin:

„I think so. I think so. I think he felt that he had denied himself as a British man, as one living in that era, had denied himself an essential experience which was part of his nation, was part of his people's experience, and by taking it as it were in one fell swoop, it wasn't spread over many years – it came with a terrific power. I think that must have been a part of the motive, I'm sure. [...] His compassion was tremendous, but he had to have somehow the reality, the physical evidence of it as well. I think he needed it.“³⁷

³⁵ Freundliche Auskunft von Graham J. Scott (Worthing), damals regelmäßiger Besucher des Aldeburgh Festival.

³⁶ Yehudi Menuhin im Interview mit Donald Mitchell 1979 für Tony Palmers Film von 1980, zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1271.

³⁷ Yehudi Menuhin im Interview mit Donald Mitchell 1979 für Tony Palmers Film von 1980, zitiert in: Mitchell/Reed/Cooke, *Letters from a Life*, Bd. III, S. 51.

Musikalisch verstanden sich Menuhin und Britten intuitiv. Ende Juli 1945 kamen sie in Deutschland an und gaben zehn Tage lang zwei bis drei Konzerte täglich.³⁸ Nach seiner Rückkehr schrieb Britten an Pears:

„under the circumstances the music was as good as it could be – with all that travelling all over the country & two, & sometimes three concerts a day. We travelled in a small car over bad roads, & got hopelessly lost often. But we saw heavenly little German villages, with sweetest people in them [...], & we saw completely destroyed towns (like Münster) which haven't been cleared up & yet have over 20,000 people (looking just as clean as ever) living, God knows where, in them. And then on the other side there were the millions of D. P.s in, some of them, appalling states, who could scarcely sit still & listen, & yet were thrilled to be played to. We stayed the night in Belsen, & saw over the hospital – & I needn't describe *that* to you.“³⁹

Tatsächlich sprach Britten erst kurz vor seinem Tod über seine Eindrücke, „how shocking it was, and that the experience had coloured everything he had written subsequently“.⁴⁰ Ein Blick auf Brittens Schaffen irritiert in diesem Zusammenhang jedoch. Merkwürdigerweise befasste sich Britten 1946-1947 in seiner *The Rape of Lucretia* folgenden Opernkomposition nämlich mit einem Sujet, dem man diese Eindrücke kaum zu Grunde legen kann: Weder beispielsweise *Albert Herring* oder *A Charm of Lullabies* (1947) noch später die *Sechs Hölderlin-Fragmente* (1958) oder *A Midsummer Night's Dream* (1959-1960) lassen sich als an die genannten Erlebnisse gebunden interpretieren. Ob tatsächlich ein Umschlag in der Sujetwahl in Richtung stärker humanistisch geprägter Themen stattfand oder es eine Art „Eintrübung“ (im Sinne von „colouring“) in der Sujetbehandlung gab, lässt sich nicht entscheiden, da die Erlebnisse noch vergleichsweise früh in Brittens Karriere stattfanden. – Zwei Tage nach seiner Rückkehr begann Britten mit der Komposition eines neuen Liederzyklus für Pears, neun Texte aus den *Holy Sonnets* von John Donne – seinem op. 35, das nach weniger als drei Wochen vollendet war.⁴¹ Mit entsprechenden Kompositionsplänen hatte sich Britten schon seit einigen Jahren getragen – Auden hatte Britten mit den Texten bekannt gemacht. Der Zyklus endet mit Donnes Gedicht *Death, be not proud*. Zentrale Aussage darin ist, dass der Tod nicht das Ende sei. Brittens Vertonung zweifelt dies an – der an Purcell orientierte Passacagliabass reißt bis zum Schluss nicht ab. Ursprünglich hatte Britten einen Epilog hinzufügen wollen. Dieser Epilog wurde vollendet, dann aber verworfen; bis heute blieb er unveröffentlicht und unaufgeführt⁴² (anders als verworfene zusätzliche Stücke zu den *Winter Words* op. 52 (1953) bzw. für einen geplanten zweiten Band zu *On this Island* op. 11 (1937)).⁴³ Die Uraufführung der *Holy Sonnets of John Donne* fand am 22. No-

³⁸ Wo genau sich Britten und Menuhin außer in Bergen-Belsen und in Bad Oeynhausen aufhielten, ist unklar. Andreas Lembeck vermutet, dass die beiden auch im Lager in Haren (Emsland) konzertiert haben; vgl. ders., *Befreit, aber nicht in Freiheit. Displaced Persons im Emsland 1945–1950*, Bremen 1997, S. 8 und Antje Reineke, „Any mans death diminishes me, because I am involved in Mankind“: zu Benjamin Brittens Pazifismus in den Jahren 1945/1946, in: Christa Brüstele/Guido Heldt (Hrsg.): *Music as a Bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950*, Hildesheim 2005 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 37), S. 93–111.

³⁹ Benjamin Britten an Peter Pears, 1. August 1945. Zitiert in: Mitchell, *Letters from a Life*, Bd. II, S. 1272. „D. P.s“ = „Displaced Persons“ bedeutet dt. „Verschleppte“. In Murray Schafer, *British Composers in Interview*, London 1963, S. 122 berichtet Britten: „We gave two or three short recitals a day – they couldn't take more. It was in many ways a terrifying experience.“

⁴⁰ Interview Tony Palmer mit Humphrey Carpenter, 22. März 1991. Zitiert in: Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 228. – Tony Palmer hatte 1980 den Dokumentarfilm *A Time There Was* gedreht.

⁴¹ Brittens Behauptung, er habe das Werk „in a week while in bed with a high fever“ (Schafer, *Composers in Interview*, S. 122) komponiert, trifft eindeutig nicht zu.

⁴² Das Manuskript befindet sich in der Britten-Pears Library, Aldeburgh (freundliche Auskunft von Antje Reineke).

⁴³ Aus dem Umfeld zu *On this Island* stammen *To lie flat on the back with the knees flexed*, *Night covers up the rigid land* und *The sun shines down on the ships at sea*, während *If it's ever Spring again* und *The Children and Sir Nameless* ursprünglich für *Winter Words* intendiert gewesen waren.

vember 1945, Britten's zweiunddreißigstem Geburtstag, im Rahmen der Feierlichkeiten zu Purcells 250. Geburtstag in der Londoner Wigmore Hall durch Britten und Pears statt.

Ein anderes Projekt, das Britten in dieser Zeit für mehrere Monate beschäftigte, war eine Art Kantate *Mea Culpa*, die Ronald Duncan 1945 unmittelbar nach den Atombombenabwürfen in Hiroshima und Nagasaki entwarf. Doch ergaben unterschiedliche Vorstellungen seitens des Verlags und der B.B.C. Verzögerungen, die sich über zwölf Monate hinzogen und schlussendlich dazu führten, dass Britten das Projekt zugunsten *The Rape of Lucretia* beiseite legte. Ein letztes Mal findet *Mea Culpa* im Januar 1948 Erwähnung.⁴⁴

Auf dem Aldeburgh Festival 1950 lernte Britten die Dichterin Edith Sitwell kennen, wo sie, zusammen mit Pears, William Waltons *Façade*⁴⁵ rezitierte. 1951 erhielt er von Sitwell ein Exemplar ihres neuesten Gedichtbandes *The Canticle of the Rose*, und er dankte ihr mit den Worten:

„I find them, the later ones especially, profoundly moving. There is a grandeur of conception in them which is heartening, & a lack of sentimentality most remarkable when dealing with such contemporary subjects. Several of them appeal to me for music – if ever the ideas blossomed would you allow me to set them? I'd do my best for them.“⁴⁶

Nach seiner Rückkehr aus den USA hatte auch Britten Luftangriffe auf London erlebt. Im November 1954, wenige Monate nach der Uraufführung von *The Turn of the Screw*, komponierte er auf ein Gedicht von Sitwell das *Canticle Still falls the Rain* op. 55 (mit dem Untertitel *The Raids 1940. Night and Dawn*), das eindeutig die deutschen Luftangriffe im Jahr 1940 auf England thematisiert. Äußerer Anlass war ein Konzert zum Gedächtnis des australischen Pianisten Noel Mewton-Wood, der 1946 die Uraufführung der revidierten Fassung des Klavierkonzertes gespielt und sich 1953 das Leben genommen hatte.⁴⁷ Das *Canticle* ist konzipiert für Tenor, Horn und Klavier und erfuhr seine Uraufführung am 28. Januar 1955 in der Wigmore Hall.⁴⁸ Edith Sitwell äußerte sich über die Aufführung wie folgt:

„I am so haunted and so alone with that wonderful music and its wonderful performance that I was incapable of writing before now. I had no sleep at all on the night of the performance. And I can think of nothing else. It was certainly one of the greatest experiences in all my life as an artist. During the performance I felt as if I were dead – killed in the raid – yet with all my powers of feeling still alive. Most terrible and most moving – the appalling loneliness, for all that it was a communal experience one was alone, each thing was alone, with space and eternity and the terror of death and then God. What a very great composer you are! And what a very great singer Peter is. I can never begin to thank you for the glory you have given my poem.“⁴⁹

Wie Donald Mitchell hervorhebt, thematisiert auch der auf Gedichten William Soutars

⁴⁴ Vgl. Mitchell/Reed/Cooke, *Letters from a Life*, Bd. III, S. 155–158.

⁴⁵ Walton hatte das Werk Anfang der 1920er-Jahre zur Unterstützung der Quasi-Nonsenseverse Sitwells komponiert, es wurde schnell ein großer Erfolg und blieb eines von Waltons populärsten Werken.

⁴⁶ Benjamin Britten an Edith Sitwell, 15.9.1951. Zitiert mit freundlicher Genehmigung der Trustees der Britten-Pears Foundation. Zitate aus Briefen Benjamin Britten's sind Copyright der Trustees of the Britten-Pears Foundation und dürfen nicht ohne deren Erlaubnis abgedruckt werden.

⁴⁷ Hierzu vgl. Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 365.

⁴⁸ Ursprünglich hatte Britten eine teilweise rezitierte Rahmenhandlung mit intendiert, die erst nach Britten's Tod veröffentlicht und durch Peter Pears (Rezitation) und Neil Mackie (Tenor) 1983 unter dem Originaltitel *The Heart of the Matter* seine Uraufführung erfuhr.

⁴⁹ Edith Sitwell an Benjamin Britten, 26.4.1955. Zitiert mit freundlicher Genehmigung des Estate von Dame Edith Sitwell und der Trustees der Britten-Pears Foundation. Nachdruck nur mit Genehmigung der beiden genannten Institutionen. Ich danke Chris Grogan, dem Bibliothekar der Britten-Pears Library für die Übermittlung des Briefdatums und des vollständigen Brieftextes.

basierende Liederzyklus *Who are these Children?* op. 84 (1969) Luftangriffe, bei denen in diesem Fall besonders Kinder betroffen waren.⁵⁰ Dass darüber hinaus auch kritische Töne am Raubbau an der Natur impliziert werden, verleiht den Liedern eine auch heute noch große Aktualität. Schließlich verweist das zentrale Bild des „foxing folk“ im Titel- lied des Zyklus zurück auf die Ablehnung der Fuchsjagd in Britten's Lied *Sport* (1931).

V.

Interessanterweise gesteht Britten seinem Pazifismus auf der Opernbühne sehr lange keinen Platz zu (wahrscheinlich eine Konzession an das Nachkriegspublikum, das ihm, der fast allen Kriegsverpflichtungen entkommen war, ein derartiges Verhalten nicht verziehen hätte). Weder in *The Rape of Lucretia* noch in *Billy Budd* – zwei Opern, die teilweise unter Soldaten spielen – ist Pazifismus an sich ein Thema; wohl aber die Regeln, die im Soldatenleben gelten können und zu Gewalttätigkeiten auch außerhalb des Krieges führen können. In *The Rape of Lucretia* ist es ein gelangweilter Offizier der „anderen“, etruskischen Kultur, der die Römerin Lucretia vergewaltigt, in *Billy Budd* ein hinterhältiger Profos auf einem Kriegsschiff im napoleonischen Krieg – in seiner Situation ebenfalls eine Art Außenseiter –, der Billy derart provoziert, dass dieser einen Aussetzer hat und ihn mit einem Faustschlag tötet. In keiner der Opern finden kriegerische Kampfhandlungen selbst statt – in *Billy Budd* verhindern Nebel und Flaute einen Kampf, während in *The Rape of Lucretia* erst die Vergewaltigung das Signal zum offenen Aufstand der Römer gegen die etruskischen Besatzer hervorruft und die Kriegshandlungen so hinter den Schluss der Oper verbannt werden. Die Kriegssituation selbst ist also nie Motor der Gewalttätigkeit, sondern vielmehr die Isolation des „anderen“, gegenüber einer Gemeinschaft isoliert Stehenden, der sich provoziert fühlt durch ein Ideal von Reinheit und Schönheit. Gleiches gilt im Grunde bereits für *Peter Grimes*, den Britten aber viel mehr als Opfer denn als Täter verstanden sehen wollte.

In den Jahren 1969–1970 – zur Zeit des von Britten abgelehnten Vietnamkrieges⁵¹ – komponierte dieser seine Fernsehoper *Owen Wingrave*, die Michael Kennedy wegen seiner pazifistischen Haltung gar einem Protestsong Bob Dylans gleichsetzt.⁵² Doch auch hier ist der Krieg als solcher nicht Thema – wohl aber die Kriegstreiber in den eigenen Reihen, in diesem Falle in der eigenen Familie des jungen Owen, der sich der Familientradition einer Offizierslaufbahn widersetzt. Selbst Owens Tutor Mr. Coyle – eine Reverenz an seinen alten Lehrer Frank Bridge – ist entsetzt über die Gefühlskälte der Familie Wingrave, von der selbstgerechten Tante über den auch im Alter noch kriegslustigen Großvater, der Owen seines Verhaltens wegen enterbt, bis hin zur Haustochter und Owens Jugendliebe Kate, die sich von dem sie Enttäuschenden abwendet.

Kurz vor *Owen Wingrave*, im Winter 1968–1969, hatte Britten ein weiteres pazifistisches Werk komponiert – die Ballade *Children's Crusade* op. 82, zum fünfzigjährigen Jubiläum des Save the Children Fund. Hans Kellers Übersetzung des Brecht'schen

⁵⁰ Mitchell, *Violent climates*, S. 199.

⁵¹ Colin Graham in: David Herbert (ed.), *The Operas of Benjamin Britten*, London 1979, S. 53.

⁵² Kennedy, *Britten*, S. 233.

Kinderkreuzzuges (das Werk kann auch auf Brechts originalen Text gesungen werden) inspirierte Britten zu ungewöhnlich herber Musik, was bereits die Besetzung für Knabenchor, zwei Pianisten, elektronische Orgel und einen ganzen Apparat an von Kindern gespieltem Schlagwerk verdeutlicht. In einem Brief an seinen Librettisten William Plomer schrieb Britten, der das Werk „a very grisly piece“⁵³ genannt hatte, nach der Uraufführung in St. Paul's Cathedral am 19. Mai 1969:

„[...] the boys (singing & hitting) made a tremendous impression of passion & sincerity along side the assinine pomposity of the established church! [...] I react strongly to the roughness of the Brecht.“⁵⁴

Britten lässt sich ganz auf Brechts Text ein, ordnet ihm die musikalische Gestalt in jeder Art unter, nutzt vielfältige, direkt wirkende Bilder, etwa den Schrapper für den Hund, mit dem sich die Kinder anfreunden. Edward Greenfield bezeichnete in seiner Uraufführungskritik in *The Manchester Guardian* die Darstellung des Todes der Kinder als „as compelling as anything in the *War Requiem*“.⁵⁵

VI.

Im Sommer des Jahres 1960 erhielt Britten den Auftrag zu einem „full evening's choral work“⁵⁶ anlässlich der Einweihung der neben den Trümmern der alten neu erbauten Kathedrale von Coventry. Endlich sollte das große geistliche Chorwerk entstehen, das Britten schon seit langem im Sinn hatte.⁵⁷ Auf den nun zgedachten Zweck hin plante Britten mit einer eindeutigen Solistenbesetzung im Kopf: Galina Vishnevskaya, Dietrich Fischer-Dieskau und Peter Pears (repräsentierend „the three nations that had suffered most during the war“).⁵⁸ Diese merkwürdige Verschiebung der Wahrnehmung – das Ignorieren etwa Polens, gar nicht zu sprechen von den Juden, deren Fehlen in diesem sogenannten Werk allgemeiner Versöhnung bereits Humphrey Carpenter als ausgesprochen „odd“ vermerkt⁵⁹ – scheint zu jener Zeit etwas durchaus nicht Unübliches in Großbritannien gewesen zu sein. Noch dreißig Jahre später blieb dieses Zitat in der autoritativen Britten-Biographie unkommentiert. Britten verknüpfte das Konzept der lateinischen Totenmesse für die eher traditionelle Besetzung mit Sopran, gemischtem Chor und großem Orchester, mit Knabenchor und Orgel, mit der Vertonung von Gedichten des im Ersten Weltkrieg gefallenen Dichters Wilfred Owen. An Fischer-Dieskau schrieb er:

„These magnificent poems, full of the hate of destruction, are a kind of commentary on the Mass; they are, of course, in English. These poems will be set for tenor and baritone, with an accompaniment of chamber orchestra [...]. They will need singing with the utmost beauty, intensity and sincerity.“⁶⁰

⁵³ Benjamin Britten an Osian Ellis, 31. März 1969. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 488.

⁵⁴ Benjamin Britten an William Plomer, 22. Mai 1969. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 488.

⁵⁵ Edward Greenfield in: *The Manchester Guardian*, 20. Mai 1969. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 488–489.

⁵⁶ Benjamin Britten an William Glock, 30. Juli 1960. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 397.

⁵⁷ Vgl. auch Mitchell/Reed/Cooke, *Letters from a Life*, Bd. III, S. 373–375 und Philip Reed, *The 'War Requiem' in progress*, in: Mervyn Cooke, *Benjamin Britten: War Requiem*, Cambridge 1996, S. 20.

⁵⁸ Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 405.

⁵⁹ Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 405.

⁶⁰ Benjamin Britten an Dietrich Fischer-Dieskau, 16. Februar 1961. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 403.

Die Verschränkung dieser Ebenen hatte eine „internationale“ Wirkung zur Folge, die kein anderes der Werke Britten's je so gezeitigt hat. Michael Tippett, der seine Oper *King Priam* als Auftragskomposition für das Musikfestival zur Einweihung der Kathedrale schrieb, bezeichnete das *War Requiem* als „the one musical masterwork we possess with overt pacifist meanings“.⁶¹ Musikalisch auf der Höhe der Zeit, aber keineswegs progressiv⁶² und mit gelegentlichen Reminiszenzen an Verdi, wurde es gerade hierdurch sowie durch die Verschränkung christlicher und nichtchristlicher Gedanken ein überwältigender Erfolg. Britten widmete das im Frühjahr 1962 vollendete Werk vier Freunden, die im Zweiten Weltkrieg gefallen oder in Gefangenschaft geraten und später gestorben waren.⁶³ Die enthusiastisch gefeierte Uraufführung am 30. Mai 1962 bewirkte, dass das Werk umgehend in ganz Großbritannien aufgeführt wurde; wie kein anderes Werk in Britten's Schaffen transportiert es den Wunsch nach internationaler Versöhnung und Frieden, nach der Vermeidung von Krieg und Zerstörung.

*

Offenbar setzte sich Britten mehr mit der Trauer um die Opfer von Gewalt als mit aktivem Pazifismus auseinander. An die Stelle der Anklage von Tätern (die allzu leicht in das Verlangen nach Vergeltung und gewalttätiger Rache abgleiten könnte) oder des Aufrufes zu Gewaltverzicht tritt die humanistische Erinnerung an das Leiden der Opfer. Nur selten – dies entsprach seiner Persönlichkeit – bezog er offensiv Position, wenn, dann meist mit Werken, die schnell aus dem Blick der Öffentlichkeit wieder verschwanden. Dennoch – dies haben Donald Mitchells Forschungen ergeben – musste er ebenso wie sein Partner Peter Pears seit 1942 insbesondere von Seiten des amerikanischen FBI mit Repressionen rechnen.⁶⁴ Vor allem im Requiem, in der Befassung mit dem Tod und mit den Toten konzentrierte Britten seinen Pazifismus, sein Ablehnen jeglicher Gewalt – vom frühen Lied *Sport* und dem *Russian Funeral* bis hin zum *War Requiem* und zu *Owen Wingrave*. Allerdings war die Beschäftigung mit dem Tod auch sonst für Britten sehr inspirierend – sei es in dem Canticum *Abraham and Isaac*, sei es in seinen Opern. Doch das ist ein anderes Thema.

⁶¹ Michael Tippett in: *The Pacifist*, Januar 1977. Zitiert nach Carpenter, *Benjamin Britten*, S. 410.

⁶² Man denke an die Chorsinfonien Havergal Brians und das *Gloria* William Waltons (1960–1961), die ähnliche Qualitäten aufweisen. John Foulds' *World Requiem* op. 60 (1920) für die Toten des Ersten Weltkrieges hat der Verfasser dieses Textes leider nie hören können.

⁶³ Roger Burney, David Gill und Michael Halliday fielen im Zweiten Weltkrieg; Piers Dunkerley nahm, nachdem er wenige Wochen vor seiner Hochzeit seine Stelle verloren hatte, eine Überdosis Schlaftabletten, die in Kombination mit Alkohol tödlich wirkte.

⁶⁴ Vgl. Mitchell, *Violent climates*, S. 211–216.

BERICHTE

München, 5. bis 8. Oktober 2005:

„Komponist zwischen den Fronten und Zeiten‘ – Karl Amadeus Hartmann“

von Andreas Krause, Mainz

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2005 stellte sich dem übergreifenden Thema des 60. Jahrestages des Endes des Zweiten Weltkriegs, indem sie sich – verdienstvoll – in den Veranstaltungsbogen anlässlich des 100. Geburtstags des Münchener Komponisten Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) einreichte, eines Exponenten der ‚inneren Emigration‘, dessen Werke wie *Concerto funebre* oder *Klaviersonate „27. April 1945“* unverzichtbarer Bestandteil der entsprechenden Gedenkkonzerte geworden sind. Ein Hauch von ‚Staatskomponist‘ – ein im Westen sicherlich nicht alltägliches Phänomen – lag daher auch über dem die Jahrestagung eröffnenden Festakt im Münchener Prinzregententheater: Der Bayerische Staatsminister für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Thomas Goppel, würdigte die tadellose politische Haltung des Komponisten in der Zeit des Nationalsozialismus, während der amtierende Leiter der einst von Hartmann begründeten Münchener *musica viva*, Udo Zimmermann, die Bedeutung des Musikmanagers für das sich nach 1945 rekonstituierende zeitgenössische Musikleben hervorhob.

Die Eröffnungsrunde des anschließenden Symposiums (Leitung: Hartmut Schick, München) tat sich folglich schwer, bereits ausgeschrittene (und zuletzt in der Bärenreiter-Monographie niedergelegte) Wege zu verlassen und den Anschluss der Hartmann-Forschung an den allgemeinen, sich immer stärker differenzierenden Forschungsstand zur Musik in der Zeit des Nationalsozialismus zu wagen, insbesondere der allmählichen biographischen wie künstlerischen Abkehr Hartmanns von einem zitabeladen-pathetischen, dem sozialistischen Realismus nahe stehenden Stil nach 1945 auch in ihren möglichen ästhetischen wie musiksoziologischen Konsequenzen für die vor dieser Abkehr entstandenen Werke nachzuspüren. Dies geschah etwa durch Vergleiche mit Biographie und Schaffen der erst spät wieder entdeckten „Theresienstädter Komponisten“, dessen Hauptvertreter Viktor Ullmann u. a. auch auf den für Hartmann zentralen Internationalen Musikfesten der IGNM in Prag 1935 anwesend oder wie in London 1938 ebenfalls mit der Aufführung eines Werkes präsent war, oder mit anderen Vertretern der „Verdrängten Musik“ wie etwa dem 1942 im KZ Wülzburg verstorbenen Erwin Schulhoff, dessen frühe klassizistische Jazzversuche nach 1933 abrupt in eine sozialistisch motivierte Symphonik umschlugen. Nach dem mittlerweile in *Musik-Texte 107* (November 2005) veröffentlichten Überblicksreferat von Ulrich Dibelius (Gauting), das seine Entsprechung in Hanns-Werner Heisters (Hamburg) Erläuterungen zur politischen Semantik von Hartmanns Musik fand, versuchte sich hier zumindest Christoph Lucas Brehler (Frankfurt am Main, Geschäftsführer der neu gegründeten Hartmann-Gesellschaft) an einer Problematisierung der verbreiteten Auffassung von Hartmann als einem genuin politischen Komponisten, indem er anhand der im Festakt erklungenen frühen, noch deutlich vor der Machtergreifung Hitlers entstandenen *Kantate für Männerstimmen* auf Texte von Johannes R. Becher und Karl Marx eine wohl absichtsvolle Reduktion der politischen Wirkung bereits durch Hartmanns Textauswahl (der Textautoren ungeachtet) unterstellte und gleichzeitig die inhaltliche Offenheit der Faktur agitatorischer Musik für ganz gegensätzliche politische Haltungen andeutete. Sehr informativ beleuchtete Andrea Gott dang (München) die von Hartmann ausgewählten und teils initiierten Abbildungen in den Programmheften der *musica viva* als einen Spiegel der nachgeholt en Diskussionen in der Bundesrepublik um die moderne bildende Kunst.

Der zweite Teil des Symposiums (Leitung: Ulrich Dibelius) näherte sich dem Werk Hartmanns durch ausgewählte Einzelbetrachtungen. Wolfgang Rathert (München) wies in einem Vergleich der beiden Streichquartette Hartmanns, denen, 1933 und 1945 entstanden, Portalfunktion zukäme, auf einen musikphilosophisch zu deutenden Strukturkonservatismus Hartmanns hin, wäh-

rend Bernd Edelmann (München) die verschiedenen Materialschichten im *Konzert für Bratsche mit Klavier, Bläsern und Schlagzeug* (1955) offen legte. Egon Voss (Oberhaching) untersuchte die Funktion der in verschiedenen Partituren auffindbaren dezidierten Kennzeichnung des dramaturgischen „Höhepunkts“. Andrew McCredie (Melbourne) näherte sich dem programmatischen Kern der *Symphonie „L'Œuvre“*, einer Vorform der späteren 6. *Symphonie*, mittels des aus der Literaturwissenschaft entlehnten Begriffs narrativer Symbole als „tropical fiction“.

Der abschließende dritte Teil (Leitung: Wolfgang Rathert) versuchte, „Hartmann im Kontext“ zu sehen. Seinen Voraussetzungen in der Zweiten Wiener Schule spürte Barbara Zuber (München) nach, den wohl stärkeren Modellcharakter Hindemiths für den frühen Hartmann unterstrich Giselher Schubert (Frankfurt) an zahlreichen, eindrucksvoll eindeutigen Beispielen. Andreas Krause ging der wechselhaften, lebenslangen Beziehung Hartmanns zu seinem wichtigsten Mentor Hermann Scherchen nach, dessen internationale Förderung in den dreißiger Jahren eine Kompensation der Einschränkungen Hartmanns in Deutschland bedeutete. Siegfried Mauser (München) unterstrich Hartmanns Einfluss auf den jungen Hans Werner Henze, während Christoph von Blumröder (Köln) in seinem Schlussvortrag „Hartmann, Nono, Rihm und andere“ auch auf die Grenzen der Hartmann-Rezeption insbesondere im Ausland aufmerksam machte.

Köln, 14. und 15. Oktober 2005:

„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik“

von Marcus Chr. Lippe, Köln

Zentrales Thema des Symposions bildete das musikästhetische Problem, musikalischen Humor in seinen vielfältigen Spielformen methodisch zu erfassen. Diverse Zugangsweisen der letzten rund 200 Jahre wurden dabei von verschiedenen Seiten aus interdisziplinärer Perspektive beleuchtet: Untersucht wurden musikalische Werk- und Humorkonzepte der Zeit der Aufklärung und der Romantik, Entwicklungen in der Moderne wie auch kulturwissenschaftliche Fragestellungen angesichts der Fülle musikalischer und kultureller Phänomene.

Christoph von Blumröder (Köln) eröffnete die Tagung mit einem Blick auf die Unmöglichkeit einer Rückkehr des Humors in die Neue Musik nach 1945. Während Uwe Seifert (Köln) sich unter kognitionswissenschaftlichen Aspekten der Interpretation des Komischen und des Humors in der Musik näherte, rundete Oliver Seibt (Köln) mit seinem „Versuch, mit Erving Goffman zu erklären, wann es in der Musik witzig wird“, auf den Wegen der Kontextualisierungsforschung und der so genannten „Frame analysis“ des kanadischen Soziologen (1922–1982) die erste Sektion über die thematischen Grundperspektiven ab. Verschiedene Humorkonzepte standen im Mittelpunkt der zweiten Sektion. Dieter Gutknecht (Köln) erörterte den latenten Humor in der musikalischen Praxis anhand der Musiker-Karikaturen von Gerard Hoffnung, während Friedhelm Krummacher (Kiel) der Frage nach dem besonderen Witz in Joseph Haydns Streichquartetten nachging, den er im kantischen Sinne als Vermögen, zum Besonderen das Allgemeine zu denken, und somit als im Sinne des 18. Jahrhunderts ‚witziges‘ Spiel mit den Erwartungen eines reflektierenden, geistvoll-kennntnisreichen Hörers herausstellte.

Zu Beginn der dritten Sektion über Spielformen des Humors in Klassik und Romantik konzentrierte sich Helga Lühning (Bonn) auf Lorenzo Da Pontes und Wolfgang Amadeus Mozarts *Così fan tutte* unter dem Aspekt des Spannungsfeldes von Satire und Komödie. Unterstellte im Weiteren Rudolf Drux (Köln) seine Ausführungen der Frage nach Scherz und Ironie in E. T. A. Hoffmanns narrativer *Don-Giovanni*-Rezeption, so widmete sich Siegfried Oechsle (Kiel) Ludwig van Beethovens ‚unklassischem‘ Humor am Beispiel einer „humoristischen Distanzierung“ vom klassischen *lieto fine* im Finale der 8. *Sinfonie*. Die Betrachtungen Wolf-Dieter Langes (Bonn) über musikalische Donquichottadien markierten den Wechsel des Blickwinkels auf Übergänge zur ‚Moderne‘. Dabei ging es Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) zunächst um die Lesart der literarischen Vorlage durch Richard Strauss und die ironische Brechung in dessen Tondichtungen, ehe Peter Andrasch-

ke (Wien) einen Versuch über das Groteske in der Musik anhand ausgewählter Werke des frühen 20. Jahrhunderts vorstellte, die bis hin zu mitunter ‚grotesken‘ Verbindungen etwa von jazzigen und dadaistischen Momenten wie in Erwin Schulhoffs *Fünf Pittoresken* reichten. Anschließend ging Dietrich Kämper (Köln) der Frage nach Parodie und Karikatur in den Werken Igor Strawinskis aus den Jahren um den Ersten Weltkrieg nach, etwa bezogen auf Ausformungen eines selbstreflexiven Spiels mit Gattungen der Vulgärmusik.

Humoristische Formen nach 1900 standen auch in dem folgenden Vortragsblock im Mittelpunkt, in dem unterschiedliche Verfremdungsverfahren wie Darius Milhauds neoklassizistische Klassikerparodie in seinen mythologischen Opéras-minutes durch Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) ebenso zur Sprache kamen wie Hanns Eislers reflexiv gebrochene musikalische Späße durch Bernd Sponheuer (Kiel) und unterschiedliche Typen des Komischen im Œuvre Paul Hindemiths durch Siegfried Mauser (München). Wurde dabei die Hypothese aufgestellt, dass das Komische innerhalb der Neuen Musik ohnehin nur unter Aufbringung verstärkter Negationsstrategien, gewissermaßen als Brechungsstrategien des Komischen, möglich sei, ging es in der abschließenden Vortragseinheit wieder allgemeiner um Kulturen des Humors in Musik- und Kulturwissenschaft insgesamt. So zeichnete Albrecht Riethmüller (Berlin) ein Stück fiktionaler Musikgeschichte am Beispiel des *Dieux servasse* von Josephus und Hugo Riemanns als geschichtsfiktional-parodistischem Traktat nach, während sich Hartmut Hein (Köln) der ‚Performance‘ in und von Beethovens *Adelaide* widmete und Rüdiger Schumacher (Köln) die Frage ‚musikalischen Humors‘ in Bezug auf das Problem interkulturellen Verstehens erörterte. In der Abschlussdiskussion ging Wolfram Steinbeck (Köln) noch einmal auf Begriff und Bedeutung des ‚Spiels‘ im Blick auf das Generalthema und seinen bei Christian Dietrich Grabbe entlehnten Titel ein.

München, 25. und 26. November 2005:

„Arthur Honegger“

von Julia Neumann, Hamburg

Anlässlich des 50. Todestages von Arthur Honegger veranstaltete die AMEFA (Association Musicale d'Études Franco-Allemandes, Saarbrücken) in Zusammenarbeit mit dem Institut français de Munich ein Internationales Symposium. Organisation und wissenschaftliche Leitung lagen in den Händen von Peter Jost (München), gefördert wurde die Tagung von der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und dem Institut français de Munich, das zugleich Ort der Veranstaltung war.

Arthur Honegger, der schon früh Paris zu seiner Wahlheimat gemacht hatte, war aufgrund seiner deutsch-schweizerischen Abstammung stets Grenzgänger zwischen dem französischen und deutschsprachigen Kulturraum. Dieser Tatsache trug das bilinguale Symposium Rechnung, bei dem Referenten aus Belgien, Deutschland, Frankreich, Kanada und der Schweiz eingeladen waren. Bereichert wurde die Tagung außerdem durch die Anwesenheit der aus Paris angereisten Enkelin des Komponisten, Maud Czerwin.

Die insgesamt 15 Vorträge waren vier thematischen Sektionen zugeordnet: ‚Rezeption/Zeitgeschichte/Spätwerk‘, ‚Groupe des Six/Kammermusik‘, ‚Symphonik/Ballete‘ und ‚Bühnenwerke/Lieder‘. Moderiert wurden die einzelnen Sektionen prinzipiell zweisprachig; in dieser Funktion agierten u. a. Damien Ehrhardt (Paris) und Stephan Kohler (München). Die Vorträge ließen als generelle Intention der Tagung das Bestreben erkennen, einerseits ‚Alt-Bekanntes‘ neu zu beleuchten, andererseits ‚Unbekanntes‘ bzw. ‚Wenig-Bekanntes‘ der Vergessenheit zu entreißen.

Innerhalb des ersten thematischen Blocks sprach Ulrich Mosch (Basel) detailliert über das Honegger-Bild in der Musikgeschichtsschreibung, Beate Angelika Kraus (Bonn) setzte sich mit der ‚literarischen‘ Produktion Honeggers auseinander, Michèle Alten (Paris) untersuchte das Verhältnis des Komponisten zu seiner Zeit, und Giseler Schubert (Frankfurt am Main) beschäftigte sich kritisch mit dem viel beschworenen Pessimismus im Spätwerk Honeggers. In der zweiten themati-

schen Sektion erörterte zunächst Jens Rosteck (Nizza) multiperspektivisch die Frage nach Honeggers (tatsächlichem bzw. vermeintlichem) ‚Six‘-Konformismus, Malou Haine (Brüssel) informierte über unveröffentlichte Briefe Jean Cocteaus an Honegger, Michael Kube (Tübingen) nahm die Kammermusik des Komponisten vor dem Hintergrund gattungsgeschichtlicher Tendenzen in den Blick, und Wolfgang Rathert (München) widmete sich unter dem Aspekt der dialektischen Beziehung von Konstruktion und Ausdruck speziell den drei Streichquartetten Honeggers.

Am zweiten Symposiums-Tag beleuchtete dann Jean-Jacques Velly (Paris) die französischen und deutschen Einflüsse in den Symphonien, Egon Voss (München) griff ein scheinbar ‚altes‘ Thema auf, nämlich die Frage der Programmatik in Honeggers *Pacific 2.3.1.*, Jacinthe Harbec (Sherbrooke, Québec) beschäftigte sich mit der musikalischen Semantik im Ballettdrama *Le Cantique des cantiques*, und Josiane Mas (Montpellier) untersuchte die Beziehungen von Musik und Dichtung im ‚Rollschuhballett‘ *Skating Rink*. Im Rahmen der letzten Themen-Sektion sprach schließlich Michael Stegemann (Dortmund) über die Gattungsproblematik von Honeggers Bühnenwerken, Gottfried R. Marschall (Paris) arbeitete anhand detaillierter Analysen die Spezifik der musikalischen Sprachverarbeitung bei Honegger heraus, und Patrick Otto (Rennes) widmete sich dem noch wenig bekannten Liedschaffen des Komponisten.

Ein Konzert mit Kammermusikwerken von Honegger beschloss diese internationale Tagung. Die Vorträge sollen, um weitere Beiträge erweitert, publiziert werden. Dass im „Honegger-Jahr“ 2005 zwei wichtige Veranstaltungen – die Münchener Tagung einerseits und die Konzerttage in Utrecht andererseits – zeitgleich stattfanden, mag man zwar bedauern, vor allem aber als Zeichen dafür nehmen, dass das Bemühen, dem lange Zeit nur marginal beachteten Arthur Honegger allmählich eine angemessene Würdigung innerhalb von Wissenschaft und Kulturbetrieb zukommen zu lassen, nun doch allseitig spürbar ist.

Rom, 9. bis 11. Dezember 2005:

„Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts“

von Sabine Meine, Rom

Das Istituto Svizzero di Roma hatte in Verbindung mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom zu einem Arbeitsgespräch unter Leitung von Birgit Lodes (Wien) und Laurenz Lütteken (Zürich) in Zusammenarbeit mit dem Direktor des Istituto Svizzero, Christoph Riedweg, eingeladen. Für eine Diskussion um die internationale Etablierung von Kapellen als primär musikalischen Institutionen zwischen 1400 und 1600 bot der Tagungsort ein optimales Ambiente: Warum und inwiefern ging dieser Institutionalisierungsprozess von Rom, inwiefern von Nordfrankreich aus, welche Traditionsbildungen und Differenzierungen musikalischen Repertoires löste er aus?

Grundlegend für die Diskussion waren Otto Gerhard Oexles (Göttingen) Reflexion des Begriffs der „memoria“ (vgl. J. Assmann), Sabine Ehrmann-Herforts (Rom) Rekonstruktion der Begriffsgeschichte des Phänomens „Kapelle“ von seinen Ursprüngen bis zu den vielfältigen Bedeutungsvarianten der musikbezogenen Institution wie auch Robert C. Wegmans (Princeton) rezeptionsgeleitete Infragestellung des Tagungsansatzes, die Diskussionen über die Grenzen der Rekonstruierbarkeit eines „idealen Zuhörers“ und über Musik als „decorum“ anregte.

Mit der exklusiven Besichtigung der Sängerkanzel in der Cappella Sistina, auf der im Vorfeld des Jahres 2000 Graffiti der Kapellsänger, unter ihnen auch eines von Josquin Desprez, freigelegt wurden, wurde die Thematisierung der päpstlichen Kapelle durch Klaus Pietschmann (Zürich) eingeleitet. Er stellte die Entstehung eines Musikrepertoires mit Bezügen zu älteren Modellen (Dufay) Mitte des 16. Jahrhunderts als Erinnerungspraxis der Sänger-Bruderschaft dar. Ludwig Schmugge (Rom/Zürich) wies ergänzend auf die Quellen des *Repertorium Germanicum* (DHI/Rom) hin. Bei Alejandro Planchart (Santa Barbara) stand die musikalische Traditionsbildung vor

allem der Kapelle in Cambrai zur Zeit Dufays im Zentrum, die als Erfolgsträger eines neues Modells letztlich in eine Krise geriet. Am Beispiel der Hofkapelle in Augsburg stellte Reinhard Strohm (Oxford) den Kapellbildungsprozess in den Verflechtungen von Hofmusik und Kirche dar und interpretierte diesen als „Abschälung“ eines Modells aus einem bereits existierenden. Jürgen Heidrich (Münster) schaffte Distanz zu Rom im Blick auf die auf eine Einzelperson ausgerichtete Institution der kursächsischen Kapelle Friedrichs des Weisen. Iain Fenlon (Cambridge) demonstrierte am Gegensatz einer alten und neuen Basilika die Abhängigkeiten eines institutionellen Profils und dessen musikalischen Repertoires von den jeweiligen Herrschaftsverhältnissen. Anders als im Fall S. Marcos, der traditionellen Privatkapelle des Dogen und Stadtkirche, lebte S. Barbara in Mantua von der Individualgestaltung eines Fürsten. Nach Gundela Bobeths (Wien) Einblick in die Kapellstrukturen an Habsburger Höfen des 16. Jahrhunderts exemplifizierte Nicole Schwindt (Trossingen) den Säkularisierungsprozess einer Kapelle an einer Fallstudie zum Bayerischen Hof unter Albrecht V. (1550–1579), der sich im Verlust ihres geistlichen Status und in der Verschiebung der Hierarchie von Vokalistinnen zu Instrumentalisten manifestierte. In der Veranschaulichung der ‚Corporate identity‘ der Fürstenkapelle gelang ein Bogen zu den Verweltlichungstendenzen des 16. Jahrhunderts, die bis dato undiskutiert geblieben waren.

Endgültige Lösungen für die Aufgabe, Peter Burkes Diktum der Bildung von „kreativen Eliten“ im besagten Zeitraum als musikalisches Phänomen zu konkretisieren, waren in der Vielschichtigkeit der Phänomene nicht zu erwarten gewesen, doch zeichnete sich im Diskussionsverlauf der Eindruck einer wechselhaften Heterogenität des geschichtlichen Verlaufs neben dem eines organischen Wachstums von Kapellen als musikalischen Institutionen ab.

Schwerte, 13. bis 15. Januar 2006:

„Musikkulturen zwischen Protest und Utopie“

von Sabine Ehrmann-Herfort, Rom

Das von der Katholischen Akademie Schwerte in Kooperation mit dem Interdisziplinären Forschungskolloquium Protestbewegungen (IFK-Protestbewegungen) und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth veranstaltete internationale und interdisziplinär ausgerichtete Symposium wurde von Arnold Jacobshagen (Universität Bayreuth), Beate Kutschke (Universität der Künste Berlin) und Markus Leniger (Katholische Akademie Schwerte) organisiert und geleitet. Es verstand sich als Fortsetzung der Tagung 1968: *Musik und gesellschaftlicher Protest*, die im September vergangenen Jahres am selben Ort stattfand. Ging es dort um ein Panorama zu Avantgardemusik, Musiktheater, Tanz und Hippiekultur Ende der 1960er-Jahre, so brachte das zweite Symposium die weitere Ausdifferenzierung der Protestbewegungen zur Sprache, wie sie sich insbesondere in den 1970er-Jahren ereignete.

Thematisiert wurden Verschränkungen von politischem und kulturellem Protest: in den maoistischen K-Gruppen (Andreas Kühn, Düsseldorf), anhand der Geschichte einer linken Blaskapelle, die im Einsatz gegen Kernkraft funktionalisiert wird (Zeitzeugenbericht von Peter Schleuning, Oldenburg), am Beispiel des politischen Lieds, das „Liedermacher“ und „Protestsongs“ hervorbringt (Holger Böning, Bremen; Elena Müller, Berlin), in der Rockmusik (Stephanie Schmoliner, Flensburg) und im Free Jazz (Nina Polaschegg, Hamburg). Als Kontrapunkt zur Betonung des Umbruchs wirkte Rainer Dollases (Bielefeld) mit persönlichen Erfahrungen durchsetzter Bericht, der mit statistischen Befunden für die 1968er-Zeit eher die Kontinuität als den Umbruch (nur „das Gekräusel auf den Wellen“) belegte. Utopische Zielsetzungen im politischen wie im kulturellen Bereich führten unvermeidlich zu Widersprüchen. Diese Einsicht, auf vielen Ebenen greifbar („links reden, rechts leben“) zog sich denn auch wie ein roter Faden durch Vorträge und Diskussionen des Symposiums. So wurde beispielsweise die musikalische Widerstandskultur dieser Zeit trefflich vermarktet (dazu Sara Hakemi, Berlin; Ramon Reichert, Linz, zur Dekonstruktion des Images des Protestsängers bei Bob Dylan). Vielfach bedient sich der Widerstand, der eine Musik mit ge-

sellschaftsverändernder Intention proklamiert, des Rückgriffs auf volksmusikalische Traditionen (Holger Böning; Daniel Koglin, Athen, für den griechischen Rebetiko), auf alte Musik (Kailan Rubinoff, Alberta/Canada), nutzt in den unterschiedlichen Frauenbewegungen geschlechtsspezifische Strategien (Monika Bloss, Berlin; Emmanuela Abadessa, Catania; Beate Kutschke), schreibt zum wiederholten Male die ‚Erneuerung‘ auf seine Fahnen (Peter Hahnen, Düsseldorf; Daniela Philippi, Mainz, für die geistliche Musik) und wendet sich gegen im bürgerlichen Kulturbetrieb erstarrte Musikformen und Institutionen (Björn Heile, Brighton, am Beispiel Mauricio Kagels; Sabine Ehrmann-Herfort zu Luciano Berio). Grundlegende Fragen nach Autonomie und Funktion von Musik, nach ihrer Wertung und Rezeption und nach den Wechselwirkungen zwischen Massenmusik und individueller Musikkultur bestimmten so die Diskussionen des Symposiums. Thematisch einführenden Charakter hatte der Vortrag von Gianmario Borio (Pavia). Er entwarf einen facettenreichen Avantgarde-Begriff und zeigte auf, wie sich dieser in den Diskursen jener Zeit manifestierte. Diesem auf Kommunikation und multimediale Komponenten fokussierten Überblick stellte Christophe Pirenne (Liège) seine Untersuchung zur Ausdifferenzierung der Stile in der Rockmusik an die Seite.

Die „1968er-Jahre“, die sich in ihrer Wirkungsmacht keinesfalls auf die magische Jahreszahl 1968 eingrenzen lassen, haben vieles angestoßen, was bei näherer Betrachtung bis heute nachwirkt.

Frankfurt am Main, 1. bis 4. Februar 2006:

„Das Hohelied – Liebeslyrik als Kultur(en) erschließendes Medium“

von Andreas Rink, Frankfurt am Main

Der Begriff „Hohes Lied“ geht auf Martin Luther zurück. Dieses *Lied der Lieder* findet sich im ersten (biblischen) Testament und stellt insofern eines der herrlichsten Dokumente altorientalischer Liebeslyrik dar, als es die Schönheit und Sehnsucht zweier junger Menschen beschreibt. Dabei handelt es sich um keine einheitliche Dichtung, sondern um eine Sammlung von Kunstliedern mit hoch entwickelten poetischen Formen. Das *Hohelied* schlägt einerseits eine Brücke zu alten Kulturen, eröffnet aber gleichzeitig neue Zugangswege zu Mitteilungsformen der Jetztzeit. Somit ist es historisch verwurzelt und hochaktuell zugleich. Das 4. Interdisziplinäre Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt widmete sich den unterschiedlichsten Facetten dieses außergewöhnlichen Textes.

Der viertägige internationale Kongress verband wissenschaftliche Referate aus Theologie, Ethnologie, Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft mit künstlerischen Beiträgen aus den Bereichen Musik, Ballett, bildender Kunst und Photographie.

Eröffnet wurde das Symposium von der Initiatorin Ute Jung-Kaiser mit einer Einführung in die Thematik; darüber hinaus stellte sie die Restituierung dieses altorientalischen Liebesideals in Gottfried von Straßburgs Versroman *Tristan und Isolde* und Richard Wagners Musikdrama zur Diskussion. Klaus Reichert (Frankfurt), einer der jüngsten Übersetzer und Kommentatoren des *Hoheliedes*, erläuterte beispielhaft dessen Interpretations- und Wirkungsgeschichte. Brigitte Gronenberg und Dahlia Shehata (Göttingen) deuteten vorderasiatische Liebeslieder aus sumerisch-babylonischer Zeit als mögliche Vorbilder des *Hoheliedes*. Seine altägyptischen bildnerischen Quellen thematisierte der Vortrag von Thomas Staubli (Bern).

Aus musikalischer Sicht erläuterten Albrecht Goebel (Koblenz) Edvard Griegs spätromantischen Psalm *Wie bist du doch schön* (op. 74, Nr. 1) und Peter Ackermann (Frankfurt) Palestrinas *Hohelied*-Motetten. Linda Maria Koldau (Frankfurt) verglich die Vertonungen der Komponistinnen Chiara Margarita Cozzolani und Violeta Dinescu (Uraufführung). Matthias Kruses (Köln) Referat eröffnete eine interkulturelle Perspektive anhand der Vertonungen von Jamilia Jazyzbekova und Zad Moulata. Weitere Vorträge, die sich zeitgenössischen *Hohelied*-Vertonungen widmeten, waren Alexander Knafels *Canticum canticorum*, eine Komposition aus der Zeit des Sowjet-

regimes, vorgestellt von Svetlana Savenko (Moskau/Russland), Walter Gieselers *Tetraglossie*, anhand derer Andreas Rink die babylonische Sprachverwirrung, auch in modernen Sprachvertonungen verdeutlichte, und zuletzt Hans Zenders großangelegtes *Shir Hashirim*, erläutert von Dorothea Redepenning (Heidelberg).

Aus liturgiewissenschaftlicher Sicht betrachtete Ansgar Franz (Mainz) die *Hohelied*-Rezeption im deutschen Kirchenlied. Andreas Waczkat (Münster) befasste sich mit der Anthropologie der Liebe in Vertonungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Bachs theologisches *Hohelied*-Verständnis verdeutlichte Martin Petzoldt (Leipzig) anhand der Kantate *Ich geh und suche mit Verlangen*.

Die mittelalterliche Brautmystik Mechthild von Magdeburgs interpretierte Gisela Vollmann-Profe (Eichstätt) als mystische *Hohelied*-Erfahrung. Daran anknüpfend entfaltete Jürgen Schulz-Grobert (Marburg) die Minnelyrik des Mittelalters als idealisierte Deutung des *Hohelied*-Textes. Theodor Seidl (Würzburg) beschrieb aus alttestamentlicher Sicht die Metaphorik des *Hohelieds*. Inwiefern das *Hohelied* Inspirationsquelle für jüdische Religion und Kunst ist, zeigte die Judaistin Birke Rapp (Alkmaar) grenzwertig an dem *Hohelied*-Zyklus Marc Chagalls.

Die wissenschaftlichen Beiträge wurden flankiert von Ausstellungen der bildenden Künstlerinnen Rune Miels (Köln), Anke Dziewulski (Berlin) und Bildern des Photographen Thomas Schmid (Diessen). Jürgen Czaschka (Fanano/Italien) hatte eine Holzskulptur angefertigt, die er in einer Photosequenz präsentierte. Einen besonderen Höhepunkt bildete die Rauminstallation, das „begehbare Buch“, welches von den Künstlerinnen Ulrike Stolz und Uta Schneider (Braunschweig/Offenbach) konzipiert und installiert worden war. Im benachbarten Klingspor-Museum in Offenbach, dem Museum für Buchkunst, präsentierte und erläuterte der Direktor Stefan Soltek künstlerische Buchausgaben zum Thema.

Ob und inwieweit das *Hohelied* für die Kirchen von heute (noch) von Bedeutung ist, erörterten in einer lebhaften Diskussion Peter Steinacker (Präsident der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau), Ansgar Koschel (Leiter der Katholischen Akademie Rabanus Maurus) sowie Klaus Reichert (Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung).

Dass das *Hohelied* in seiner 2000-jährigen Rezeptionsgeschichte zahlreiche Vertonungen hervorgebracht hat, zeigte das Hochschulkonzert, in dem Chor- und Ensemblewerke, Lieder und Klavierwerke von der Renaissance bis zur Gegenwart erklangen, bereichert durch zwei Uraufführungen (Dimitri Terzakis und Gerhard Müller-Hornbach). Künstlerisch und szenisch umgesetzt wurden Auszüge aus Arthur Honeggers Ballett *Cantique des cantiques*. Sie alternierten mit Rezitationen zeitgenössischer Lyrik und der *Hohelied*-Übertragung Klaus Reicherts.

Abgerundet wurde das Symposium mit einem Workshop der Komponisten Dimitri Terzakis (Leipzig), Violeta Dinescu (Oldenburg), Gerhard Müller-Hornbach (Frankfurt) und Hans Zender (Freiburg), die Intention und Vorgehensweise ihrer Kompositionen darstellten.

Im Jahre 2005 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Frederik Wittenberg und Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden oder es wurden keine Dissertationen abgeschlossen. 79 der insgesamt 116 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 2004

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Thomas Ahrend: Form und Verfahren. Zu den Variationen in der Instrumentalmusik Hanns Eislers. □ Ralf Alexander Kohler: Das Problem der Form in Schönbergs Kompositionen mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. □ Richard Witsch: Anton Schoendlinger – Ein donauschwäbischer Komponist in Deutschland. Instrumentalmusik. □ Christhard Zimpel: Der kadenzelle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Tzu-Kuang Chen: Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Modelle zur interkulturellen Musikpädagogik.

Promotionen 2005

Basel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Susanne Gärtner: Werkstatt-Spuren. Die *Sonatine* von Pierre Boulez. □ Michael Kunkel: „... dire cela sans savoir quoi ...“ Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. □ Jeremy Llewellyn: *Hodie*-tropes in Northern Italy: Studies in the Composition, Transmission and Reception of a Medieval Chant Type.

Berlin. *Universität der Künste.* Martin Ullrich: Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem Schaffen.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Andrea Geffers: Erfolgreicher Traditionalismus: Die Chormusik-Florilegien von Erhard Bodenschatz (†1636), Kantor in Schulforte. Biografie – Quellenstudien – Wirkungsgeschichte. □ Tobias Janz: Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“. □ Cornelius Schlicke: Tonträgerindustrie und Vermittlung von Livemusik in Kuba. Populäre Musik im Kontext ökonomischer Organisationsformen und kulturpolitischer Ideologien. □ Jutta Toelle: „Die Last, ein Theater zu führen“ – Impresari und Opernhäuser im Italien des späten 19. Jahrhunderts.

Berlin. *Freie Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Kevin Clarke: „Im Himmel spielt auch schon die Jazzband“. Emmerich Kálman und die transatlantische Operette 1928–1932. □ Boris von Haken: Der Reichsdramaturg Rainer Schösser und die Politik des Musiktheaters im NS-Staat. □ Hye-Min Jeong: Das musikalische Material und seine Behandlung im Frühwerk von Krzysztof Penderecki. □ Pietro Massa: Carl Orffs Antikenopern und die Altphilologie im Deutschland der Nachkriegszeit.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Carsten Bock: Der musikalische Raum bei Alban Berg. Studie zum Verhältnis der Tonsatzebenen in der „Lyrischen Suite“. □ Tobias Faßhauer: Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill. □ Volker Helbing: Choreografie und Distanz: Studien zur Ravel-Analyse. □ Matthias Rebstock: Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965. □ Helena Mirjam Schlemmer: Schnittmuster. Affektive Reaktionen auf variierte Bildschnitte bei Musikvideos. □ Ekaterina Smyka: Die Offizien des hl. Nikolaus in der russischen Kirchenmusik des 12. bis 17. Jahrhunderts.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft.* Claudia Vincis: „L'ordre comme règle.“ Uno studio genetico, analitico e estetico sull' „Octuor pour instruments à vents“ (1919–23) e sul „Concerto pour piano suivi d'orchestre d'harmonie“ (1923–24) d'Igor Stravinsky.

Bochum. *Musikwissenschaftliches Institut.* Bernd Schirpenbach: Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeption bei Dahlhaus und Eggebrecht.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Inga Mai Groote: Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666. □ Ute Lemm: Musikwissenschaft in Westdeutschland nach 1945: Analysen und Interpretationen diskursiver Konstellationen.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Jürgen Rinneberg: Die Oper „Das stille Zimmer“ von Michael Hirsch.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.* Gerrit Waidelich: Die „durchkomponierte“ deutsche Oper vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis 1825. Zur Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte „durchaus in Musik gesetzter“ deutschsprachiger Opern während der Blütezeit des Singspiels mit gesprochenem Dialog.

Dresden. *Technische Universität. Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Wolfgang Mende: Linke Musik und linke Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur bis 1932 – Ein Konzeptvergleich.

Essen. *Folkwang Hochschule. Musikwissenschaft.* Martina Krause: Bedeutung und Bedeutsamkeit. Interpretation von Musik in musikpädagogischer Dimensionierung.

Frankfurt a. M. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Sebastian Kansy: Motiv, Tonart, Form. Studien zur Analyse polyphoner Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. □ Matthias Koch: Evaluation als Instrument zur Qualitätsverbesserung an Musikhochschulen – Entwicklung eines Untersuchungsansatzes und empirische Anwendung am Beispiel der HMDK Frankfurt am Main. □ Iakovos Steinhauer: Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgar Varèse.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Baisheng Dai: Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik – Ein interkultureller Beitrag. □ Andreas Hoebler: Antonio Salieris Opéra *Tarare* und die Umarbeitung in die Opera tragicomica „Axur, Rè d’Ormus“. Musikdramatische Parallelität und Divergenz zweier Bühnenwerke. □ Johanna Japs: Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese, Analyse, Rezeption.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Markus Zepf: Die Freiburger Praetorius-Orgel von 1921 im Schnittpunkt von elsässischer Orgelreform und deutscher Orgelbewegung.

Freiburg/Fribourg. *Institut für Musikwissenschaft.* Claudio Bacciagaluppi: Trasmisione e fortuna della messa napoletana nei Paesi di lingua tedesca, sull’esempio delle messe di Pergolesi. □ Christoph Riedo: Giovanni Battista Sammartini – Das geistliche Werk. □ Delphine Vincent: Musique classique filmée: démarche analytique et conséquences sur sa perception.

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft/Musikpädagogik.* Yu-Jen Sung: Studie zur zeitgenössischen Kunstmusik in Taiwan.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Sabine Töppel: Deutsche Totenlieder aus Osteuropa. Untersuchungen zu Brauchtumliedern aus ehemaligen deutschen Sprachinseln Ungarns und Mährens.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Josef Angerer: Die Entwicklung der Jazzflötenspielerweise von ihren Anfängen bis zu den 1950er-Jahren. □ Emmerich Frühwirt: Menschliche Wahrnehmungsverarbeitung unter Einfluss von Musik. □ Rudolf Gstättner: Jakob Eduard Schmölzer – Sein Leben und sein Werk. □ Wolfgang Horvath: Zur Frage der Liturgiefähigkeit des heutigen Menschen im Hinblick auf den Ritual- und Opfercharakter der katholischen Messliturgie. □ Walter Kamper: Das Rubato in der Chopininterpretation. □ Alexander Koschel: Die Orgelbauerfamilie Ladegast und ihr Schaffen. □ Emilia Molnar: Die Kirchenmusik während des Kommunismus in Ungarn. □ Yuan-Chuan Pan: Die tradierten Fulao-Volksgesänge der Region Hengchun in Taiwan. □ Deniz Lucien Peters: Aesthetic Ideas in Scriabin’s Late Music. □ Christine Benedikta Pollerus: Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert. □ Gudrun Rottensteiner: Tanz am Grazer Hof 1564–1619. Untersuchung zum höfischen Tanz anhand von Quellenmaterialien. □ Dirk Johannes van Betteray: Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena. Liqueszenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an St. Galler Quellen.

Greifswald. *Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Markus T. Funck: Die Orgeln der Hansestadt Greifswald. Ein Beitrag zur pommerschen Orgelbaugeschichte.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Hannes Gmelin: Nationalität in populärer Musik. □ Andi Schoon: Die Ordnung der Klänge – Vom Bauhaus zum Black Mountain College. □ Altug Ünlü: Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Thomas Grosse: Instrumentaler Gruppenunterricht an Musikschulen am Beispiel des Landes Niedersachsen.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Katharina Kost: Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft.* Ingrid Czaika: Charakterisierende Motivtechnik in den frühen Opern Giuseppe Verdis.

Karlsruhe. *Institut für Musikwissenschaft.* Wolfgang Seibold: Robert und Clara Schumann in ihren Beziehungen zu Franz Liszt. Im Spiegel ihrer Korrespondenz und Schriften.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Christiane Wiesenfeldt: Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert.

Koblenz/Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musik.* Schu-Fang Kuo: Igor Stravinskij's „Les Noces“ und ihr Verhältnis zur russischen Tradition.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Murat Bulgan: Aşyk Veysel (1894–1973): Leben, Werk und Wirkung eines türkischen Volksängers. □ Madé M. Hood: Triguna: A Hindu-Balinese Philosophy For Gamelan Gong Gedé Music. □ Hélène Bernatchez: Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers. Die Filmvertonungen zu „Das Neue Babylon“ und „Odná“. □ Annkathrin Dahm: Der Topos des Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritfttum. □ Raphael von Hoensbroech: Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendetes Oratorium „Christus“. □ Ilse Reuter: Das Sokyoku taiisho des Yamada Shokoku als Quelle zur Koto-Musik der Edo-Zeit.

Magdeburg. *Institut für Musik.* Ronald Dürre: Louis Spohr und die „Kasseler Schule“. Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Ute Evers: Das geistliche Lied der Schwenckfelder. □ Markus Frank Hollingshaus: Untersuchungen zu den Orgelwerken von Louis Vierne. □ Heinz-Georg Vogl: Georg Vierling (5.9.1820 Frankenthal bis 1.5.1901 Wiesbaden).

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Sonja Gesse-Harms: Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Iacopo Cividini: Dvořák's Solokonzerte. Eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven. □ Veronika Giglberger: Trio, Quartett, Quintett. Studien zu Mozarts später Streicher-Kammermusik. □ Marco Frei: „Chaos statt Musik“: Dmitrij Schostakowitsch und die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938.

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.*

Fach Musikwissenschaft. Misei Choi: Untersuchungen zum Begriff des musikalischen Vortrags im 19. Jahrhundert. □ Constantin Grun: Der jüdische Prophet und sein antisemitischer Gott – zur Bedeutung Richard Wagners für Arnold Schönberg. Eine analytische Interpretation ausgewählter Werke und Schriften. □ Ellen-Christina Marschall: Blasmusik in Westfalen. Studien zur Entwicklung, Struktur und Pflege der zivilen Blasmusik (Harmoniemusik) in Westfalen.

Fach Musikpädagogik. Hildegard Hosterbach: Musikalisches Lernen in der Montessori-Pädagogik.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Markus Gärtner: Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer Kontroverse. □ Katharina Herwig: Das Bild vom Instrument. Instrumentalspiel in der Vorstellungswelt von 8- bis 13-jährigen Kindern.

Osnabrück. *Fachgebiet Musik/Musikwissenschaft.* Alexander Cvetko: „... durch Gesänge lehrten sie ...“ Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik. Mythos – Ideologie – Rezeption. □ Christophe Hinz: Analyse und Performance mit der Software RUBATO. Zur Synthese einer computergestützten Interpretation zweier Etüden von Chopin. □ Tobias Wollermann: Entwicklungsgeschichte der analogen und digitalen Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Information.

Salzburg. *Musik- und Tanzwissenschaft.* Michael Baumgartner: Exilierte Göttinnen. Die Darstellung der weiblichen Statue in Othmar Schoecks „Venus“, Kurt Weills „One Touch of Venus“ und Thea Musgraves „The Voice of Ariadne“.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Steffen Schure: Die Geschichte des Stadtmusikantentums in Ulm (1388–1840). Eine monografische Studie. □ Christian Raff: Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs auf der Grundlage seiner Begriffe.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Nina Noeske: Musikalische Dekonstruktion in der DDR, untersucht anhand ausgewählter Kompositionen von Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Jörg Herchet, Georg Katzer und Friedrich Schenker.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Yea-Tyng Chang: Lobpreisgesang französisch-afrikanischer Gemeinschaften in Wien. □ Maximilian Gottschlich: Das Problem der Begründung tonaler Syntax in Ansermets „Die Grund-

lagen der Musik im menschlichen Bewusstsein“ und dessen systematische Auflösung mit Hegel. □ Elisabeth Haunschmidt: Wo man singt, da laß dich nieder. Böse Menschen kennen keine Lieder. Musik in Film und Roman über psychopathische Gewalttäter. □ Norbert Heinel: Wagner als Dirigent. □ Mu-Kuei Ho: Stiftsbibliothek St. Florian Codex I 384 und andere Quellen der Choralpflege. □ Regina Jaschke: Formen der Selbstbezüglichkeit in der frühen Oper. □ Mi-Seon Kim: Hauers Zwölftonspiel als Abbild des Seins. □ Michael Nemeth: Operngeschichte abseits der Routine. Das Grazer Opernhaus unter der Intendanz Carl Nemeth 1972–1990. □ Edwina Elisabeth Parzer: Das Musikschaffen von Philipp Fahrbach senior. Ein Werkverzeichnis. □ Klaus Petermayr: Der Anteil des Hausruckviertels an der Sonnleithner Sammlung von 1819. □ Siegfried Johann Pfeifer: Die Wiener Kammeroper. Ein Analyseversuch von 330 Programmheften oder die Musiktheaterdramaturgische Form der Selbstdarstellung. □ Hernan Laurentis Pietrocola: Ursprung und Entwicklung der katalanischen Neumenschrift, Bd. 1–3 □ Zorica Rakic: Dimitri Schostakowitsch – Komponist musikalischer Lyrik und Satire in ausgewählten Vokalwerken. □ Guenes Sahiner: Quellen und Dokumente zu den Janitscharen und ihrer Musikkapelle im kaiserlichen Österreich, Bd. 1–2. □ Astrid Maria Trappitsch: Musikgeschichte der Stadt Strassburg in Kärnten. Von den frühesten Quellen bis 1900.

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Florian Pagitsch: Salzburger Versettenkomposition im 18. und 19. Jahrhundert.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.*

Lehrstuhl für Musikwissenschaft. Anja Mühlenweg: Ludwig van Beethovens „Christus am Ölberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte.

Lehrstuhl für Musikpädagogik. Weidong Chen: Der Komponist, Chorleiter und Musikforscher Liu Deyi (1929–1991) als Musikpädagoge.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Marc-Antoine Camp: Gesungene Busse: Praxis und Valorisierung der afro-brasilianischen *vissungu* in der Region von Diamantina, Mina Gerais. □ Katharina Müller: Das deutsche Lied von Orlando di Lasso bis Johann Hermann Schein. □ Oliver Senn: Die Analyse von Tonaufnahmen – Konzepte und Methoden. □ Melanie Wald: „Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia“: Harmonie als Utopie. Untersuchungen zur *Musurgia universalis* von Athanasius Kircher.

BESPRECHUNGEN

The Nidaros Office of the Holy Blood. Liturgical Music in Medieval Norway. Hrsg. von Gisela ATTINGER und Andreas HAUG. Trondheim: tapir academic press 2004. 205 S., Abb., Nbsp., 15 Tafeln (Senter for middelalderstudier. Skrifte nr. 16.)

Dieser Band vereinigt Beiträge unterschiedlicher Disziplinen zu einem der wenigen erhaltenen Reste liturgisch-musikalischer Produktion in Norwegen. Das in einem notierten Antiphonar-Fragment des 13. Jahrhunderts überlieferte Heiligblutoffizium wird von textlicher (Felix Heinzer, Peter Fisher) und musikalischer Seite (Gisela Attinger) ediert und kommentiert, ein vollständiges Faksimile findet sich im Anhang. Zwei weitere Beiträge (Øystein Ekroll, Margarete Syrstad Andås) beschäftigen sich mit der Baugeschichte der Kathedrale von Trondheim/Nidaros, in der die Heiligblut-Reliquie im Mittelalter aufbewahrt wurde.

Da die Handschrift zahlreiche Rasuren und Korrekturen enthält, die im Faksimile nicht immer erkennbar sind, ist der Leser sicher dankbar für die genauen Angaben darüber in Edition und Kommentar – auch wenn die Absicht des Korrektors mangels Vergleichsmaterial unklar bleibt. Andererseits haben sich einige Übertragungsfehler im Notentext eingeschlichen: S. 60, Z. 3 *pius pastor*] „a“ und „b“ zu vertauschen; 60,5 *Christus*] letzte Note *D* statt *E*; 61,5 *per proprium*] x und normale Note zu vertauschen; 62,11 *Magnificat*] vorletzte Note *D* statt *C*; 63,4 *Christe*] letzte Note *D* statt *E*; 66,4 *sui*] Silbenwechsel fünf Noten später; 68,4 *nos*] *hos* (auch auf S. 35 und 49 zu korrigieren); 69,12 *salue*] *salua*; 71,2 *sanctificans*] Silbenwechsel sechs Noten später; 73,4 *conuersati*] *a* statt *G*; 73,10 *medici*] *medice*; 73,12 *Dominus regnauit*] ganze Differenz eine Terz tiefer; 75,1 *te*] *de*; 75,1 *triumphans*] Silbenwechsel vier Noten später; 75,3 *supera*] *superauit* (-ra- eine Note früher); 76,1 f. *eium*] *euum*; 76,2 *quidum*] *qui dum*; 76,5 *Cuius*] Silbenwechsel sechs Noten früher; 76,5 f. *foderatur*] *foderetur*; 76,7 *Gloria*] -ri- eine Note früher, -a sechs Noten früher; 78,5 *area*] dreisilbig, a- eine Note früher.

Interessanter ist vermutlich der im Kommentar durchgeführte Vergleich mit den iden-

tifizierbaren Vorlagen, der die unterschiedlichen Verfahrensweisen des Redaktors des Offiziums deutlich macht: Übernahme, Erweiterung, Kontrifizierung, Neukomposition. An zwei Stellen scheint mir allerdings die Trondheimer Melodiefassung ursprünglicher zu sein als die der zum Vergleich herangezogenen Handschrift: Der Wechsel zwischen den Rezitationstönen *h* und *c* im Vers des Responsoriums *Domine jesu christe* (8. Ton) ist keine Normabweichung, sondern nur konservativ. Für die Antiphon *Clementissime domine* (3. Ton) stellt Attinger fest, dass gegenüber der zisterziensischen Überlieferung eine Binnenkadenz von der Finalis *E* auf *G* verlegt worden ist. Da Melodien des 3. Tons häufig erst zur Schlusskadenz die Finalis erreichen und die Zisterzienser für ihre modalen Korrekturen bekannt sind, dürfte ein normalisierender Eingriff auf deren Seite wahrscheinlicher sein als eine „unwillingness to acknowledge the modality of the melody“ bei dem Trondheimer Redaktor. Dies setzt dann allerdings eine dritte gemeinsame Quelle voraus. Außerdem ist im Kommentar die fast regelmäßige Verwechslung von „torculus“ und „porrectus“ zu korrigieren.

Wie auch Felix Heinzers Vergleich der Texte mit kontinentalen Beispielen deutlich macht, ist das Trondheimer Werk eine wenig elegante Randerscheinung der Offizienkomposition. Dennoch liefert seine detaillierte Aufarbeitung einen wichtigen Baustein für die mittelalterliche Musikgeschichte in Norwegen.

(Februar 2006)

Andreas Pfisterer

CECILIA LUZZI: *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580–1595).* Florenz: Leo S. Olschki Editore 2003. VIII, 403 S., Abb., Nbsp. (*Historiae Musicae Cultores* 92.)

Nicht zuletzt zwei gescheiterte Gesamtausgabenprojekte belegen, dass die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Werken Filippo di Montes nach wie vor dem Problem gegenübersteht, wie denn – angesichts des enormen quantitativen Umfangs – dem kompositorischen Schaffen Montes überhaupt sinnvoll begegnet werden kann. Wer immer sich mit

Montes Musik beschäftigt, ist bis dato zwangsläufig auf eine Zusammenschau der vergleichsweise wenigen Einzeluntersuchungen – Piet Nuten (1958), Robert Lindell (1980), Brian R. Mann (1983) und wenige andere – angewiesen. Andererseits könnte sich auf lange Sicht diese Strategie der kleinen Schritte jedoch durchaus als Vorteil erweisen, gehen doch gerade die an nur sehr bestimmten Fragestellungen ausgerichteten Arbeiten weit mehr in die Tiefe, so dass sich in der Synopse ein wesentlich komplexeres Bild ergibt, als dies jedem Ansatz mit Anspruch auf eine umfassende Perspektive je gelingen könnte.

In diesem Sinne hat Cecilia Luzzi mit ihren Untersuchungen zum Verhältnis von Poesie und Musik in Montes späten fünfstimmigen Madrigalen nun einen weiteren Baustein zu einem Gesamtbild von Montes Musik vorgelegt, und als solchen will sie ihre Arbeit wohl auch verstanden wissen: ein Schritt, der weiter führen soll als die Arbeiten von Nuten, Lindell und Mann, die „costituiscono soltanto il primo passo per avviare un'esegesi dell'opera madrigalistica di Monte“ (S. 2).

Nach einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Punkte zu Montes Biographie und einigen einführenden Bemerkungen zu seiner literarischen Bildung gelangt Luzzi recht zügig zum eigentlichen Kern ihrer Arbeit: Montes fünfstimmige Madrigalkompositionen der Zeit zwischen 1580 und 1595. Da der von Brian R. Mann (in Rückgriff auf Alfred Einstein) konstatierte stilistische Wandel in Montes Madrigalen jener Zeit Luzzi zufolge auch mit einer veränderten Auswahl der zugrunde liegenden Texte einhergeht, orientiert sie sich in der Binnenaufteilung dieser Zeit zunächst an diesen Stationen: Zwischen 1580 und 1584 deutete sich ein Wandel in Richtung eines ‚stile leggero‘ an, der in einer zweiten Phase bis 1590 umgesetzt werde, bevor Montes Madrigale nach 1590 eine stilistische Synthese aus ‚stile leggero‘ und ‚stile grave‘ bildeten, was Luzzi als „il ritorno al madrigale espressivo“ bezeichnet (vgl. Kapitel VI, S. 155–178). Im Gegensatz zu Mann, der in seiner Auseinandersetzung mit Montes Madrigalen recht leichtfertig mit dem Begriff ‚Stil‘ umgeht, ist Luzzi sich der Problematik dieses Terminus allerdings sehr wohl bewusst. Ihr Ansatz, das „concetto di ‚stile‘ come categoria retorica“ (S. 16–23) zu verstehen, dürfte sich weit über die

Monte-Forschung hinaus als richtungsweisend entpuppen.

Die große Stärke ihres Buches ist sicher, dass Luzzi ‚Madrigal‘ nicht als ‚entweder-oder‘, sondern umfassender als ‚sowohl-als auch‘ versteht – ein Madrigal ist eben immer beides: Musik und Text, „poesia e musica“. Entsprechend schlüssig entwickelt sie ihr methodisches Werkzeug zu einer „analisi stilistica nel madrigale polifonico cinquecentesco“ (S. 13), indem sie literarische und musikalische Überlegungen gleichberechtigt behandelt, stets von der Überzeugung geleitet, dass „l'esame letterario e musicale dei madrigali di Filippo di Monte mette in luce una consapevolezza stilistica basata sulla raffinata interpretazione della poesia mediante le scelte compositive“ (S. 23).

In den folgenden Kapiteln wendet Luzzi ihr analytisches Instrumentarium konsequent auf Montes Madrigale an, wobei sie stets auf die tiefe Verflechtung von metrischen und semantischen Charakteristika der Texte mit deren kompositorischer Umsetzung achtet. So gelingt ihr auf den ersten Blick vor allem eine hervorragende und ausgesprochen detaillierte Darstellung des enormen musikalischen wie textlichen Reichtums in Filippo di Montes Madrigalschaffen – indes: In der Konsequenz reichen Cecilia Luzzis Verdienste weiter. Nicht allein, dass sie (von wenigen Ausnahmen abgesehen) sämtliche literarischen Vorlagen zu Montes Madrigalen identifiziert hat (deren Aufstellung mit Konkordanzen findet sich ebenso wie zahlreiche Notenbeispiele im umfangreichen Anhang), durch den stets präsenten Nexus zwischen „poesia e musica“ zeichnet sie den stilistischen Wandel in Montes Madrigalen zwischen 1580 und 1595 tatsächlich überzeugend an den Werken selbst nach.

Dass Luzzi dabei auf Erklärungsmodelle wie ‚Stilkrise‘ oder ‚Zeitgeschmack‘ verzichtet und stattdessen deutlich darauf verweist, dass Monte „dimostra una consapevolezza letteraria singolare“ (S. 3), sodass Alfred Einsteins Urteil, es sei „a little short of tragicomic to see an old man become an Arcadian“ (Einstein, *The Italian Madrigal*, Band II, Princeton 1949, S. 511), schlicht ein Vorurteil sei, kann dieser Arbeit nur zum Vorteil gereichen. Cecilia Luzzis Buch ist damit sicher mehr als ein „secondo passo per avviare un'esegesi dell'opera madrigalistica di Monte“. (Januar 2006) Thorsten Hindrichs

Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002. Hrsg. von Joachim KREMER, Wolf HOBOHM und Wolfgang RUF. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 325 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XIV.)

Nach Carl Dahlhaus' Polemik von 1975 „Wozu noch Biographien?“ war es lange Zeit sehr still geworden um eben jene Gattung, die innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses wegen des Vorwurfs der Literarizität ohnehin eine schwierige Position zu behaupten hat. Erst in den letzten Jahren ist ein Interesse an biographischen Fragen – methodischen, historischen wie inhaltlichen – innerhalb der Musikwissenschaft zu spüren, lange nach den ebenso kontroversen wie fruchtbaren Diskussionen in den Nachbarwissenschaften. Ob dieses neu erwachte Interesse einem Generationenwechsel geschuldet ist (ein Argument, dem die jüngste Erinnerungsforschung neue Nahrung gegeben hat) oder der allenthalben konstatierten Biographien-Flut, sei dahingestellt. Interessant bleibt die Beobachtung, dass sich in den letzten Jahren eine ebenso kritische wie produktive Auseinandersetzung mit der Geschichte und Methodik von Musikerbiographien entwickelt hat, die freilich an vielen Punkten schmerzhaft erkennen lässt, wie viel die Musikwissenschaft aufzuholen hat, um auf den Diskussionsstand zu kommen, den die Historik, die Sozialwissenschaften, die Literaturwissenschaft, die Erinnerungsforschung und andere Disziplinen sich längst erarbeitet haben. Einen guten Schritt weiterkommen dürfte die innerfachliche Diskussion – gerade mit Blick auf die Anfänge der Musikerbiographik – durch den vorliegenden, von Joachim Kremer, Wolf Hobohm und Wolfgang Ruf herausgegebenen Band. Dass die hier versammelten Beiträge sich auf Georg Philipp Telemann fokussieren, erweist sich als überaus ergiebig, da just mit Telemann und seinen autobiographischen Schriften eine außergewöhnlich reichhaltige Quellenlage vorliegt und sich zudem durch dessen Kooperation mit Johann Mattheson ein Anknüpfungspunkt an eine der zentralen, frühen biographischen Reflexionen innerhalb der Musikgeschichte ergibt.

Der Band gliedert sich in drei Teilbereiche, die den Blick von der „Theorie, Geschichte und Methode der Biographik“ (Teil 1) über biographische Einzelaspekte („Biographische Genres und Darstellungsformen“, Teil 2) schließlich auf Georg Philipp Telemann selbst (Teil 3) fokussieren. Dass von diesem Band daher „nicht nur der Telemannforschung, sondern darüber hinaus auch der musikhistorischen Biographieforschung Anregungen gegeben“ werden, wird im Vorwort daher zu Recht in Anspruch genommen. Auffallend dabei ist das hohe Maß an Bereitschaft der beteiligten Autorinnen und Autoren, sich auf den interdisziplinären Diskurs einzulassen. Die vorgestellten Ergebnisse gewinnen dadurch erheblich an Tiefenschärfe.

Aus dem reichhaltigen und durchweg ergiebigen Angebot der Beiträge seien exemplarisch nur drei kurz vorgestellt: Eckhard Roch nimmt Dahlhaus beim Wort und geht neuerlich dessen Frage nach: „Wozu Musikerbiographien? Georg Philipp Telemanns Autobiographie im Kontext von Johann Matthesons ‚Musikalischer Ehrenforte‘“. Doch statt dem gesamten Genre Biographie die Legitimation abzuspochen, plädiert Roch für eine Akzeptanz aus dem Blickwinkel der Historizität: „Die Aufgabe der Biographik besteht nicht schlechthin in der Ansammlung immer genaueren Wissens über eine historische Persönlichkeit und ihr künstlerisches Werk, sondern in der Vermittlung von Geschichte und Gegenwart, historischer Persönlichkeit und aktueller Gesellschaft“ (S. 103). Dem Vorwurf der Literarizität begegnet Roch mit dem Hinweis auf die Konstruktivität und Zeitbezogenheit jeglichen biographischen Schreibens: „Statt unerreichbaren Idealen von vorgeblicher Wissenschaftlichkeit nachzueifern, sollte die literarische Gattung der Biographie konsequent als künstlerische Interpretation ihres Gegenstandes begriffen werden. Das heißt auch, daß den Biographien verschiedener Zeiten eine relative Selbständigkeit und Adäquatheit zukommt. Sie sind artifizielle Konstrukte oder Bilder, über deren Vermittlung eine Zeit mit der historischen Persönlichkeit und ihrem Werk kommuniziert“ (ebda.). Ob einer Biographie tatsächlich der Rang eines Kunstwerks zuzusprechen ist, wäre zwar diskussionswürdig, wichtig aber bleibt der Hinweis auf die Konstruktivität biographischen Schreibens. Dementsprechend geht der Appell, biographisches Schreiben und Lesen zu kontextualisieren, mit der Einsicht

einher, dass die notwendigerweise „subjektive Interpretation des Quellenmaterials durch den Biographen [...] keinen Mangel an Objektivität“, sondern des Biographen „vornehmste Aufgabe“ (S. 102) darstelle.

Erhellend im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Literarizität ist auch der Beitrag von Bernhard Jahn über „Autobiographie und Roman. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien“. Grundlage für das um 1750 einsetzende Interesse an Musikerautobiographien waren, so Jahn, „anthropologische Umbauten“, die sich sowohl im autobiographischen Schreiben als auch im Roman (vor allem im Bildungsroman) niederschlugen. Hinzu kam ein durchaus nicht unumstrittenes Verhältnis beider Gattungen zur „Historie“: Jahn betont, dass „der Roman vom Selbstverständnis der Autoren her und von den Einteilungskategorien des Buchmarktes aus betrachtet zum Bereich der ‚Historie‘ gezählt wurde“ (S. 126) und gibt dazu Beispiele aus dem Bereich der Musiker-Romane und -Autobiographien von Johann Beer und Wolfgang Caspar Printz.

Mit dem schwierigen Genre der Musikeranekdoten – schwierig, da ebenso populär und anschaulich, wie wissenschaftlich fragwürdig – setzt sich Konrad Küster in seinem Beitrag auseinander. Küster fordert auf, sich sachlich mit diesem Texttypus auseinander zu setzen, und reklamiert dazu ein „methodisch verlässliches Instrumentarium für die Arbeit mit Anekdoten“, die er bezeichnenderweise in Anlehnung an geschichtswissenschaftliche Studien entwickelt und am Beispiel des Bach-Nekrologs erprobt. „Der Erfolg des Verfahrens“, so Küster resümierend, „ist stets davon abhängig, ob es gelingt, im jeweiligen Bericht die Perspektive und das Anliegen des Schreibers zu erkennen, und ob ein historiographisch verwertbarer Kern von den rein intentionalen Elementen getrennt werden kann“ (S. 155).

Die drei herausgegriffenen Beispiele zeigen, wie ergiebig eine biographische Forschung sein kann, die sich auf die verschiedenen Textarten einlässt, ohne sie zuvor an den ohnehin inzwischen zu Recht angezweifelte Messlatten von Subjektivität versus Objektivität, von Literarizität versus Wissenschaftlichkeit anzulegen, wie wichtig dabei aber auch Kontextualisierung und vor allem der Dialog mit anderen, in biographi-

scher Forschung bereits weiter fortgeschrittenen Disziplinen ist.

(Oktober 2005)

Melanie Unsel

TINA HARTMANN: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. X, 583 S. (Hermæa. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 105.)

Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Ulrike KIENZLE und Adolf NOWAK. Schliengen: Edition Argus 2003. 414 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 5.)

Johann Wolfgang Goethes Ambitionen als Musiktheaterdichter, die Bedeutung der Musik und musikalischer Einlagen für sein Theater-schaffen sind in den letzten Jahren in zunehmendem Maße in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gelangt, wenngleich zumeist der Literaturwissenschaft und Germanistik. Aus dieser Perspektive nähert sich auch Tina Hartmann dem Thema, allerdings auf eine sehr gründliche und umfassende Art und Weise. In elf Kapiteln geht sie zunächst auf die historischen Voraussetzungen (Opernformen und ihre Verbreitung in Goethes Umfeld) ein, behandelt dann zunächst die frühen Singspiele des Dichters, ehe sie sich dann ausführlich mit Goethes Verhältnis zur Opera buffa und der „Großen Oper“ auseinandersetzt und schließlich auch auf musiktheatralische Elemente in *Faust I* zu sprechen kommt. Die Autorin zeigt dabei in ihren Ausführungen eine profunde Sachkenntnis und weiß sich, wenn sie über den literaturhistorischen Rahmen hinaus musiktheaterhistorische Sachverhalte erläutert, zumeist vor den Gefahren des fachfremden Terrains zu schützen. Problematisch wird es lediglich dann, wenn Fachfremdheit und verkürzende Darstellung musikhistorischer Zusammenhänge zusammenkommen: Hartmanns Ausführungen zu Paërs *Camilla* (S. 297) sind vermutlich für den Literatur- wie Musikhistoriker gleichermaßen unverständlich, weil hier analytische Einzelheiten zum Werk aus ihrem Kontext herausgerissen werden und deshalb für den Leser kein schlüssiges Bild ergeben. Darüber hinaus gibt es hin und wieder terminologische Ungereimtheiten: „Eroicomico“, Goethe durch Giovanni Paisiello und Giambattista Castis *Re Teodoro*

in *Venezia* als Terminus vertraut, ist z. B. nicht gleichbedeutend mit „semiserio“ (S. 302), und dass *Der Zauberflöte zweyter Theil* etwas mit der französischen „grand opéra“ zu tun haben soll (S. 299), ist wohl auch ein terminologisches Missverständnis. Dennoch sind solche Details eher dem Problem geschuldet, dass eine Untersuchung wie die vorliegende notgedrungen auch in für die Autorin fachfremde Bereiche vordringen muss. Besonders hervorgehoben sei hingegen die sehr gute Lesbarkeit der Publikation, die u. a. darauf zurückzuführen ist, dass sich Tina Hartmann einer klaren, schnörkellosen Sprache bedient und auf neumodisches Wortgeklingel verzichtet. Eine umfassende Bibliographie und ein sehr gut aufgeschlüsselter Index runden das Buch ab.

Thematisch weiter gefasst ist der Tagungsbericht *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. In zwanzig Beiträgen nähern sich Autoren aus Musik- und Literaturwissenschaft, die hier nicht alle einzeln erwähnt werden können, musikalischen Aspekten des Schaffens Goethes, von seiner Freundschaft zu Philipp Christoph Kayser (Norbert Miller), über seine Pläne zu einer Tonlehre (Claus Canisius) zu Vertonungen seiner Lyrik (Walter Salmen) und Musiken zu seinen Schauspielen (Sieghart Döhring). Ein Beitrag von Dieter Borchmeyer befasst sich ferner mit musikalischer Thematik und Dramaturgie des *Faust*. Gruppieren werden die Aufsätze nach den Bereichen „Goethes Musikästhetik“, „Goethes Dichtungen für Musik“, „Goethes Lyrik in Vertonungen“ und „Faust in der Musik“, wobei die erste und dritte Gruppe mit jeweils sechs Artikeln umfangreicher als die anderen beiden ausfallen. Eine gute Einführung von Peter Cahn zu Goethe und dem Frankfurter Musikleben seiner Zeit gibt dem Leser den Einstieg in die Thematik. Die von Cristina Ricca erstellte Auswahlbibliographie zu den abgehandelten Themenbereichen sowie ein Personen- und Werkregister vollenden diese sehr informative und gelungene Publikation. Gelungen auch deshalb, weil sie in Satz und Covergestaltung ein editorisch ansprechendes Erscheinungsbild hat, wie es heute – leider – nicht mehr die Regel ist.

(Dezember 2005)

Daniel Brandenburg

MAYNARD SOLOMON: *Mozart. Ein Leben. Aus dem Amerikanischen von Max WICHTL. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XII, 618 S., Abb., Nbsp.*

1995 wurde die voluminöse Studie erstmals in den USA publiziert, und die Resonanz reichte damals von Ablehnung bis zu Begeisterung. Der Grund ist einsichtig. Einerseits bietet Solomon einen narrativen Faden, der die Lektüre vergnüglich macht; andererseits ist manche spekulative Schlussfolgerung wissenschaftlich anfechtbar. Der Autor bietet einen chronologischen Durchgang durch Mozarts Leben, listet die Kompositionen auf und fügt Kapitel ein, die sich mit einzelnen musikalischen Aspekten befassen und in denen er zeigen will, wie sich die Werke Mozarts von der unterhaltenden Ebene bis hin zu höchster subjektiver Aussagekraft entwickeln.

In der Lebensschilderung nimmt Leopold Mozart eine zentrale Stellung ein. Er gilt als ein kaltherziger Patriarch, der Wolfgang als „Instrument der väterlichen Ambitionen“ begriff, der „das Bild seines Sohnes als Ideal eines aufklärerischen Experiments entwarf“, auf das er „seine eigenen Zurückweisungen projizierte“ (S. 7, 10, 214). Alle Stationen in Wolfgangs Leben werden aus der Perspektive des Vater-Sohn-Konflikts beleuchtet: ob Mozarts Reise mit der Mutter, der Weggang aus Salzburg, wobei Wolfgang „den Schleier des Erzbischofs zerrissen und dahinter die Gesichtszüge des Vaters entdeckte“ (S. 245), oder die Heirat. Zweifellos war Leopold autoritär, und es wäre falsch, ihn fortwährend entlasten zu wollen, wie das beispielsweise Ruth Halliwell in ihrer großen Untersuchung *The Mozart Family* (1998) tut. Doch war er eben auch ein hochgebildeter Pädagoge, der seine Kinder liebevoll und nachsichtig erzog und die Familie geschickt über alle Klippen des Lebens führte. Solomon findet Leopolds Mahnungen an Wolfgang 1777 wegen der Geldausgaben „überzogen“, dabei hatten Ehefrau und Sohn auf ihrer Reise in drei Monaten mehr als sein Jahresalar ausgegeben. Man fragt sich, warum Nannerl ihren Schuldbrief über 50 Gulden einlöste, wenn Leopold große Ersparnisse besaß, wie der Autor behauptet. Überhaupt reiht sich Solomon in die Kritiker Nannerls ein, die ihr nachsagen, Wolfgang mit negativen Bemerkungen über seine Ehe geschadet zu haben (S. 14) – trotz der Tatsache, dass diese nicht in ihrer Handschrift

geschrieben wurden –, eine Bemerkung, die übrigens schon längst korrigiert wurde. Aus dieser falschen Annahme heraus wird ein Zerwürfnis zwischen den Geschwistern konstruiert, das die Quellen nicht hergeben und das sich auch angesichts der unermüdlichen Tätigkeit Nannerls für das Werk ihres Bruders nach seinem Tod nicht belegen lässt. Die Eheschließung Wolfgangs mit Constanze hat mitnichten „die Familienbande endgültig und heillos zerrissen“ (S. 9); Wolfgang war somit keineswegs der Schwester „entfremdet“ oder vom Vater „verstoßen“ (S. XII).

Ebenso problematisch wie der Versuch, dem Vater-Sohn-Verhältnis mit Freud'scher Psychoanalyse beizukommen, ist es, die Mentalitäten und Verhaltensweisen einer vergangenen Epoche zu analysieren, ohne deren historische Bedingtheit zu berücksichtigen. Solomon bezeichnet Mozarts einzig erhaltenen Brief an die geliebte Aloysia als „gezwungen und nichtssagend“ (S. 166). Wolfgang wählte freilich eine andere Sprache als die der Bäsle-Briefe, doch im 18. Jahrhundert wurde zwischen den Schichten unterschieden, und das Bäsle stufte er gesellschaftlich niedriger ein. Wenn der Autor über Mozarts „fäkalen Universum“ sinniert und die Zoroaster-Rätsel mit einem in sexuelle Untiefen führenden Sinn versieht (S. 333 ff.), fehlt ein historischer Bezug zum Umgang mit der Sexualität im 18. Jahrhundert. Zugunsten des interessierten Laien, der sich mehr für eine solide Erzählung als für die historische Wahrheit interessiert, wird die Historisierung zu oft durch die Psychologisierung ersetzt.

Bei den Abhandlungen zu Wolfgangs Kompositionen stört die Phantasie des Autors nicht, und man liest die Analysen gerne angesichts der Tatsache, dass jede Auseinandersetzung mit dem Schaffen Mozarts eine „Annäherung“ (Knepler) bleiben muss. Solomon deutet das Material mit akribischem Wissen aus und liefert scharfsinnige Ergebnisse. Es liegt insgesamt eine Studie vor, die Anregendes enthält, in der sich der Autor aber durch überzogene Theorien selbst fast um den Kredit seiner beachtlichen Forschungsleistung bringt.

(Januar 2006)

Eva Rieger

CORINNA LEMM-MIRSCHER: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel.“ *Das Frauenbild in der literarischen Rezeption der Opern W. A. Mozarts*

und seiner Librettisten. Ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. XIV, 346 S. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 41.)

Die kritische Richtung der vorliegenden Untersuchung wird bereits durch die Wahl von Sarastros Worten für den Titel signalisiert. Nach der europäischen Aufklärung beherrscht die Geschlechterdifferenz als zentrales Strukturprinzip zunehmend die Opernbühne und beansprucht auch in der literarischen Rezeption einen dominierenden Raum. Die Autorin unterbreitet die Librettoanalyse aus theaterwissenschaftlicher Sicht und macht sie zum Hauptgegenstand ihrer Studie. Damit setzt sie neue Akzente, denn in der musikfachlichen Betrachtung wird das Libretto in der Regel der Musik untergeordnet. Gewiss – als Theaterwissenschaftlerin kann sie beispielsweise die Diskussion darüber, ob Mozart die Arie „Come scoglio“ in *Così fan tutte* „ernst gemeint“ hat (S. 78), nicht kennen, doch präsentiert sie eine Fülle literarischer Materialien, die zeigen, wie sehr sich die Vorurteile in Bezug auf die Geschlechtscharaktere mit ihren stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit bis in die heutige Zeit hinein gehalten haben und die Rezeption der Frauenfiguren in den Mozart-Opern bestimmen. In *Così fan tutte* sind es die Frauen und nicht die Männer, die moralisch verurteilt werden – weibliche Untreue galt als besonders verwerflich. In *Don Giovanni* überwiegt die Bewunderung für den erotisch potenten, einzigartigen Mann, und daher wird die Fixierung der Frauen auf den Mann idealisiert. Und auch die in der *Zauberflöte* enthaltenen Weiblichkeitsbilder werden so interpretiert, dass sie in die gängige Vorstellungswelt der Rezipienten hineinpassen. Lemm-Mirschel zeigt aber auch, dass vor allem gegen Ende des 20. Jahrhunderts andere Ansichten hinzugetreten sind, die die alten Vorurteile durchschauen und durchkreuzen und dem Libretto – und den Frauen – Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Bei solchen Untersuchungen ist die Gefahr gegeben, dass methodisch einem Zirkelschluss gehuldigt wird: Wer nach Negativem sucht, wird fündig. Dessen ist sich die Autorin durchaus bewusst. Sie versteht ihre Studie daher als einen Ausschnitt aus einem Diskurs, der allerdings auf übergreifende Diskursstrukturen hinweist, denn sie orientiert sich am Bekanntheitsgrad der von ihr analysierten Texte (E. T. A. Hoffmann,

Kierkegaard, Felsenstein u. a.). Verwunderlich ist die Einseitigkeit, mit der die Frauenfiguren über die Jahrhunderte hinweg durchdekliniert wurden. Mozart selbst hat eine weitaus stärkere Ambivalenz einkomponiert, die in der Rezeption zu verschwinden drohte. Die Untersuchung ist insofern auch für Musikinteressierte lesenswert, da sie das Bewusstsein für versteckte Ideologien schärft, die der scheinbar sachlichen Wissenschaft eingeschrieben sind.
(Januar 2006) Eva Rieger

Nineteenth-Century Music. Selected Proceedings of the Tenth International Conference. Hrsg. von Jim SAMSON und Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. 396 S., Abb., Nbsp.

Der Konferenzbericht, eine Auswahl der 1998 in Bristol vorgetragenen Referate, enthält siebzehn Beiträge, die in sechs Abschnitte eingeteilt sind: „Philosophy of Music“ – vertreten mit einem Beitrag zur grundlegenden Frage „Musical Meaning?“ aus philosophischer Sicht –, „Wagner“, „Liszt“, „Mediating Music: Creating, Collecting and Publishing in Nineteenth-Century France“, „Music and Nation“ sowie „Women and Music“. Querverbindungen sind bei einer solchen thematisch offenen Tagung, von der hier „a wide cross-section of the papers“ (Klappentext) vorliegt, kaum zu erwarten, sieht man von den Wagner-Bezügen in zwei der Liszt-Beiträge einmal ab. Allenfalls ist insgesamt bei den werkbezogenen Untersuchungen eine zunehmende Tendenz zu interdisziplinären Ansätzen unverkennbar, die mehr und mehr die musikimmanente Analyse verdrängt. So spürt Anna Harwell Celenza den ikonographischen Inspirationsquellen zu Liszts *Totentanz* nach und versucht anhand der Werkstruktur, ihrer Genese und ihrer Veränderungen in den verschiedenen Fassungen nachzuweisen, dass in der Komposition zwei gegensätzliche Todesdarstellungen, Hans Holbeins Holzschnittfolge *Totentanz* wie auch das lange Zeit Andrea Orcagna zugeschriebene Fresco *Trionfo della morte* (recte: von Francesco Traini oder Bonamico Buffalmacco), ihre konkreten Spuren hinterlassen haben. Annetta Fauser dagegen zeigt sehr eindringlich, wie stark die musikalischen Vor- und Aufführungen der Pariser Weltausstellung 1889 als Teil einer nationalen Politik zu sehen sind, die auf Wiedergewinnung politischer, wirtschaftlicher und

kultureller Macht ausgerichtet war. Auch die beiden anderen Beiträge der Frankreich-Sektion, Andrea Musks „Regionalism, *Latinité* and the French Musical Tradition: Déodat de Séverac's *Héliogabale*“ sowie Clair Rowdens „*Hérodiade*: Church, State and the Feminist Movement“, stellen die politisch-gesellschaftlichen Implikationen der beiden behandelten Bühnenwerke heraus.

Im Falle Wagners hat dagegen der außermusikalische Blickwinkel in der überbordenden Literatur jahrelang derart stark dominiert, dass sich die Autoren nun wieder vermehrt der Musik selbst zuwenden, wenngleich – und hier kommt der interdisziplinäre Aspekt wieder zum Zug – unter besonderen Fragestellungen. Roger Scruton bemüht sich um eine Apologie der Wagner'schen Helden, exemplifiziert an Siegfried („The Trial of Richard Wagner“), und Thomas S. Grey analysiert die dritte Szene im zweiten Aufzug von *Siegfried* – in der der ‚hellhörig‘ gewordene Titelheld Mime erschlägt – im Hinblick auf den Wagner'schen Begriff der Ursprache. Der Diskussion um den Ursprung des „Tristan-Akkordes“ zwischen Liszts Lied *Ich möchte hingehn* und Wagners Musikdrama nimmt Alexander Rehding insofern die Brisanz, als er nachzuweisen versucht, dass es sich bei Liszts nachträglichem Einbau des „Tristan-Akkordes“ nicht um ein bloßes Zitat, sondern um eine der Textinterpretation des Liedes entsprechende Anspielung handelt. James Deaville belebt die Erforschung der Kontroverse um Liszts Konzeption der Programmmusik durch die differenzierte Interpretation bekannter und weniger bekannter Quellen.

Während die Beiträge des fünften Teils *Nationales* in sehr spezifischen Fragestellungen untersuchen (Urheberrecht im Preußischen Gesetz von 1837, Rezeption des „Böhmischen Streichquartetts“ in Wien, britische Musikgeschichtsschreibung), verdient vor allem der Schlussartikel von Harald Krebs über die Beziehungen von Josephine Lang zu den Schumanns besondere Beachtung. Der Autor kann hier u. a. nachweisen, dass die Komponistin die Eingriffe Robert Schumanns in ihrem Heine-Lied *Traumbild* zur Publikation in der Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* (November 1838) bei der späteren Überarbeitung für die eigene Veröffentlichung als Opus 28, Nr. 1 (1856), bewusst negierte.
(Dezember 2005) Peter Jost

ROBERT SCHUSTER: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts. Sinzig: Studio Verlag 2004. 884 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 11.)*

Unter den Szenentypen der Oper des 19. Jahrhunderts zählt die Kirchenszene zweifellos zu den besonders auffälligen Phänomenen. Nach der Dissertation Ernst Alfred Slaninas (*Die Sakralszene der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts*, Münster 1935) ist Robert Schusters Untersuchung die erste, die sich des Themas in einem größeren historischen Zusammenhang annimmt. Dabei wird die Entwicklung dieses musikalisch-dramaturgischen Topos von seinen Ursprüngen in der Französischen Revolutionsoper bis ans Ende des 19. Jahrhunderts verfolgt. Schwerpunkte der Arbeit bilden die Analysen zu Spontinis *Agnes von Hohenstaufen* (S. 149–183) sowie zu den einschlägigen Opern Meyerbeers (S. 211–327), Verdis (S. 475–545) und Wagners (S. 638–726). Daneben werden u. a. auch Werke von Spohr, Auber, Halévy, Donizetti, Gounod, Massenet, Lalo, Catalani, Mascagni, Leoncavallo und Puccini ausführlich behandelt. Ein besonders prominentes Beispiel bietet Leoncavallos historische Oper *I Medici* (1893), deren Schlussakt das am Ostersonntag 1478 während der Messe ausgeführte Attentat zeigt und im fortschreitenden Wechsel der Handlungsebenen kompositorisch ein vollständiges Credo integriert. Bemerkenswert sind auch die Beobachtungen Schusters zu einigen durchaus entlegenen Literaturbeispielen, darunter etwa der Imitation des Gregorianischen Gesangs in *Il Vasallo di Szizeth* (1889) von Antonio Smareglia. Weitere Teilkapitel widmen sich eher cursorisch u. a. Fragen der Rezeption, der Zensur, der Librettistik und der Instrumentation (hier vor allem der Orgel bzw. Orgelsubstitution). Der gewaltige Umfang der Arbeit ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Schuster ein deskriptives Analyseverfahren bevorzugt und darüber hinaus dem Leser für jede der mehr als 50 behandelten Opern im fortlaufenden Text eine Inhaltsangabe sowie Details hinsichtlich Entstehung und Schaffenskongext anbietet, die leicht auch an anderer Stelle greifbar sind und vom eigentlichen Thema der Arbeit ablenken. Etwas kurios ist das den Hauptteil abschließende Kapitel „Die deutsche Oper im späteren 19. Jahrhundert“ (S. 638–726), das sich auf den

frühen (!) Wagner konzentriert (fast 50 Seiten sind allein *Rienzi* gewidmet) und mit den *Meistersingern* überhaupt nur eine einzige Oper aus der zweiten Jahrhunderthälfte berücksichtigt. Gebündelt werden die Detailbeobachtungen in einem abschließenden Kapitel zur Dramaturgie und Funktion der kirchlichen Szene (S. 763–810). In synoptischer Darstellung finden sich Angaben z. B. über das vermeintlich „erste Aufeinandertreffen zweier Religionen mit deutlicher Parteinahme der Autoren“ (in Meyerbeers *Il crociato in Egitto*, 1824) oder das angeblich „erste Auftreten eines Bischofs auf der Opernbühne“ (in Spohrs *Pietro von Abano*, 1827). Wichtiger scheint Schusters Beschreibung der kirchlichen Szene innerhalb von Parallelhandlungen, wofür er die Bezeichnungen „Mehrschichten-Modell“ bzw. „Verzahnungs-Modell“ einführt. Hinsichtlich der in den dramaturgischen Analysen berührten musikalisch-stilistischen Aspekte (z. B. Tonartencharakteristik, Verwendung modalen Harmonik, historisierende Stilzitate) kommt es kaum zu generalisierbaren Aussagen. Ungeachtet mancher Redundanzen handelt es sich aufgrund der Erschließung eines materialreichen Untersuchungsspektrums um eine sehr verdienstvolle Studie, die zu einer weiterführenden Beschäftigung mit dem Gegenstand einlädt.

(Oktober 2005)

Arnold Jacobshagen

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher. Band 7: 1856–1859. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING unter Mitarbeit von Panja MÜCKE. Berlin/New York: De Gruyter 2004. 813 S., Abb.*

Der vorliegende Band deckt den Zeitraum zwischen der ausgedehnten Italienreise, die Meyerbeer zwischen Januar und April 1856 unternahm, und der Vollendung seiner zweiten Opéra comique *Le Pardon de Ploërmel* ab, die am 2. April 1859 in Paris zur Uraufführung kam. Mit diesem Werk war Meyerbeer ein ganzes Jahr lang beschäftigt: Im Oktober 1858 begannen die Vertragsverhandlungen, Rollenkopien und sonstigen Probenvorbereitungen der Pariser Premiere. Nach dem triumphalen Erfolg war Meyerbeer mit den Korrekturen von Klavierauszug und Partitur sowie mit der Komposition der Rezitative (statt des Dialogs) für die Londoner Erstaufführung ausgelastet; im Juni 1859 eilte er nach London, um die dortigen Proben per-

sönlich zu leiten. An die Londoner Premiere am 26. Juli schloss sich ein Erholungsaufenthalt in Spa und Baden an, aber ab Ende September war Meyerbeer wieder in Paris, um die Reprise seiner Oper vorzubereiten. Bedenkt man, dass der fast siebzigjährige Komponist ständig unter gesundheitlichen Beeinträchtigungen litt, so stellt sein Einsatz für die neue Oper ein beachtliches Arbeitspensum dar.

Meyerbeer war indes auch in den Jahren zuvor alles andere als untätig gewesen. Dass er in Paris nur selten anwesend war und trotz des intensiven Drängens sowohl der Öffentlichkeit als auch der Theaterdirektoren weder mit der neuen Opéra comique noch mit der ebenfalls seit langem erwarteten neuen Grand Opéra – der späteren *Africaine* – herauskam, hat Berlioz im Oktober 1857 auf den Punkt gebracht: „Meyerbeer geht dieser Tage dahin (sc. nach Nizza); nachdem er das Terrain sondiert hat, unsere Sänger gehört hat, hat er sich entschlossen, weder an der Opéra noch an der Opéra comique irgend etwas zu geben. Er fand diese ganzen Leute so schlecht ... und damit hat er im allgemeinen nicht Unrecht“ (S. 636). So verbrachte Meyerbeer die meiste Zeit in Berlin, unterbrochen von Kuraufenthalten in verschiedenen Badeorten. Aufgrund des schlechten Gesundheitszustandes von Meyerbeers Tochter Cécilie verbrachte die Familie den ganzen Winter 1857/58 in Nizza. Obgleich die Partitur von *Le Pardon de Ploërmel* bereits seit 1856 vorlag, war Meyerbeer ständig mit Verbesserungen beschäftigt; die berühmte Schattenarie wurde beispielsweise erst im November 1857 fertig gestellt. Daneben aber komponierte er eine große Anzahl von Werken, die aus seiner Sicht keineswegs Nebenwerke waren: besonderen Wert legte er auf die beiden Kompositionen, die er zur Feier von Schillers 100. Geburtstag beisteuerte, *Festmarsch* und *Festgesang*, entstanden im November 1859. Auch der im 19. Jahrhundert sehr beliebte *Fackeltanz C-Dur* entstand in diesen Jahren, daneben eine ganze Reihe von Liedern und Chorwerken sowie die Schauspielmusik zu *La Jeunesse de Beethoven* von Castil-Blaze. Insofern sind die Dokumente des vorliegenden Bandes nicht nur für die Entstehungsgeschichte von *Le Pardon de Ploërmel* unverzichtbar; sie zeigen vielmehr, wie der Komponist auf der Höhe seines Ruhmes das kulturelle Leben seiner Zeit nach wie vor aufmerksam verfolgte und mitgestaltete.

Die Dokumente sind in gewohnter Sorgfalt präsentiert; neben Meyerbeers Briefwechsel werden seine Taschenkalender-Eintragungen und das im Original verschollene Tagebuch nach der Abschrift von Wilhelm Altmann ediert. (Zu den Prinzipien der Edition vgl. Besprechung von Bd. 6 in *Mf* 57, 2004, S. 412). Größtmögliche Vollständigkeit ist intendiert; hilfreich wäre allerdings eine nähere Erläuterung, welche Briefe aufgrund mangelnder Kooperationsbereitschaft mancher Privatbesitzer (siehe S. XIV) nicht ediert werden konnten.

(Februar 2006)

Matthias Brzoska

SILJA GEISLER-BAUM: Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel. Mainz: Are Edition 2004. XI, 189 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Wer sich heute nach dem Schaffen von Fredrik (Friedrich) Pacius (1809–1891) erkundigt, findet überall den Hinweis auf die finnische Nationalhymne zu Johan Ludvig Runebergs Text (*Vårt land* bzw. in Paavo Cajanders späterer finnischer Übersetzung *Maamme*) aus dem Jahr 1848. Es wird also deutlich, dass Pacius ein politisch interessanter Komponist war und ein attraktives Thema für die moderne Musikwissenschaft darstellt. Dieser Spohr- und Hauptmann-Schüler aus Hamburg, der als junger Mann mit solider Ausbildung über den Umweg nach Stockholm in die neue Hauptstadt Finnlands reiste und dort über mehrere Jahrzehnte lang wichtige Aufgaben übernehmen durfte, konnte auch als Komponist der „Vater der finnischen Musik“ werden, obwohl sogar der leidenschaftliche Kosmopolit Jean Sibelius anmerkte, dass gerade bei Pacius kein „finnischer Ton“ zu hören sei. Am wichtigsten sind Pacius' Arbeiten zu Zacharias Topelius' z. T. lustigen, aber zugleich höchst politischen Texten. So entstanden zwei kulturgeschichtlich brisante Opern, *Kung Karls Jakt* (*König Karls Jagd*, UA 1852) und *Prinsessan av Cypern* (*Die Prinzessin von Zypern*, UA 1860). Weniger beachtet und anders zu kontextualisieren ist Pacius' dritte Oper *Loreley* (UA 1887).

Nach allgemeinen Einführungen, die eine gute Zusammenfassung finnischer und schwedischer Literatur vornehmen (wobei das Fehlen von Matti Klinges kulturhistorisch verdienst-

voller Abhandlung zum 19. Jahrhundert, *Keisarin Suomi [Des Kaisers Finnland]*, Espoo 1997, überrascht, die Erwähnung von Klinges *Den politiske Runeberg [Der politische Runeberg]*, Stockholm und Helsingfors 2004, jedoch angesichts der zeitgleichen Veröffentlichung beider Studien verständlich ist), nähert sich Silja Geisler-Baum ihrem Thema. Mit beachtlicher Sensibilität für die regionalen Besonderheiten bahnt sich die Autorin ihren Weg zum Kern von Pacius' Spätwerk. Es ist ein Denkmal des Musikerpensionisten Pacius, der bekanntlich viel Zeit in Deutschland verbrachte und von einer zweiten Karriere in seiner alten Heimat träumte. In den 1880er-Jahren schien die große romantische Oper wohl das geeignete Instrument des Erfolges zu sein, aber zu lange hatte Pacius in Helsinki gelebt und zu nachhaltig waren die Impulse Spohrs und Hauptmanns, als dass er sich im Alter von fast 80 Jahren (!) in Wagners Metier hätte behaupten können. Trotzdem wäre eine noch gründlichere Bestimmung des Verhältnisses von Pacius zum Wagnerismus lohnend. Immerhin schreibt der finnische Kulturhistoriker Hannu Salmi (allerdings ohne jede Begründung!) in seinem Buch *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century. Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult* (Rochester 2005, S. 48), dass Pacius' *Loreley* „clearly distinguishable“ wagneristische Züge besitzt. Dagegen konstatiert Geisler-Baum: „Davon, daß die LORELEY wagnersche Züge trage [...] kann keine Rede sein [...]“ (S. 64). Die *Loreley* bildet – mit oder ohne Wagnerismus – eine kultur- und mentalitätsgeschichtlich wichtige Brücke zwischen der deutschen und finnischen bzw. mitteleuropäischen und nordischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. Mit dieser Komposition bemühte sich ein deutscher Musiker, dessen Leben und Karriere in Finnland übrigens um einiges glücklicher als die der meisten anderen ordentlich ausgebildeten, aber nicht ausnehmend genialen Musiker seiner Generation in Deutschland verlaufen war, um die alte Heimat.

Leider gelingt es Geisler-Baum nicht, die spezifischen Gründe für Pacius' Themenwahl oder gar für die Wahl des Geibel'schen Textes zu enthüllen. Diese Einschränkungen, die man hinnehmen muss, bis andere Dokumente auftauchen, erläutert die Autorin allerdings galant. Um so genauer dokumentiert sie Pacius' Bemü-

hungen um auswärtige Aufführungen, etwa in Hamburg und Wien. Schon allein hinsichtlich der benutzten Quellen in Helsinkier Archiven (Pacius' Partiturreinschriften etc.) verdient diese kleine, aber feine Studie als Beitrag zur finnischen und finnisch-deutschen Musikgeschichte uneingeschränkte Bewunderung.

(Februar 2006)

Tomi Mäkelä

ERIKA REIMAN: *Schumann's Piano Cycles and the Novel of Jean Paul*. Woodbridge: The University of Rochester Press 2004. XIII, 229 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Volume 19.)

Die intensive Beschäftigung Robert Schumanns mit den Schriften Jean Pauls ist durch die Monographien von Hans Kötz 1933 und Frauke Otto 1984 über den Einfluss Jean Pauls auf Robert Schumanns Schriften gut dokumentiert. Im engeren Sinne musikwissenschaftliche Studien beschränkten sich jedoch auf ästhetische Fragen und auf die *Flegeljahre* als angebliches „Programm“ für Schumanns *Papillons* op. 2. Erika Reiman ignoriert die auf Wolfgang Boetticher zurückgehende These, Nummerneinträge in Schumanns Handexemplar der *Flegeljahre* auf die Satzfolge des gedruckten Walzerzyklus op. 2 zu beziehen. Obwohl sie sich mehrfach auf eigene Quellenstudien an Schumanns Handexemplaren von Werken Jean Pauls im Robert-Schumann-Haus Zwickau beruft, nennt sie keinerlei konkrete Eintragungen. Auch der einschlägige Katalogband *Robert Schumann und die Dichter* (Düsseldorf 1991), in dem einzelne dieser Eintragungen wiedergegeben werden, bleibt unberücksichtigt.

Reiman schlägt in ihrer Studie einen prinzipiell anderen methodischen Weg ein, der vom Ansatz musikalischer Narrativität ausgeht, „without positing untenable programmatic allusions in purely instrumental music“ (S. 5). Ständen bei derartigen Untersuchungen im Zusammenhang mit Schumann bisher Dichter wie E. T. A. Hoffmann oder Friedrich Schlegel im Vordergrund, so wählt Erika Reiman nun Jean Paul. Berücksichtigt werden dabei die fundamentalen Differenzen zwischen Jean Paul und den Jenaer Frühromantikern, auch wenn es der Autorin offenkundiges Unbehagen bereitet, „to think of Schumann's literary idol Jean Paul as at least partially a non-Romantic“ (S. 21).

In einem grundlegenden Kapitel analysiert sie kompetent typische Stilmerkmale der Romane Jean Pauls: Digressionen, Verfremdung („defamiliarization“) und Perspektivenwechsel („refocalization“). Die Suche nach Parallelen in Schumanns Klavierwerken beschränkt sie auf die frühen, vor 1840 veröffentlichten, zyklischen Klavierwerke. Eingeschlossen sind dabei auch einsätzliche Werke wie die *Arabeske* op. 18, ausgespart bleiben Variationsfolgen, Sonaten und Studienwerke. Diese Einschränkung wird problematisch, wenn Erika Reiman nach musikalischen Analogien zum hohen und niedrigen Stil, nach Parallelen zu klassizistischen Tendenzen bei Jean Paul sucht. Dabei steht musikalisch natürlicherweise das Modell der Sonate im Vordergrund, wobei die auferlegte Werkbeschränkung zur Frage nach sonatenhaften Tendenzen in Opus 6, 12, 16, 21 und 26 führt.

Im Vordergrund der Analysen stehen harmonische Beobachtungen. Schumanns Modulationsgebrauch wird als digressiv verstanden. Reiman vergleicht die vorübergehende Tonikalisierung von Nebentonarten mit literarischen Perspektivenwechseln. Der häufige Gebrauch nicht der Haupttonart zugehöriger Tonarten wirkt als Verfremdung dieser Grundtonart. Interessant sind die aufgezeigten Parallelen zwischen den vor allem im *Carnaval* op. 9 häufigen chromatischen Rückungen und den bei Jean Paul allgegenwärtigen Gedankenstrichen. Gewagt freilich ist der Analogieschluss, die Ambiguität zwischen Dur und Moll („the distinction between the tonic major and relative minor modes is virtually erased“, S. 115) mit der Aufhebung der Differenz von realer und transzendenter Welt bei Jean Paul gleichzusetzen. Wichtig sind die teilweise vorgenommenen Stilvergleiche, inwieweit Schumann'sche Modulationstechniken von jenen Chopins (S. 104) oder vom klassischen Sonatenstil (S. 18) grundsätzlich zu unterscheiden sind; konkrete Nachweise bleiben allerdings aus. Doch auch in der Melodiebildung beobachtet Erika Reiman Analogien zu den Jean Paul'schen Satzdigressionen, im mehrstimmigen Satz kann ein Stimmenwechsel oder -tausch als musikalischer Perspektivenwechsel angesehen werden. Musikalische Zitate stehen als Entsprechungen zu den bei Jean Paul häufigen Momenten von Intertextualität und Selbstreferenz: Fraglos spielen gerade bei Schumann derartige Zitate eine große Rolle, obwohl

manche der angeblichen Zitate aus Werken Beethovens, Schuberts und Chopins, die hier zusammengetragen werden, allenfalls als entfernte Anklänge zu bezeichnen sind.

Die drei einsätzigen Werke Opus 18 bis Opus 20 werden als Pendant zum Idyllenstil Jean Pauls verstanden. Im Hintergrund steht dabei die Absicht, diese – nach Reiman – weniger prominenten Werke Schumanns zu ihrem Recht zu verhelfen. Ob allerdings „the notion, that these three pieces are on a smaller not a larger scale than *Carnaval* and *Kreisleriana*“ (S. 190) speziell für die *Humoreske* eine angemessene Form der Rezeption darstellt, scheint angesichts ihrer bis dahin ungekannten großformalen Anlage fragwürdig.

Mit über 100 Notenbeispielen können alle besprochenen Stellen direkt nachvollzogen werden, die vorgenommenen Analysen sind stringent und überzeugend. Erschöpft ist das Thema des Einflusses der Romane Jean Pauls auf die Klavierwerke Schumanns damit allerdings wohl noch nicht. Nicht nur deutschsprachige Literatur (z. B. Ulrike Kranefeld, *Der nachschaffende Hörer*, Stuttgart 2000), auch englischsprachige Literatur zum Thema (z. B. John Daverio, „Reading Schumann by way of Jean Paul and his Contemporaries“, in: *College Music Symposium* XXX, 1990, S. 28–45) bleibt unberücksichtigt. Bei der Analyse von Schumanns *Carnaval* greift Reiman auf die Theorien des russischen Romantheoretikers Michail Bachtin zurück. Was sie dabei nicht beachtet, ist eine wegweisende Studie des Literaturwissenschaftlers Hans Esselborn, in der Bachtins Theorie des Karnevalesken auf die Vielfalt der Stimmen und Redeweisen in Jean Pauls Romanen bezogen wird. Aus dieser Perspektive wäre auch Schumanns Behauptung, er habe von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Musiklehrer, neu zu beleuchten, die hier lediglich auf „classifying tendencies“ in Schumanns *Kinderszenen* bezogen wird. (November 2005) Thomas Synofzik

JEAN GALLOIS: *Charles-Camille Saint-Saëns. Sprimont: Pierre Mardaga 2004. 383 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique – Musicologie“.)*

Die Publikationsliste des in Deutschland vor allem als Spezialisten für den französischen Komponisten Ernest Chausson bekannten Autors ist beeindruckend, und so durfte man

auf diese neue Gesamtdarstellung zu Camille Saint-Saëns – die erste in französischer Sprache seit 1930 – gespannt sein. Umrahmt von einem „Prélude“ und einem „Postlude“ präsentiert Gallois Leben und Werk in chronologischer Folge in vierzehn Kapiteln. Dies ist bei einem Komponisten wie Saint-Saëns, bei dem es kaum eine eigentliche Entwicklung des Schaffens und auch nur wenige direkte Verbindungen zwischen Lebensumständen und Produktion gibt, keine unproblematische Entscheidung; dies um so mehr, als biographische Ereignisse und nachfolgend die entsprechenden Werke Jahr für Jahr mehr oder weniger schematisch abgehandelt werden. Davon ausgenommen ist das Kapitel 12, „Un homme appelé Saint-Saëns“, in dem der Autor mit großem psychologischem Einfühlungsvermögen ein Porträt der Persönlichkeit zu entwerfen versucht.

Ein zweiter Kritikpunkt betrifft die Darstellung selbst. Das Buch ist, um es auf einen prägnanten Begriff zu bringen, in einem in Frankreich durchaus auch im Wissenschaftsbereich nicht unüblichen Feuilleton-Stil abgefasst. Dazu gehören die anschauliche, mit Anekdoten (ohne Quellenangaben) gewürzte sprachliche Darstellung sowie der weitgehende Verzicht auf Fachterminologie und Analysen zugunsten von Werkbeschreibungen, die auch dem Opernfreund und Konzertliebhaber verständlich sind. Nun soll dem Buch gewiss kein Vorwurf daraus gemacht werden, sich nicht nur an Musikologen, sondern auch an den breiteren Leserkreis der „mélomanes“ zu wenden. Die leichte Lesbarkeit des Bandes ist jedoch erkaufte durch einen sorglosen Umgang mit wissenschaftlichen Standards, die für eine Aufnahme in eine renommierte Reihe wie die Collection „Musique – Musicologie“ eigentlich verbindlich sein sollten. So werden zahlreiche Zitate aus noch unveröffentlichten Briefen Saint-Saëns', ohne Hinweis auf den Fundort, andere Zitate gar ohne jeden Quellenbeleg angeführt. Neuere Forschungsliteratur, vor allem des Auslands, bleibt völlig unberücksichtigt; dies gilt offenbar auch für den ersten Teil des neuen Werkverzeichnis (Camille Saint-Saëns 1835–1921: *a Thematic Catalogue of His Complete Works*) von Sabina T. Ratner (*The Instrumental Works*, Oxford 2002), da Gallois beispielsweise als Uraufführungsdatum für Saint-Saëns' drittes Violinkonzert op. 61 immer noch den 9. Februar

1881 in Paris angibt (S. 226; recte: Hamburg, 15. Oktober 1880). Dazu kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Sach- und Schreibfehlern, wie bei Angaben von Daten (Uraufführung der *Es-Dur-Symphonie* nicht am 11., sondern am 18. Dezember 1853, S. 35; Wagner beendete seine *Meistersinger* nicht 1868, sondern 1867, S. 111; Saint-Saëns' *Portraits et Souvenirs* erschienen bereits 1899, nicht erst 1909, S. 113 usw.) oder Namen („Waistling“ statt „Whistling“, S. 44, „Tanhäuser“ statt „Tannhäuser“ sowie „Neumann“ statt „Niemann“, S. 82 f.; „Bismark“ statt „Bismarck“, S. 106 f. usw.). Schmerzlich vermisst wird auch ein Werkregister, das ein schnelles Auffinden der gerade bei weniger bekannten Werken durchaus interessanten Beschreibungen (wie z. B. zur Ouvertüre *Spartacus*, S. 91 f.) garantiert hätte.

Das Engagement, mit dem sich der Autor jahrelang um Leben und Werk Saint-Saëns' bemüht hat, berührt sicherlich sympathisch, aber seine Tendenz, auch den letzten Gelegenheitsarbeiten noch Originalität und innovatives Potenzial abzugewinnen, ist letztlich für ein solches Gesamtporträt wenig hilfreich, zumal Gallois' Quintessenz, Saint-Saëns sei „tout simplement, irremplaçable dans l'histoire de la musique française“ (S. 376) ohnehin kaum ernsthaft von der Musikforschung bestritten werden dürfte. Was bleibt, sind eine Reihe kleiner Auszüge aus unveröffentlichten Briefen sowie kleine Korrekturen der Biographie (etwa der Nachweis einer auch kirchlichen Trauungszeremonie am 3. Februar 1875, S. 158) – insgesamt zu wenig, um den hohen Erwartungen gegenüber einer neuen umfassenden Biographie des Komponisten gerecht zu werden.

(November 2005)

Peter Jost

Josef Rheinberger. Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München 23.–25.11.2001. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2004. 395 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 62.)

Zu den zahlreichen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die in der ersten Hälfte des 20.

Jahrhunderts annähernd vollkommen der Vergessenheit anheim gefallen sind, um in dessen letzten Drittel wiederentdeckt zu werden, gehört unbestreitbar auch Gabriel Josef Rheinberger, dessen hundertster Todestag im November 2001 für Interpreten und Musikwissenschaftler zum Anlass einer ausführlicheren Beschäftigung wurde – so auch im Rahmen des Internationalen Symposiums im Gedenkmonat in München.

Das Werk Rheinbergers hat eine regelrechte Renaissance erlebt, ausgegangen von der Kirchenmusikpraxis und seit 1988 gestützt durch die *Rheinberger-Gesamtausgabe* des Carus-Verlages, die 2000 in die Einrichtung einer Editions- und Forschungsstelle mündete. Die Vita des Komponisten scheint – insbesondere durch die Arbeiten Harald Wangers und Hans-Josef Irmens – gut aufgearbeitet und musste daher auf dem Münchner Symposium nicht weiter thematisiert werden; im Zentrum der inzwischen veröffentlichten Vorträge stand die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Werk Rheinbergers mit den Schwerpunkten Kammermusik und Lied, Symphonik, Kirchenmusik und Orgelmusik. Überblicksartig gestaltet, vor allem aber der Aufarbeitung des Forschungsstandes gewidmet ist der Beitrag Wolfgang Horns, „Die Rolle Josef Rheinbergers in Musikgeschichten zum 19. Jahrhundert“, der sich auch der Problematik einer Kanonisierung stellt. Ähnliche grundlegende Zusammenhänge stellt der Text Hans-Josef Irmens in den Vordergrund, indem er sich einmal mehr mit der Ehe Rheinbergers mit Franziska von Hoffnaß befasst.

Der Symposiumsbericht beinhaltet vor allem brillante Einzelstudien, so von Christian Berkthold über Rheinbergers Lied *Ach Wandern* op. 7, Nr. 1, von Hartmut Schick zur *Walenstein-Sinfonie* op. 10, die dieser als private „Fanny-Symphonie“ liest, und Irmlind Capelle zur zyklischen Anlage und zur Sonatenform in den Orgelsonaten Rheinbergers. Herausragend ist die überfällige Studie zu den größer besetzten Kammermusikwerken Rheinbergers, so zum *Streichquintett* op. 82, dem *Klavierquintett* op. 114 und dem *Nonett* op. 139: Thomas Schmidt-Beste fragt nach Klangregie und Textur und richtet das Augenmerk seiner Analysen insbesondere auf die (auch in den Orgelsonaten präsente) latente Geringstimmigkeit bei Rheinberger. Der Text Schmidt-Bestes hebt sich wohl-

tuend von dem Niveau etwa der Arbeit Bernd Edelmanns ab, die, in einer merkwürdig dozierenden Schreibart den Quartetten gewidmet, nicht einmal Konzertführerniveau erreicht.

Barbara Mohn, das Haupt der *Rheinberger-Gesamtausgabe*, erlaubt dem Interessierten einen Einblick in die Komponierwerkstatt Rheinbergers; Hanns Steger („Poesie und Form in der Klaviermusik Rheinbergers“) erarbeitet eine ausgezeichnete Gruppenübersicht. Siegfried Gmeinwieser schließlich ergänzt die bisher geleisteten biographischen Studien um die Verknüpfung des Komponisten mit den Aktivitäten der Münchner Hofkapelle. Daneben gilt die Aufmerksamkeit der Beiträge Rheinbergers „Wirkung“ in einem Doppelsinn: einerseits hinsichtlich der Rezeption auch und besonders kompositorischer Natur, andererseits hinsichtlich des pädagogischen Wirkens Rheinbergers, deren historische Bedeutung wohl kaum überschätzt werden kann – war Rheinberger über Jahrzehnte einer der gefragtesten Kompositionslehrer seiner Zeit, der eine große Schar von Schülern anzog. Die Tatsache, dass er eine ganze Generation nordamerikanischer Komponisten ausbildete, spiegelt sich in einer hohen Frequenz von Beiträgen der amerikanischen Musikwissenschaft im Rahmen des Münchner Symposiums. Neben Einzelstudien amerikanischer Provenienz zu Rheinbergers Werken (faszinierend die Gegenüberstellung zweier Analysen zu Rheinbergers *Christoforus* von Glenn Stanley und Stephan Hörner), so Calvin M. Bowers instruktive Analyse zum *Cantus Missae* op. 109, sind vor allem die Beiträge Robert W. Wasons, der sich etwas exterritorial dem Liedschaffen des Rheinberger-Schülers Ludwig Thuille widmet, und E. Douglas Bombergers („Layers of Influence: Echoes of Rheinberger in the Choral Works of Horatio Parker“) zu nennen. Die Arbeit Lee Rothfords über August Halm als Schüler von Rheinberger bleibt deutlich hinter diesen zurück. Martin Weyer schließlich stellt aufschlussreich im Vergleich die Zusammenhänge von Orgelbau und Satztechnik an den Orgelsonaten von Félix-Alexandre Guilmant und Josef Rheinberger dar – und kann doch nicht auf den immer hinkenden Verweis auf das *Ceuvre* Max Regers verzichten ...

(Januar 2006)

Birger Petersen

ANTONÍN DVOŘÁK *Korespondence a Dokumenty. / Korrespondenz und Dokumente. Kritische Ausgabe / Correspondence and Documents. A Critical Edition.* Hrsg. von Milan KUNA, Antonín ČUBR, Markéta HALLOVÁ, Jitka SLAVÍKOVÁ. 10 Bände. Prag: Editio Supraphon / Editio Bärenreiter Praha 1987–2004. 486 S., 420 S., 455 S., 407 S., 483 S., 445 S., 451 S., 427 S., 544 S., 460 S.

Die Edition der Korrespondenz und Dokumente Antonín Dvořáks ist ein Projekt der 1980er-Jahre, das in mancher Hinsicht Respekt verdient: Es ist einzigartig in der Geschichte der tschechischen Musikwissenschaft – weder die Smetana-, noch die Fibich- oder die Janáček-Forschung können (ohne diese hier gegen den Komponistenkollegen Dvořák ausspielen zu wollen) ein derartiges Projekt aufweisen. Es ist ein Projekt, das durch systematische Materialsuche und -zusammenstellung das Wissen über den Komponisten Dvořák um ein Vielfaches vermehrt und verbreitert und damit die Dvořák-Forschung um Wesentliches und Wichtiges bereichert. Es ist ein Projekt, das es dem Dvořák-Forscher wie auch dem an Dvořák Interessierten erspart, wie noch vor 20 Jahren sich die oft an entlegenen Orten publizierten und dabei meist nicht in der Originalsprache veröffentlichten Publikationen der Briefe Dvořáks mühsam zusammensuchen und – was die Dokumente betrifft – zeitaufreibende Archivanschreiben abfassen und Faksimile-Abbildungen mit der Lupe entziffern zu müssen. Und es ist schließlich ein Projekt, das es – allen politischen und ökonomischen Umwälzungen der letzten 15 Jahre zum Trotz – vermochte, sich in die europäische Jetztzeit hinüberzuretten und zum 100. Todestag des Prager Komponisten im Jahre 2004 die zehnbändige Ausgabe der Dvořák'schen Korrespondenz und Dokumente als Ganzes gedruckt vorzulegen und abzuschließen.

Die Edition gliedert sich in drei Teile: Die Bände 1–4 enthalten die von Dvořák versandte Korrespondenz der Jahre 1871 bis 1904 inklusive der vorhandenen Briefentwürfe; die Bände 5–8 geben die von ihm empfangenen Briefe zwischen 1877 und 1904 wieder. In Band 4 befindet sich ein Gesamt-Verzeichnis der zwischen 1871 und 1904 abgesandten Briefe geordnet nach Adressaten sowie eine – leider nur in tschechischer Sprache verfasste – Kurzbiographie der Empfänger. Band 8 weist dieselben Anhänge

aus Sicht der Absender auf. Die Bände 9 und 10 schließlich enthalten Dokumente zu Dvořáks Leben und künstlerischem Wirken, die in folgende 16 Kapitel eingeteilt sind: 1. Matrikeleintragungen; 2. Personaldokumente; 3. Zeugnisse und Bescheinigungen; 4. Künstlerstipendien; 5. Ehrendoktorate; 6. Orden, Auszeichnungen und Ehrungen; 7. Ehrenmitgliedschaften in Vereinen und Institutionen; 8. Verträge und Vereinbarungen mit Verlegern; 9. Verträge und Vereinbarungen mit Theatern; 10. Verträge mit dem Amerikanischen Nationalkonservatorium für Musik; 11. Tätigkeit am Prager Konservatorium; 12. Tätigkeit und Wirken in der Tschechischen Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst; 13. Programme der Konzerte und Theatervorstellungen; 14. Konzerttournee durch die Böhmischen Länder; 15. Gedankeneintragungen; 16. Varia. Im Dokumentenband 10 befinden sich darüber hinaus 20 Abbildungen zu den einzelnen Dokumenten-Kapiteln, deren erste sich allerdings die Frage gefallen lassen muss, warum hier gegenüber der Abbildung in Antonín Hořejš' *Antonín Dvořák. Sein Leben und Werk in Bildern* (Prag 1955, S. 20) die Kopfleisten fehlen sowie das Format des Originals verändert wurde.

Dass die Dokumente gliederungsmäßig eine eigene Rubrik innerhalb der zehn Bände bilden mussten, steht außer Frage. Hinsichtlich der acht Briefbände aber wäre es vielleicht doch besser gewesen, die Konzeption einer so genannten Korrespondenzausgabe ernsthafter zu überlegen. Denn so groß, wie Milan Kuna in der Einleitung zu Band 1 (S. 54 f.) schreibt, sind die Lücken und Eigenarten zwischen abgesandter und empfangener Korrespondenz – man denke z. B. nur an die Korrespondenz zwischen Dvořák und dem Verleger Simrock, zwischen Dvořák und Johannes Brahms, zwischen Dvořák und Jean Becker oder zwischen Dvořák und Alfred Littleton – nicht. Mit Popularismus und Populärausgabe, wie Kuna meint (Bd. 1, S. 54), hat dies nichts zu tun. Ganz im Gegenteil: Eine wissenschaftliche Korrespondenzausgabe wäre in vieler Hinsicht dem Benutzer als nachvollziehbarer entgegengekommen und würde es ihm erlauben, die Briefwechsel ohne viel Herumblättern in den einzelnen Bänden verfolgen zu können. Denn blättern muss der Benutzer, trotz der Verweiszitate in den Kommentaren, da diese oft mit den entsprechenden Briefabdrucken im anderen Teil

der Korrespondenz nicht übereinstimmen: So etwa fehlen im Zitatverweis auf Simrocks Brief vom 11. Januar 1879 (Bd. 1, S. 154) die in der Wiedergabe des Simrockbriefes (Bd. 5, S. 128) so aussagebegründenden Unterstreichungen; im Zitatverweis zu Dvořáks Brief an Simrock vom 1. Februar 1879 (Bd. 1, S. 158) steht anstelle des Kommas (Bd. 5, S. 136) ein Fragezeichen; und im Zitatverweis zu Dvořáks Brief an Simrock vom 2. Januar 1880 heißt es im Zitatverweis: „Durchgehend gespielt hat er's aber“, was in Bd. 5, S. 214 als „durchgesehen und gespielt hat er's aber“ wiedergegeben ist. Vielleicht kann sich ja der Verlag dazu entschließen, zumindest die Hauptkorrespondenzen in separater Ausgabe und ohne die dann unnötigen und in der jetzigen Ausgabe oft unzuverlässigen Zitatverweise zu publizieren.

Ausgangspunkt der Edition ist immer das jeweilige Briefautograph. Wo dieses fehlt, wird nach Faksimileabbildungen, Erstdrucken oder entsprechenden Sekundärquellen ediert. Dabei allerdings mutet es seltsam an, dass verschiedene Briefe, deren Originale bisher als verschollen gelten, die in der Sekundärliteratur aber bereits publiziert wurden, in der kritischen Ausgabe fehlen: So etwa jener Brief Dvořáks an Bote & Bock vom 20. Oktober 1878, der zum 100-jährigen Bestehen dieses Verlages von Oswald Schrenk am 8. August 1937 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* (Nr. 366) veröffentlicht wurde; oder jener für die Symphonischen Dichtungen so aufschlussreiche Brief an Anton Seidl vom 12. November 1896, der in der Festschrift *Anton Seidl. A Memorial by his Friends*, New York 1899, S. 185 f., wiedergegeben ist; oder jener Brief von Simrock an Dvořák, datiert 15. Februar 1890, den Wilhelm Altmann bereits im Jahre 1929 veröffentlichte; oder schließlich auch jener von Dvořák an Alfred Volkland vom 12. März 1894, den Bohumil Geist samt Faksimile-Abbildung in der Zeitschrift *Hudební věda* 7 (1970), S. 497–499, publizierte. Und es mutet in diesem Zusammenhang weiterhin seltsam an, dass der Abdruck der aus Sekundärquellen übernommenen Briefe – wie etwa der von Dvořák an August Manns vom 12. November 1896 (Katalog Stargardt 4.–5. April 1991, S. 370, Nr. 1058; abgedruckt in Bd. 4, S. 288 f.) – in der *Kritischen Ausgabe* mit zahlreichen Abweichungen gegenüber der Vorlage erscheint.

Die Wiedergabe der Briefe wird von einem

Apparat begleitet: Er gibt Auskunft über Absendedatum (Originaldatum, Poststempel, Eingangsvermerk), Absendeort, Empfangsort und Art der Mitteilung (Brief, Postkarte, Ansichtskarte, Kartenbrief, Visitenkarte, Telegramm), er verzeichnet und kommentiert allerdings nicht die Datierungsunterschiede zwischen bestehenden Ausgaben und der *Kritischen Neuausgabe* (wie etwa die vom Brief Dvořáks an Simrock in Bd. 1, S. 253, der in älteren Ausgaben mit 18. Juni 1881, in der *Kritischen Ausgabe* dagegen aber mit 8. Juni 1881 datiert ist). Im Original nicht datierte, aber inhaltlich bestimmten Monaten und Jahren zuweisbare Briefe werden am jeweiligen Monats- bzw. Jahrgangsende wiedergegeben. Der Apparat gibt ferner Auskunft über die benutzte Quelle und deren Aufbewahrungsort bzw. deren bibliographischen Nachweis; er enthält im Anschluss daran bei nicht-tschechischsprachigen Briefen deren vollständige tschechische Übersetzung, oder bei tschechischsprachigen Briefen eine Regeste in deutscher und englischer Sprache, die allerdings oft Briefinhalt und Erklärung vermischt und in der es nicht selten Unterschiede zwischen der deutschen und englischen Version gibt. Hochzahlen im Brieftext verweisen auf die – für internationale Benutzer bedauerlicherweise nur tschechischsprachigen – Einzelkommentare, die generell sehr knapp bemessen sind und mitunter Wichtiges unerklärt lassen, wie etwa die Identifizierung des im Brief Dvořáks an die Präsidentin des New Yorker Nationalkonservatoriums vom 7. Dezember 1891 (Band 3, S. 108) angesprochenen Kompositions-Lehrbuches von einem Herrn Mathiew.

Die Übertragung der Briefe und Dokumente versteht sich als eine, „die einer modernen kritischen, auf wissenschaftlichen Grundlagen stehenden Edition“ (Bd. 1, S. 59) gerecht werden will. Als Editionsprinzip gilt dabei für das Editorenteam die Anpassung sowohl der tschechischsprachigen als auch die der deutsch- und englischsprachigen Briefe von und an Dvořák an die jeweilige moderne Orthographie und Zeichensetzung. Um in diesem Zusammenhang bei den deutschsprachigen Briefen zu bleiben: Die Abkürzungsstriche über den Doppelkonsonanten m und n werden zu mm und nn aufgelöst, die Abkürzung „u.“ stets als „und“ ausgeschrieben, das „Th“ (Thür) des 19. Jahrhunderts wird als „T“ (Tür) wiedergegeben; alte Formen des

„-iren“ (probiren) werden korrigiert zum heutigen „-ieren“ (probieren), und der einst vielverwendete Buchstabe „C“ (Concert) wird generell als „K“ wiedergegeben. Dass Letzteres mitunter zu seltsamen Übertragungs-Purzelbäumen führt, sei an einem Beispiel demonstriert: In seinem im Oktober oder November 1897 geschriebenen Brief an Eusebius Mandyczewski teilt Dvořák mit, dass die dritte Aufführung seines Oratoriums *Die Heilige Ludmila* im Londoner „Crystall Palast“ (zitiert nach der Abbildung des Briefautographs bei Hořejš, S. 130) stattgefunden habe; im Briefabdruck (Bd. 4, S. 106) allerdings wird daraus dann der „Krystall Palast“. Als weiteres Editionsprinzip gilt die stillschweigende Korrektur jener gegenüber der heutigen Norm als (von den Herausgebern offensichtlich angesehenen) Fehler in Orthographie und Zeichensetzung. Dabei werden die von Dvořák erwähnten Werktitel immer in Anführungszeichen gesetzt und der heute geläufigen Schreibweise angepasst, und dies auch dann, wenn Dvořáks Schreibweise deutlich davon abweicht, wie etwa im Brief an Simrock vom 1. Januar 1884 (Bd. 1, S. 381), in dem Dvořák notiert: „Ich schreibe jetzt an dem letzten Stück aus dem ‚Böhmerwald‘“, was in der Edition wiedergegeben ist als: „Ich schreibe jetzt an dem letzten Stück ‚Aus dem Böhmerwald‘“. Dasselbe gilt auch für die Anrede: Obwohl Dvořák nur ganz selten nach der Anrede des Adressaten ein Satzzeichen verwendet, ist in den tschechisch- und deutschsprachigen Briefen die Adressatenanrede stets orthographisch ‚korrekt‘ mit Ausrufezeichen, in den englischsprachigen mit Komma wiedergegeben – was letztendlich die wenigen Anreden, die Dvořák selbst mit einem Satzzeichen versah (wie etwa diejenige mit Ausrufezeichen versehene in seinem ersten Brief an Joseph Joachim vom 29. November 1879; Bd. 1, S. 189) ihrer Signifikanz beraubt. Auch hinsichtlich der Groß- und Kleinschreibung werden Dvořáks Notate – und dies insbesondere in seinen englischsprachigen Briefen – orthographisch verbessert: Aus „Cantata“ wird „cantata“, aus „Portrait“ wird „portrait“, aus „Go[o]d bye“ „good bye“ (Brief an Littleton vom 10. September 1885; Bd. 2, S. 92). Dvořáks häufig geschriebenes „Amerika“ wird generell zu „America“ verbessert und sein Wort „Ouverture“ stets als „Ouvertüre“ wiedergegeben. Und wenn Dvořák, der in seinem Leben in drei Sprachen (Tschechisch, Deutsch,

Englisch) dachte, redete und denken und reden musste, in seinen Briefen aus Amerika an Simrock den fünften Monat mitunter als „May“ (vgl. etwa den Brief vom 20. April 1894; Bd. 3, S. 261) angab und vielfach tschechischsprachig „Orkester“ (vgl. etwa den Brief vom 16. Januar 1894; Bd. 3, S. 240) schrieb, so sind in der Edition diese doch bezeichnenden Sprachvermischungen nicht beibehalten, sondern zu „Mai“ und „Orchester“ verbessert worden. Diese Art rigoroser Modernisierung bedeutet im Endeffekt nichts anderes als eine Enthistorisierung der Briefe und Dokumente Dvořáks und bringt mit sich ein Moment der Ent-Dvořákisierung all des von den Herausgebern offerierten Materials, in dem der Komponist Dvořák (oder Bülow, oder Hans Richter oder ...) dem Leser nicht mehr als Original, sondern eher wie durch eine Brille des in den 1980er-Jahren geltenden aktuellen Dudens fokussiert entgegenblickt.

Streichungen, Einfügungen oder Überschreibungen der Originale wurden in die Edition nicht übernommen; im Original unterstrichene Sätze oder Wörter allerdings sind in dem ansonsten kursiv abgedruckten Brieftext durch nicht kursive Setzung kenntlich gemacht. Dies allerdings erfasst ein Moment Dvořák'schen Schreibens nicht: Die oft so signifikante Mehrfach-Unterstreichung. Als Beispiel dafür möge sein undatiertes Brief an Oskar Nedbal vom Februar 1900 dienen (Bd. 4, S. 185; Abbildung des Brieforiginals in: Alexandr Buchner, *Oskar Nedbal*, Prag 1986, S. 78 f.): Es geht dabei um das Tempo zum Vorspiel der 9. *Sinfonie*, das Dvořáks Zeilen zufolge „zdlouha“!! [langsam] gespielt werden müsse. In Dvořáks Zeilen ist dieses Wort bezeichnenderweise dreifach unterstrichen, in Kunas Brief-Wiedergabe durch die Nicht-Kursivsetzung aber nur als unterstrichenes Wort ausgewiesen, auf dessen Mehrfach-Unterstreichung der Kommentar nicht hinweist. Nicht unwichtige Schreib- und Ausdruck-Details Dvořáks gehen bei dieser Art der Wiedergabe verloren.

Die Übertragungen – stichprobenartig überprüft an Hand von etwa 40 in der Literatur zu findenden Abbildungen der Dvořák'schen Brief-Originale – müssen sich den Vorwurf der Unzuverlässigkeit gefallen lassen. Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Dvořáks „andre“ wird als „andere“ wiedergegeben (Brief an Joachim vom 29. November 1879; Bd. 1, S. 189),

sein „in Boston“ ist in der Edition als „aus Boston“ zu lesen, aus Dvořáks „Sonatina“ wird „Sonatine“ (Brief an Simrock vom 2. Januar 1894; Bd. 3, S. 237); im Brief an Simrock vom 5. Februar 1894 (Bd. 3, S. 249) schreibt Dvořák: „Also Brahms interessirt sich sehr für meine Sachen!“, in der Übertragung allerdings fehlt das Wort „sehr“; im Brief an denselben Empfänger vom 20. April 1894 heißt es im Original „Azoren“, in der Übertragung (Bd. 3, S. 260) fehlen Anführungszeichen und Auszeichnung. Das im Notenbeispiel, welches Dvořák in seinem Brief an Balduin Dörffel vom 7. Februar 1882 niederschrieb, im 5. Takt als ein Sechzehntel mit Bogen notierte Tremolo in der linken Hand wurde von der kritischen Edition (Bd. 1, S. 291, als 32stel ohne Bogen gelesen; in der Wiedergabe der Notenbeispiele Dvořáks zu den *Biblischen Liedern* (Brief an Simrock vom 5. Juli 1894; Bd. 3, S. 274) muss dem Original zufolge am Anfang des dritten Systems eine Achtelnote mit zwei nachfolgenden Achtelpausen stehen, das Wort „Gesang“ mit großem Anfangsbuchstaben und der Rhythmus in Takt 4 von System 9 als Achtel – punktierte Achtel – Sechzehntel wiedergegeben werden.

Der erste Band der Kritischen Ausgabe erschien 1987, der zehnte im Jahre 2004. Wie bei allen derartigen Projekten gab es in den dazwischenliegenden 17 Jahren immer wieder neue Funde. Einen ersten diesbezüglichen Nachtrag enthält Band 4 (S. 283–295) aus dem Jahre 1995. Dass aber im zehnten Band nicht nochmals ein Supplementteil aufgenommen wurde, in dem Briefe von Dvořák wie z. B. der an Dörffel (27. August 1884; Sotheby's 1991), an Joachim (24. Mai 1882; Libraire Alain Nicolas 1995), an Max Schütz (23. Januar 1881; Sotheby's 1991) usw. nachgetragen wurden und auch keine Auflistung der im Jahre 2000 vom Herausgeber Milan Kuna an anderem Ort (Prague Autumn Foundation) publizierten 18 erst jüngst wieder aufgefundenen und in ihrem Inhalt wichtigen, zwischen 1879 und 1902 geschriebenen Briefe Dvořáks an seinen Intimus Alois Göbl erfolgte, mutet seltsam an und schmälert die Aktualität dieser *Kritischen Ausgabe*, – einer Ausgabe, die als Projekt auf den ersten Blick fasziniert, inhaltlich ihrer editorischen Unzulänglichkeiten wegen aber enttäuscht. Für den Dvořák-Forscher wie für den jeweiligen Band-Editor der *Neuen Dvořák-Gesamtausgabe* bleibt damit

nichts anderes übrig, als – was Dvořáks Briefe und Dokumente betrifft – sicherheitshalber nochmals die Originalquellen zu konsultieren. (Dezember 2005) Klaus Döge

CLAIR ROWDEN: *Republican Morality and Catholic Tradition in the Opera. Massenet's [sic] „Hérodiade“ and „Thaïs“*. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2004. 329 S., Abb., Nbsp. (Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume VI.)

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jules Massenet, dem international erfolgreichsten und zugleich stilistisch vielseitigsten Opernkomponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ist erstaunlicherweise noch immer weithin ein Desiderat der Forschung. Aus vielfältigen Gründen war sein Werk beiderseits des Rheins lange Zeit übel beleumundet, woran auch das seit Jahrzehnten anhaltende geisteswissenschaftliche Interesse an der Kultur des Fin de siècle, zu deren repräsentativen Exponenten Massenet zweifellos zählte, bislang wenig ändern konnte. Von Ausnahmen wie den z. T. unvollendet gebliebenen Arbeiten des früh verstorbenen Patrick Gillis abgesehen, entwickelte sich eine universitäre Massenet-Forschung zunächst vor allem im angelsächsischen Bereich.

Clair Rowdens an der City University London vorgelegte Dissertation bereichert das Spektrum dieser Untersuchungen primär aus einer Perspektive der Genderforschung und richtet ihr Augenmerk auf die Darstellung zweier Opernprotagonistinnen, die ausgehend von der Gegenüberstellung von „Marianne“ und „Marie“ – zweier dominanter Frauenbilder der französischen Gesellschaft der Dritten Republik – im Spannungsfeld von republikanischen und katholischen Wertvorstellungen interpretiert werden. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses über Religion und Gesellschaft sowie zu neuralgischen Themen wie Ehe(bruch), Prostitution oder Scheidung konfrontiert Rowden musikalische Analysen paradigmatischer Szenen (etwa der Traumszenen in beiden Werken) mit zeitgenössischen Kritiken. So situiert die Verfasserin beide Werke im Kontext der Auseinandersetzungen um die sogenannte „Pornocratie“ (nach der gleichnamigen einflussreichen Schrift von Pierre-Joseph Proudhon aus dem

Jahre 1875), in der sich die männliche Furcht vor dem Verlust gesellschaftlicher und politischer Dominanz artikuliert. Dabei erweist sich die rezeptionsästhetische Ausrichtung über die eigentliche Fragestellung hinaus als erhellend, dürften doch die ideologischen Voraussetzungen gerade der katholischen Kritik, die sich gegen die bereits in den Sujets angelegten Grundtendenzen von Antiklerikalismus, Dekadenz und Laszivität richteten, implizit auch für die spätere Massenrezeption entscheidend gewesen sein. Und vielleicht tragen Rowdens Analysen auch dazu bei, dem „allgegenwärtigen Klischee des ‚femininen‘ Komponisten Massenet“ (Steven Huebner, Art. *Massenet*, in: *MGG2*, Personenteil 11, Kassel u. a. 2004) auf die Spur zu kommen.

Nicht der Autorin, sondern offensichtlich dem Verlag zuzuschreiben ist das Kuriosum, dass der Buchtitel gleich zwei orthographische bzw. grammatikalische Fehler enthält: Bereits vor dem verunglückten Genitiv („Massenets’s“) stolpert der Leser über eine verquere Verbindung von Präposition und bestimmtem Artikel. Mögliche Alternativen wären „in Opera“ (wie auf dem Buchrücken zu lesen) oder „at the Opéra“ bzw. „at the Opera“ (wie im ursprünglichen Titel der Dissertation). Dessen ungeachtet verdient die Edition Galland Anerkennung dafür, dass sie unter den bislang sechs Bänden der Reihe *Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle* nach Gottfried R. Marschalls *Massenet et la fixation de la forme mélodique française* (1988) nun bereits eine zweite verdienstvolle Massenet-Arbeit präsentieren kann.

(Oktober 2005) Arnold Jacobshagen

MAX WEBER: *Gesamtausgabe. Abteilung I: Schriften und Reden. Band 14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921. Hrsg. von Christoph BRAUN und Ludwig FINSCHER. Tübingen: Mohr Siebeck 2004. XIV, 446 S.*

Die Beobachtung, dass Max Weber heute vielen als einer der Gründungsväter der Musiksoziologie gilt, steht in Diskrepanz zur begrenzten Bekanntheit jenes Textes, auf den dieser Ruhm gründet, der zweiteiligen nachgelassenen Schrift *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mit der postum 1921 von Theodor Kroyer unter Mitarbeit von Marianne Weber vorgenommenen Publikation des zwischen

1909 und 1913 entstandenen Fragments begann die Verkettung komplizierter Umstände (ein originales Manuskript ist nicht überliefert), die einen so gründlich edierten und umfassend kommentierten Neuabdruck als Band 14 der *Max Weber-Gesamtausgabe* so unabdingbar machte. Besonders in seinen musiksoziologischen Schriften wies Theodor W. Adorno immer wieder auf die Bedeutung von Webers zentraler These einer umfassenden Rationalisierung aller gesellschaftlichen Bereiche des Lebens hin und nannte als Quelle des Weber'schen Textes – nachzulesen beispielsweise in seinen *Ideen zur Musiksoziologie* von 1958 – den Anhang der drei Jahre zuvor erschienenen vierten Auflage von *Wirtschaft und Gesellschaft*. Diese Kombination von Webers Musikstudie mit einem Hauptpfeiler seiner soziologischen Theorie war aus dem Wunsch geboren, die vergriffene Schrift wieder zugänglich zu machen. Zugleich wird hierbei die kritische Spannung deutlich, der sich dieser Text über viele Jahrzehnte aus unterschiedlichen Perspektiven ausgesetzt sah: Zeigten bereits zu Lebzeiten Webers nur wenige Kollegen Verständnis für dessen musiksoziologische Gedankengänge, so verfügte auch nur ein eingeschränkter Kreis der späteren Leser über die zur Entstehungszeit des Textes höchst ungewöhnliche wissenschaftliche und kulturelle Bandbreite des Autors. Das Verständnis seiner Argumentation war zusätzlich durch den Umstand erschwert, dass die beiden überlieferten Teile dieser Schrift von Weber nicht vollendet werden konnten, daher nach seinem Tod 1920 nicht abschließend redigiert vorlagen und von Kroyer ohne Kommentar, nur mit einem kurzen Vorwort versehen, unter dem bekannten Titel zusammengefasst wurden. Diese ausstehenden Aufgaben nahmen Christoph Braun – der sich mit seiner 1992 erschienenen Dissertation als Kenner der Musiksoziologie Webers ausgewiesen hat – und Ludwig Finscher als Ausgangspunkt, um alles überlieferte Material zu sammeln, mit Hilfe eines ausführlichen Vorworts die Problematik des Textes zu skizzieren, diesen mit ausführlichen Anmerkungen zu versehen und in den Zusammenhang von Webers Biographie sowie seines übrigen Œuvres zu stellen.

Der Aufbau des über 400 Seiten starken, nach dem ursprünglich vorgesehenen Titel *Zur Musiksoziologie* benannten Buches rückt Webers Text im zweiten Drittel ins eigentliche Zentrum

der Betrachtung. Das erste Drittel beginnt mit einem kurzen Vorwort und einem ausführlichen Verzeichnis der verwendeten Siglen, Zeichen und Abkürzungen, dem sich eine über 100 Seiten lange Einleitung mit einem umfangreichen, sehr detaillierten Fußnotenapparat anschließt, die Webers Biographie nachzeichnet und die Musik sowie die bürgerliche Denkweise seiner Zeit skizziert. Diese Passage prägt maßgeblich den guten Gesamteindruck, da eine Beschreibung der musikalischen Hintergründe – etwa seinen breiten Repertoirekenntnissen, den musikbezogenen Diskussionen mit Georg Simmel und Ernst Bloch, der engen und bedeutsamen Freundschaft zur Pianistin Mina Tobler, den familiären Beziehungen der musikliebenden Vorfahren zu Felix Mendelssohn (dessen Frau Cécile Jeanrenaud war eine Cousine von Webers Mutter) und seiner Bekanntschaft mit dem Liszt-Schüler Conrad Ansoerge – Webers Musikverständnis anschaulich macht. Auch die Erläuterung der Weber'schen Studien in den Gebieten Akustik und Tonpsychologie (Helmholtz), Musikethnologie (Hornbostel, Stumpf), antike Musik (Deißmann, Spitta), Musiktheorie und Musikgeschichte (Ambros, Riemann) fügen sich in dieses Bild ein. Der Einleitung folgt ein editorischer Bericht, der ausführlich die Entstehungsgeschichte des Textes und dessen Platz in Webers Schriften dokumentiert, sowie die genannte Einführung Kroyers zum Erstdruck 1921. Auf den folgenden 140 Seiten breitet Weber seine zentrale These von markanten kulturellen und sozialen Rationalisierungsschritten aus, die er auf dem Feld der Musik an vielen ethnologischen und musiktheoretischen Beispielen beobachtet, woraus er die Besonderheit der abendländischen Musikgeschichte und ihrer Dur-Moll-Tonalität als zwingenden Entwicklungsverlauf ableitet. Gerade in diesem Teil des Buches tragen die im Fußnotenapparat platzierten umfangreichen Informationen der Herausgeber sehr zum Verständnis bei.

Auf den nächsten fünfzehn Seiten werden in einem Register alle in Webers Text erwähnten Personen kurz erläutert, wie auch im anschließenden, mehr als fünfzig Seiten umfassenden Glossar über alle relevanten Termini und Instrumente informiert wird. Die folgenden gut sechzig Seiten versammeln die von Weber zitierte Literatur und bieten zwei umfangreiche Register zu Personen und Sachstichwörtern. Besonders

die nachfolgende Liste mit Seitenkonkordanzen zu bisherigen Veröffentlichungen des Textes ist für eine schnelle und bequeme Orientierung des Lesers zwischen den einzelnen Ausgaben gedacht und zeigt die umfassende Sorgfalt der Herausgeber; die letzten acht Seiten erläutern den Aufbau und die Editionsregeln der *Max Weber-Gesamtausgabe*.

Das Bemühen von Braun und Finscher, der von ihnen beklagten, bis heute bescheidenen Rolle von Webers Schrift abzuweichen, ist im Vorwort als allgemeine Zustandsbeschreibung festgehalten (S. VII): „In der Weber-Rezeption hat die thematisch scheinbar abgelegene und hochspezialisierte, zudem durch ihre vorläufige und zugleich aufs Äußerste konzentrierte Formulierung schwierig zu lesende Schrift bisher nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Allenfalls in der deutschsprachigen (kaum in der angelsächsischen) Musikwissenschaft hat sie Beachtung gefunden.“ Der vorgelegte Band bietet allen an Weber Interessierten, unabhängig von ihrem musikalischen Hintergrund, eine sehr gute, lange erwartete Arbeitsgrundlage, wobei sich nicht zuletzt der editorische Bericht auch einfach als spannendes Kapitel Wissenschaftsgeschichte lesen lässt.

(Januar 2006)

Michael Custodis

DIANA MCVEAGH: *Gerald Finzi: His Life and Music*. Woodbridge: The Boydell Press 2005. X, 306 S., [8] Bl., Abb., Nbsp.

Gerald Finzi (1901–1956) wurde trotz eines ausgesprochen überschaubaren Œuvres zu einer ausgesprochen eigenen Stimme, dem großen Lyriker unter den britischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es scheint noch gar nicht lange her, da erschien Stephen Banfields *Gerald Finzi: An English Composer* (London/Boston 1997) – eine Studie zu Leben und Werk, sie galt damals und gilt auch heute noch als Standardpublikation. Lange erwartet, hat jetzt, rechtzeitig zum 50. Todestag, Diana McVeagh, bekannt durch ihre Elgar-Biographie, eine weitere Studie vorgelegt. Beiden Arbeiten merkt man die große Liebe zum Objekt an, auch wenn die Schwerpunkte unterschiedlich gesetzt sind. McVeagh, die Finzi noch persönlich hatte kennen lernen können, hatte die Gelegenheit, zahlreiches bislang unzugängliches Material aus Familienbesitz zu berücksichtigen, und sie

hat sich für ihre Recherchen deutlich mehr Zeit gelassen. Offenbar hat Finzi alle Briefe, die er erhielt, aufbewahrt, und viele seiner Brieffpartner taten es ihm gleich, so dass die Vielfalt der McVeagh zugänglichen Originaldokumente und anderer Quellen in einem vielschichtigen und komplexen Bild des Komponisten und Menschen resultieren konnte, vom introvertierten Jugendlichen zu dem äußerst selbstkritischen Erwachsenen mit klaren Vorstellungen (und Vorurteilen – beispielsweise konnte er die Briten-Mode seiner Zeit nicht nachvollziehen und verglich dessen Musik mit Meyerbeer, obschon er kaum Musik von Meyerbeer gehört haben konnte) und einer großen Menge an Interessen – von Erziehung und Pazifismus über Ahnenforschung und englische Komponisten des 18. Jahrhunderts bis hin zu vegetarischem Essen und englischen Apfelsorten; dass McVeagh die enge Freundschaft Finzis mit Howard Ferguson nicht in allen Aspekten darstellt, ist fast der einzige Wermutstropfen. Wo Banfield Finzis Musik liebevoll ausbreitet (sein Buch ist 571 Seiten lang), fasst McVeagh prägnant zusammen und kommt auf ihre Weise zu ebenso überzeugenden Ergebnissen. Insgesamt also ein sehr überzeugendes, aber auch ein sehr persönliches Buch. (November 2005) Jürgen Schaarwächter

FRIEDRICH GEIGER: Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 273 S., Abb., Nbsp.

„Eine vergleichende musikwissenschaftliche Analyse der Regime Hitlers und Stalins liegt bisher nicht vor“ (S. 15). Die Habilitationsschrift des Hamburger Petersen-Schülers Friedrich Geiger verspricht nicht, diese Lücke zu füllen, sondern will lediglich ein „erster Problemaufriss“ sein (S. 18). Geiger greift die Kompositionsgeschichte als Vergleichsgegenstand heraus, schränkt allerdings auch hier wieder ein: Es handele sich nicht um eine „Darstellung der Kompositionsgeschichte des NS- wie des Stalinregimes“ (ebd.). Im Blickpunkt des Interesses steht vielmehr der Umgang des jeweiligen Regimes mit der Moderne der 1920er-Jahre. Geographisch beschränkt sich Geiger auf das Deutsche Reich in den Grenzen von 1937 und die Russische Sowjetrepublik. Vielleicht hätte Geiger gut daran getan, sein Buch anders zu

untertiteln, etwa „Die deutsche und russische Musikmoderne der 1920er-Jahre und ihre Unterdrückung durch Hitler und Stalin“.

Ein langer Vorspann (59 Seiten!) über die Moderne der 1920er-Jahre dient expressis verbis dazu, deren Parallelität, letztlich deren Einheit in beiden Ländern zu demonstrieren – Komponisten bzw. Komponistengruppen werden paarweise einander gegenübergestellt. Auch wenn dies nicht immer so glatt geht wie bei den *Zeitungsanzeigen* von Hanns Eisler und Aleksandr Mosolov und der Verzicht auf ein Porträt Nikolaj Mjaskovskijs (mangels Widerpart in Deutschland?) mehr als nur ein Schönheitsfehler ist, hat Geigers Postulat einer einheitlichen Musikmoderne in beiden Ländern Substanz. Geiger setzt diese Einheit für einen Vergleich (natürlich nicht „Gleichsetzung“) der beiden Diktaturen voraus (S. 14). Weniger einheitlich sind die Traditionen, von denen sich diese Moderne jeweils abgrenzt. Die Aussage, es habe in Russland immer als „selbstverständlich“ gegolten, dass „Musik die sie umgebende Lebenswirklichkeit aufnehme und abbilde, wie es den meisten russischen Komponisten seit jeher ein Anliegen war, zum Volk zu sprechen und von ihm verstanden zu werden“ (S. 184), erinnert leider an vergrößernde Paraphrasen Vladimir Stasovs, wie man sie im stalinistischen und nachstalinistischen Schrifttum überall findet. Dieser russischen Position wird die Auffassung des deutschen Bildungsbürgertums gegenübergestellt, große Musik sei per se unpolitisch. Hitler selbst machte sich diese Ansicht zu eigen („Kulturrede“ von 1938, S. 145). Aber galten textgebundene Werke wie *Die Meistersinger von Nürnberg* wirklich als unpolitisch? Hier hätte Geiger etwas mehr differenzieren können.

Geiger exponiert die Moderne der 1920er-Jahre als gemeinsames Feindbild beider Diktaturen, muss allerdings einräumen, dass im Nationalsozialismus die Rassenfrage übergeordnet war; wer als „nichtarisch“ galt, konnte komponieren, wie er wollte, er blieb aus dem, was Geiger „communitas“ (S. 24) nennt, ausgestoßen. Geiger exemplifiziert dies an dem Operettenkomponisten Leon Jessel, der glaubte, sich (als „Volljude“) vom Judentum lossagen zu können, 1942 aber doch infolge von Misshandlungen durch die SS ums Leben kam (S. 153 f.).

Geiger führt aus, dass die nationalsozialistische Musikpolitik, die den Komponisten kaum

konkrete Vorgaben machte, rezeptionsorientiert war, die des Stalinismus mit ihren Richtlinien und „schöpferischen Diskussionen“ im Komponistenverband hingegen produktionsorientiert (S. 145). Hier wäre jedoch zu ergänzen, dass auch im stalinistischen Russland ein retrospektiver Genie-Kult um die „russischen Klassiker“ aufgebaut wurde, der dem Kult der Nationalsozialisten um die deutschen Meister in nichts nachstand, und dass die Sowjetkomponisten aufgefordert wurden, sich diese „Klassiker“ in sehr direktem Sinne zum Vorbild zu nehmen. Hierüber schreibt Geiger leider nichts, obgleich einige von ihm angeführte Zitate – etwa Boris Asaf'evs Aussage von 1936, die Beschäftigung mit Modest Musorgskij habe ihn von seiner Begeisterung für die Moderne „geheilt“ (S. 168) – klar in diese Richtung weisen.

Im Gegensatz zum monolithisch anmutenden Nationalsozialismus vollzog der Stalinismus auch in seiner Musikpolitik über die Jahre mehrere Wandlungen, die Geiger anschaulich herausarbeitet. Ob der Abschnitt, den Geiger „patriotischer Realismus“ nennt (S. 122), wirklich erst 1941 einsetzt oder aber schon 1937/39, mit der Wiederbelebung von Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren* als *Ivan Susanin*, wäre zu diskutieren. Geiger kommt zu dem Schluss, der Stalinismus habe nach 1945 – aber nicht vorher – Elemente des Nationalsozialismus aufgesogen (S. 203). Damit wird allerdings Geigers ursprüngliches Postulat einer Gleichzeitigkeit beider Diktaturen, seines Erachtens notwendige Bedingung für einen Vergleich (S. 13), ad absurdum geführt. Ein bemerkenswerter Fund Geigers – in einem Moskauer Archiv – ist die älteste bekannte Satzung des sowjetischen Komponistenverbandes (S. 140). Weitere unveröffentlichte Dokumente belegen, dass der „Beschluss“ des sowjetischen Komponistenkongresses von 1948 schon ein halbes Jahr im Voraus von langer Hand inszeniert wurde (S. 126–128).

Geiger lässt keinen Zweifel daran, dass die beiden Diktaturen grundsätzlich verschieden waren und sich diese Verschiedenheit gerade an der Kompositionsgeschichte exemplarisch aufzeigen lässt. Andererseits lassen sich Parallelen in der Verfolgung von Komponisten nicht leugnen. Interessanterweise vermutet Geiger die Ursache dafür nicht bei den Verfolgern, sondern bei den Verfolgten: „Die Klangverwandtschaft

ten der zwanziger Jahre [...] zogen auch inhaltlich verwandte Repressionsdiskurse nach sich“ (S. 202). Dies impliziert, dass gleiche Phänomene gleiche Reaktionen provozieren. Andererseits stellt Geiger fest, viele Einwände von Nationalsozialisten und Stalinisten gegen die Moderne (etwa „kranke Musik“) seien bereits im 19. Jahrhundert geläufig und überall verbreitet (S. 194) – und dies, obwohl die damalige Moderne eine andere war.

Geiger verfiicht einen emphatischen Begriff von musikalischem Fortschritt, der in Deutschland wohl immer noch als einzig korrekt gilt, in anderen Ländern allerdings längst in Frage gestellt wurde (vgl. den Artikel „Modernism“ in *New Grove 2*, London 2001). Obwohl er die Verengung der Ästhetik auf „Fragen des musikalischen Materials“ in Nachkriegs-Westdeutschland geißelt und die Moderne der 1920er-Jahre für ihren „Pluralismus“ rühmt (S. 205), scheut er nicht davor zurück, Musik, die sich bewusst gegen die Moderne stellt, in der Manier eines Claus-Steffen Mahnkopf als „unzeitgemäß“ abzuqualifizieren (S. 182, bezogen auf Wilhelm Furtwängler).

Im Umgang mit russischem Quellenmaterial erweist sich Geiger als souverän, doch fällt auf, dass er einige neuere englischsprachige Titel nicht rezipiert hat. Ausgerechnet das Buch zum Musikleben in Nazi-Deutschland, das in den letzten Jahren die meisten Schlagzeilen machte, bleibt unerwähnt: Pamela Potters *Most German of the Arts* (New Haven 1998, dt. als *Die deutscheste der Künste*, Stuttgart 2000). Potter widmet sich zwar in erster Linie nicht der Kompositionsgeschichte, sondern der Musikwissenschaft, doch überschneidet sich ihre Arbeit mit Geigers Buch beträchtlich, und sie zeichnet beispielsweise ein anderes, ambivalentes Bild vom Umgang des Nationalsozialismus mit dem Jazz (Potter dt. S. 48–50, vgl. Geiger S. 175). Unberücksichtigt bleibt auch Richard Taruskins *Defining Russia Musically* (Princeton 1997) mit seinen eigenwilligen Ausführungen zur Rolle der RAPM. Marina Frolova-Walkers Aufsatz *Stalin and the Art of Boredom* (in: *Twentieth-Century Music* 1, März 2004, S. 101–124) kam leider zu spät: Geiger schloss sein Manuskript im Januar 2003 ab (S. 274). Geiger muss Potter oder Taruskin (oder auch Michael Kater, der wenigstens in der Bibliographie erscheint) nicht zustimmen, aber gerade dann, wenn er deren

Schriften für problematisch hält, hätte er dies kundtun sollen.

Es bleibt die Frage, ob man von einer Habilitationsschrift nicht doch mehr erwarten könnte als einen „ersten Problemaufriss“, aber natürlich ist Geiger bewusst, dass er sich mit seinem Diktaturvergleich auf vermintes Gelände begibt. Die ausführlichen methodologischen Erwägungen am Beginn seines Buches dienen nicht zuletzt der moralischen Rechtfertigung des Unterfangens. Man beachte, wie er nationalsozialistische Termini konsequent in Anführungszeichen setzt oder ganz meidet (etwa „der NS“ für Nationalsozialismus). Eine politisch inkorrekte, allzu provozierende oder unzureichend abgesicherte Aussage, womöglich unverhoffter Beifall von ganz rechts – und die akademische Laufbahn in Deutschland, einziger Zweck einer Habilitation, wäre gefährdet. Die erwähnten amerikanischen Autoren können da wesentlich unbekümmerter zu Werke gehen, und dies nicht nur, weil sie bereits etabliert sind. Vor diesem Hintergrund ist Geigers Mut zu bewundern. Den Anspruch einer vergleichenden Analyse der Verfolgung in beiden Diktaturen löst sein Buch ein. Es bleibt zu hoffen, dass er – oder ein anderer – in nicht allzu ferner Zukunft das hinzufügt, was das vorliegende Buch nicht leistet und auch nicht leisten will.

(Januar 2006)

Albrecht Gaub

THOMAS BETZWIESER: Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002. XIII, 608 S., Nbsp.

Thomas Betzwiesers Studie thematisiert librettistische und kompositorische Strategien zur Verknüpfung von Sprache und Musik in den Gattungen der Dialogoper (Opéra comique und deutsches Singspiel). Einerseits um den problematischen älteren Begriff des „Einlageliedes“ zu vermeiden, und andererseits, um jenseits des Bühnenliedes auch andere Arten von musikalischen Realitätsfragmenten einzuschließen, formuliert er den Begriff der „drameninhärenten Musik“. Ausgehend von der Prämisse, das Bühnenlied als „Paradigma drameninhärenter Musik“ zu begreifen, behandelt Betzwieser vorwiegend liedhafte Formen und deren instrumentale Derivate. Angesichts der Materialfülle ist eine solche Begrenzung sinnvoll, allerdings

ist Hiatus zwischen „Gesprochenem“ und „Gesungenem“ in nicht-drameninhärenten Nummern – insbesondere in den immer umfangreicheren Ensemble- und Finalszenen – zweifellos am deutlichsten fühlbar. Andererseits weist die Kategorie der „drameninhärenten Musik“ über die Dialogoper hinaus; Märsche, Riten, Aufzüge und Tanzeinlagen, deren angestammter Platz eher in den durchkomponierten Gattungen liegt, sind oft nicht weniger „drameninhärent“ als das Bühnenlied.

Konsequenterweise bezieht Betzwieser im operntheoretischen Einleitungskapitel mit Friedrich Melchior Grimm und François-Louis Berthé Autoren ein, die sich nicht mit der Opéra comique, sondern mit einer Reform des durchkomponierten Genres beschäftigt haben – Berthés Position wird dabei zu Recht als „Opernästhetik aus dem Geist drameninhärenter Musik“ hervorgehoben. Eine gewisse Lücke in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Theorie ergibt sich dadurch, dass der Verfasser von Berthés Schrift von 1836 direkt zu den von Wagner beeinflussten Autoren springt; ein Seitenblick etwa auf Franz Liszts Begriff des situativen Musiktheaters, der offenbar an Berthés Konzeption anschließt, wäre hier sinnvoll gewesen. Demgegenüber ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Theoriebildung umfassend; insbesondere hervorzuheben ist der – auch im analytischen Teil belegte – Nachweis, dass Hoffmanns romantische Opernästhetik nicht als Apologie des durchkomponierten Genres missverstanden werden darf. Die Darstellung jüngerer Operntheorien hätte hingegen durchaus gerafft werden können, da streckenweise durchaus unklar bleibt, ob sie überhaupt in der Lage sind, etwas zur Klärung der behandelten Phänomene beizutragen.

Die folgenden analytischen Kapitel untersuchen die Einbindung des Bühnenliedes in den Dialog an einem breiten Repertoire, das vom Vaudeville des 18. Jahrhunderts bis zu Dialogopern der Mitte des 19. Jahrhunderts reicht. Deutsche und französische Romanze und Ballade, Liederspiel und Singspiel, die librettistische Struktur von versifizierter Oper und Prosa-Oper und die narrativen Funktionen der Musik innerhalb des Schauspiels werden umfassend erörtert. Den Unterschied von nord- und süddeutscher Singspielstruktur verdeutlicht Betzwieser anhand einer vergleichenden Analyse der Ver-

tonungen der *Geisterinsel* von Johann Friedrich Reichardt und Johann Rudolf Zumsteeg; unterschiedliche musikdramaturgische Strategien innerhalb der Opéra comique erörtert er an den Parallelvertonungen von *Aline, Reine de Golconde* durch Henri Montan Berton und Adrien Boieldieu. Den Gipfel narrativer Komplexität stellen instrumentale oder vokale (Lied-)Reminiszenzen dar, welche innerhalb eines Werkes größere Zusammenhänge stiften; indem sich der Komponist hier gleichsam als Kommentator der Handlung unmittelbar an den Zuhörer wendet, wird eine kommunikative Instanz greifbar, welche über die Darstellungsmöglichkeiten des gesprochenen Schauspiels hinausgeht. Nicht zu Unrecht sind diese musikdramatischen Verfahren als Vorläufer der Leitmotivtechnik in Anspruch genommen worden.

Betzwiessers Studie stellt ein sehr materialreiches Kompendium dramaturgischer Funktionen von Sologesangsformen in der Dialogoper dar, dessen Ergebnisse auch auf analoge Phänomene in durchkomponierten Gattungen anwendbar sind.

(Februar 2006)

Matthias Brzoska

Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. Hrsg. von Matthias TISCHER. Mit Beiträgen von Thomas AHREND, Michael BERG, Tobias FASSHAUER, Albrecht von MASSOW, Nina NOESKE, Victoria PIEL, Matthias TISCHER, Daniel zur WEIHEN und Friederike WISSMANN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. VIII, 405 S. (*musicologica berolinensia. Band 13.*)

Mehrere ist hervorhebenswert: Zum einen, dass der Band wissenschaftlichen, zuvörderst historischem Interesse gehorcht. Das ist in Publikationen über die DDR, auch über deren kulturelle, künstlerische Verhältnisse nicht immer der Fall – verständlicherweise, da viele Zeitgenossen zu sehr mit dem verschwundenen Staat verbunden sind im Bösen oder Guten, als dass sie halbwegs objektiv, vorab affektlos darüber reden, schreiben könnten. Zum anderen, dass es nicht um die Durchsetzung einer Sicht geht, sondern um ein Spektrum miteinander fraglos zusammenhängender, dennoch unterschiedlicher Sichten: Das gehorcht den Intentionen der Autoren und der Multiplizität des Gegenstandes. Zum Dritten, dass es vorwiegend um Bestands-

aufnahmen geht, nicht um Verurteilung des Einen und Anderen. Dies nun hängt mit einer vierten Tugend zusammen: Mit dem Mut zum Offenen. Im Offenen liegt denn auch, worum es geht: Was immer bisherige, allesamt material- und substanzreiche Arbeiten über die Musikverhältnisse der DDR (etwa die Dissertationen von Lars Klingberg, Maren Köster und Daniel zur Weißen) zutage brachten, wird im Vorliegenden eben nicht repetiert, sondern erheblich ausgeweitet mit dem Schritt ins wirklich differenzierte.

Vorliegender Band versammelt Forschungsarbeiten und Problemstudien – beides gleichermaßen von Interesse. Versammelt sind Autoren verschiedener Generationen: Michael Berg, älter noch als der Rezensent auf der einen Seite, Matthias Tischer, Thomas Ahrend, Tobias Fasshauer, Nina Noeske, Daniel zur Weißen, Friederike Wissmann auf der anderen. Was sie vereint, ist wirkliche Sachkunde, Genauigkeit, gepaart mit kritischem Engagement für die Sache und hoch entwickeltem Problembewusstsein. Zu referieren, was im Sammelband enthalten ist, übersteigt die Möglichkeit einer Rezension bei weitem. Nur einige Befunde seien erwähnt:

Zum einen die Analyse von Diskursen, die man mit Fug und Recht als Herrschaftsdiskurse bezeichnen kann (Michael Berg, S. 49–75).

Zum anderen, von Daniel zur Weißen glänzend aufbereitet, ein Bündel von Absurditäten: Berichte des Ministeriums für Staatssicherheit über die Komponisten Gerhard Wohlgemuth und Paulheinz Dittrich – in ihnen paart sich, was einst als „revolutionäre Wachsamkeit“ gerühmt wurde, d. h. der Argwohn gegen unge wohnte, unbequeme Denk- und Schaffensmaximen, mit blanker Sach-Unkenntnis, diesseits und jenseits falsch aufgeschriebener Namen polnischer und „westlicher“ Komponisten.

Zum Dritten der Blick auf erhellende Debatten in der Akademie der Künste und im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR: Gerade hier, inmitten einer Halb-Enklave, werden Errungenschaften und Defekte der Musikverhältnisse, zuvörderst Bedingungen für avanciertes Komponieren besonders evident. Es gibt heftige Debatten; sie sind nicht so gesteuert, wie es Außenstehende glauben möchten; und doch „hat Nicolaus Richter de Vroe kein Telefon“, ist er höchst ungunstigen Arbeitsbedingungen ausgesetzt, die ihn veranlassen, in den achtziger

Jahren die DDR zu verlassen – nicht er allein, sondern andere, gleichermaßen Hochbegabte, etwa Johannes Wallmann und Thomas Hertel. Nina Noeske, darüber sachkundig berichtend, hat zwei weitere Aufsätze verfasst, die des Aufmerkens bedürfen: Ein Versuch „musikalischer Dekonstruktion der DDR“ (S. 93–104) und eine Studie über musikalisch-ästhetische Gruppenbildung in der DDR der 1970er- und 1980er-Jahre (S. 185–207). Da der Rezensent sich inmitten der Gruppen engagierte – in den Auseinandersetzungen um die Moderne an der Seite von Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, Frank Schneider –, kann er den Analysen von Nina Noeske zustimmen. Auch ihrer vorsichtigen Kritik: In der Tat haben wir, Frank Schneider und ich, unsere Stellungnahmen höchst apodiktisch formuliert, im Affront gegen autoritäre, ja, gepanzerte Positionen der jeweils anderen Seite, etwa den Bekundungen von Fritz Geißler, die plötzlich in der Zeitung *Neues Deutschland* abgedruckt waren und jene Anti-Formalismus-Diskussionen auf den Plan riefen, die der Vergangenheit anzugehören schienen. In der Tat haben wir die Maximen zeitgenössischen Komponierens, auch jene der materialen Entwicklung, allzu sehr vereinfacht, d. h. ausgeblendet, was unseren Vorstellungen (oder den Vorstellungen unserer Überväter Theodor W. Adorno, Pierre Boulez, Klaus Heinz Metzger) nicht genehm war. Wir hatten dazu unsere Gründe, und darüber wird diskutiert werden müssen, und dies nicht nur auf das Komponieren in der DDR bezogen – es geht um Probleme der Moderne und Postmoderne.

Zum Vierten Positionsbestimmungen einzelner Repräsentanten: Da werden Äußerungen von Hanns Eisler kritisch befragt nach ihrem Stellenwert in den Auseinandersetzungen um Neue Musik (Albrecht von Massow, S. 12–25), stehen Eislers Anschauungen und Versuche der Volkstümlichkeit zur Debatte (Tobias Fasshauer, S. 26–48), werden „Vorgänge hinter den Vorgängen“ (um Brechts Begriff aufzunehmen) aufbereitet, die der Editions-geschichte der „Lieder und Kantaten“ von Hanns Eisler zugrunde liegen (Thomas Ahrend, S. 238–258). Und es offenbaren sich Kontexte einer für die frühen siebziger Jahre ebenso erstaunlichen wie wichtigen Komposition – für die *D-Dur-Musikmaschine* von Georg Katzer (Nina Noeske, S. 260–272). Dem stehen aufschlussreiche Notate über Brecht und

die Musik, über gestisches Komponieren zur Seite (Matthias Tischer, S. 76–92; Tischer befasst sich seit längerem mit Paul Dessau). Nützlich auch, was Victoria Piel über Tendenzen der DEFA-Filmmusik erkundet (S. 166–184).

Schließlich und endlich werden historische Kontexte ins Visier genommen, die das Musikschaffen insgesamt oder einzelner Zeiträume prägen: Vom kalten Krieg und von dessen Konsequenzen ist die Rede – darüber muss weiter nachgedacht werden; bislang sind die so genannten internationalen Dimensionen noch zu wenig im Blick – und von den Ereignissen rings um den 17. Juni 1953, von Bekundungen führender Künstler, die nicht so ohne weiteres auf eine Linie sich bringen lassen (vgl. Tischer, S. 1–11, 207–237; in einem weiteren Aufsatz befasst Tischer sich mit Debatten der Akademie der Künste in den sechziger Jahren).

Insgesamt möchte der Rezensent nicht nur den Befunden, sondern ihrer Aufbereitung, vorab ihrer Interpretation zustimmen. Mit zwei Abstrichen: Zum einen müssten die von Albrecht von Massow angestrebten Kriterien selbst befragt werden – nicht um Eislers Positionen durchweg zu verteidigen, wohl aber, um kenntlich zu machen, dass es ganz unterschiedliche Entwicklungslinien der Moderne gibt, „hüben“ wie „drüben“; dass Eisler selbst mehrere, einander kontroverse Musik-Begriffe in sich austrug. Zum anderen sind Michael Bergs Zuordnungen von Diskursen führender Musikwissenschaftler allzu pauschal. Vor allem, und dies ist ärgerlich, werden Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Walther Siegmund-Schultze in einen Topf geworfen, und das geht nun wirklich nicht an. Schlimmer noch dürfte sein, dass nicht unbeträchtliche Veränderungen im Denken von Knepler und Goldschmidt unter den Tisch gekehrt sind. Hat der Zorn über ungut Erlebtes, Erfahrenes den Autor (Michael Berg) zu sehr beeinflusst?

Verdienstvoll ist es, Aufzeichnungen des Komponisten Rudolf Wagner-Régeny aus den Jahren 1962/63 abzudrucken: Sie machen kenntlich, wie sehr der Komponist sich in eine Enklave innerer Emigration gesetzt sah – wer ihm damals begegnete, mochte ahnen, wie ihm zumute war; sein zur Maske erstarrtes Gesicht, seine fast immerwährende Krankheit machten es offenbar. Hier allerdings müssten Interpretationen ansetzen – auch kritische, insofern in seinem Denken

Klassizismen und Affinitäten zur Avantgarde der zwanziger Jahre sich befremdlich mischten. Freilich wird man die Zivilcourage des Kompositionslehrers in den fünfziger, sechziger Jahren nicht vergessen: Von Schönberg, Berg, Webern, Stravinskij war die Rede, als die Genannten anderswo, auch im Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität, immer noch mit Argwohn bedacht wurden. Wer, als damaliger Student, sein Kompositionsschüler war (etwa Manfred Grabs und Tilo Medek), brachte Unruhe ins Getriebe, und das war gut so.

Summa summarum: Ein Sammelband, der aufmerksam gelesen werden will. Es lohnt sich. (Oktober 2005) Gerd Rienäcker

FRIEDEMANN KAWOHL: Urheberrecht der Musik in Preußen (1820–1840). Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 324 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 2.)

Während die Ursprünge des französischen Urheberrechts in den Beschlüssen der französischen Nationalversammlung von 1793 gut erforscht sind, war die Geschichte des musikbezogenen Urheberrechts in den deutschsprachigen Ländern bislang wenig erforscht. Die Studie von Friedemann Kawohl schließt diese Lücke, und zu Recht weist der Verfasser im Vorwort darauf hin, dass seine Fragestellung angesichts von Internet-Piraterie und ähnlichen Musikvertriebsformen durchaus aktuell ist. Wie in Frankreich war der Weg zu einem musikadäquaten Urheberrecht kompliziert und verschlungen, da gänzlich neue Rechtswerkzeuge entwickelt werden mussten. Zuerst musste die Instanz eines „geistigen Eigentums“ als einer „produktiv unkörperlichen Sache“ (Leopold Warnkönig, S. 97 ff.) anerkannt werden, die sich grundsätzlich von dem auf Sachbesitz gerichteten Eigentumsbegriff des Preußischen Landrechts unterschied. Für die Musik implizierte dies die Definition eines immateriellen „Werkbegriffs“, der vom konkreten Druckwerk abgelöst ist, um das bloße Arrangement eines Werkes von einer eigenständigen Paraphrase als einem „eigenenthümlichen Produkt“ zu unterscheiden; ferner musste zwischen Vervielfältigungsrecht und Aufführungsrecht unterschieden werden.

Friedemann Kawohl weist nach, dass es wesentlich das Verdienst des Berliner Musikver-

legers Adolph Martin Schlesinger war, dass diese Rechtsnormen im preußischen Urheberrechtsgesetz vom 11. Juni 1837 schließlich auch für Musik verbindlich definiert wurden. Hierzu wertete er vor allem die im Archiv des Frankfurter Verlages Robert Lienau erhaltenen „Kopierbücher“ Schlesingers aus, die dessen Geschäftskorrespondenz überliefern. Schlesinger verfolgte unterschiedliche Strategien, um zu einem Schutz gegen Nachdrucke zu gelangen: Zum einen führte er eine ganze Anzahl von Prozessen gegen Nachdrucke und Arrangements der bei ihm verlegten Originalwerke. Wie kontrovers deren juristische Bewertung um 1820 noch war, zeigt Schlesingers Prozess gegen den Vertrieb eines konkurrierenden Wiener Klavierauszugs von Webers *Freischütz*, dessen Originalausgabe 1821 in seinem Verlag erschienen war. Während der Musikschriftsteller Franz Stöpel bereits 1824 „des Werkes Individualität“ in der „Idee des Schöpfers“ und in dessen „Form“ (S. 35 f.) verbürgt sah, und während Adolph Bernhard Marx bereits die Kategorie des „Geisteswerkes“ für Musikstücke in Anspruch nahm, orientierte sich der Kammergerichtspräsident E. T. A. Hoffmann, der als Gutachter hinzugezogen wurde, noch konservativ an der Kategorie des sächlichen Druckwerks: Da sich das Druckbild des Nachdruckes aber nicht nachweislich an Schlesingers Originalausgabe anlehnte, sah Hoffmann hierin keinen verbotenen Nachdruck (S. 36). Da seine Prozesse nicht zum Ziel führten, richtete Schlesinger 1823 eine Eingabe an den König und versuchte, sich weitere Werke durch königliche Privilegien schützen zu lassen. Die Eingaben Schlesingers haben die späteren Gesetzesvorlagen der preußischen Verwaltung bis in Details der Formulierungen hinein beeinflusst. Schließlich ergriff Schlesinger auch die Initiative zu gegenseitigen Vereinbarungen der Musikverleger, die zur Abfassung der „Konventionalakte“ der Musikverleger von 1829 und zur „Erweiterungsakte“ von 1830 führte.

Kawohls informative Studie stellt jedoch nicht nur die historische Entwicklung dar, die zu einem deutschen Urheberrecht für Musik führte, vielmehr erläutert sie auch die rechtsphilosophischen Grundlagen des Urheberschutzes, die Zwischenstellung der Musik zwischen geschützten Büchern als Geisteswerken und ungeschützten Reproduktionen von Kunstwerken, das Wirken der Vereinigungen der Musi-

kalienhändler und schließlich die Aufgaben des musikalischen Sachverständigenvereins, dessen Gründung durch das Urheberrechtsgesetz von 1837 vorgeschrieben wurde – auch dies in Übereinstimmung mit einem Vorschlag Schlesingers von 1823. Dabei greift die Untersuchung über Preußen hinaus, indem sie die urheberrechtliche Situation auch in anderen deutschsprachigen Staaten einbezieht.

Kawohl wertet eine Fülle von juristischen Dokumenten und Verwaltungsakten aus, deren wichtigste im Anhang dokumentiert werden. Ein umfangreicher Anmerkungs- und Literaturapparat und ein detailliertes Personen- und Sachregister erschließen seine verdienstvolle Studie.

(März 2006)

Matthias Brzoska

Ikongraphische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 21.–23. November 1997. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2000. 204 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 58.)

Ein weites Spektrum instrumentenbezogener Musikikonographie erschließt der vorliegende Tagungsband. Die 16 Beiträge widmen sich bildlichen und plastischen Zeugnissen mit musikalischer Thematik vom Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert, wobei ikonographische Studien überwiegen, deren Methodik die Spannweite zwischen Realitätsbezug und künstlerischer Freiheit ergründen. Modellhafte Funktion kommt diesbezüglich dem Beitrag von Dagmar Droysen-Reber zum Typus der gezupften Leier in liturgischen Büchern des Mittelalters zu. Veit Heller erhellt Beschaffenheit und Funktion des Glockenrads, Winfried Goerge steuert ergänzende Bemerkungen zur Rekonstruktion eines Harfenpsalteriums aus der Sicht eines Instrumentenbauers bei. Darstellungen musizierender Engel behandeln Björn R. Tammen und Birgit Heise. Während Tammen das Bildmotiv in unterschiedlichen Ausformungen an einem Ort (im 1466 entstandenen Chorgestühl der Klosterkirche St. Godehard in Hildesheim) beschreibt und dabei auf eine besonders interessante Darstellung des mehrstimmigen Orgelspiels verweisen kann, gibt Heise einen Überblick zu den Musikengeln in mitteldeutschen (vornehmlich sächsischen) Kirchen zwischen

dem 14. und beginnenden 16. Jahrhundert. Die besondere Beliebtheit einzelner Instrumente (etwa der Laute) in der zeitgenössischen Musikpraxis korrespondiert dabei mit der Häufigkeit ihres Vorkommens.

Brigitte Bachmann-Geiser zeigt, dass die Instrumentendarstellungen in den Miniaturen des St. Galler Codex 542 (1631–1663) als wichtige Ergänzungen theoretischer Lehrwerke begriffen werden müssen. Louis Peter Grijp leitet aus dem Bildmotiv der Musik in holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts Erkenntnisse zur historischen Musizierpraxis ab. Noch einen Schritt weiter geht Marianne Rônez, die in ihrem Beitrag die Frage aufwirft, was heutige Geiger von den musizierenden Engeln des Barock lernen können. Anhand zahlreicher Darstellungen lässt sich ermesen, wie verbreitet die Bogenhaltung im Untergriff im süddeutsch-österreichischen Raum noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war.

Winfried Schrammek liefert eine erste Bestandsaufnahme der Musikinstrumente in der Schlosskirche Hubertusburg, Frank P. Bär schlüsselt das Porträtgemälde der Fabrikantenfamilie Remy von Januarius Zick aus dem Jahr 1776 nach verwandtschaftlichen und soziologischen Gesichtspunkten auf und erhellt die besondere Rolle des Clavichords als Mittel „zur Darstellung von Bürgerlichkeit“. „Ikongraphie als Sittengeschichte“ betreibt Karsten Erik Ose, wenn er den Bildtopos der mit besaiteten Instrumenten dargestellten Frau in der niederländischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts vornehmlich als Reflex auf deren gesellschaftliche Rolle deutet.

Einen exemplarischen Ausflug in den Bereich der theologischen Bedeutung von Musikinstrumenten im christlichen Gottesdienst unternimmt Christoph Wetzel.

Vier Beiträge (Monika Holl, Kerstin Delang, Heike Karg und Uta Henning) beschreiben die gegenwärtige Situation öffentlicher und privater Einrichtungen zur musikikonographischen Forschung in Deutschland. Zum erfreulichen Gesamteindruck der Publikation tragen die vielen, durchweg in sehr guter Qualität wiedergegebenen Schwarz-Weiß-Abbildungen bei.

(Dezember 2005)

Klaus Aringer

GISELA NAUCK: *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 219 S., Abb. (SWR Schriftenreihe. Grundlagen 7.)*

Der prägnante Titel weckt Erwartungen, die von der sehr eng gefassten Abhandlung nur zum Teil eingelöst werden können. Tatsächlich behandelt Gisela Nauck die Rolle des Südwestfunks im Nachkriegsdeutschland, sie erklärt die Ägide Heinrich Strobels zum zentralen Forschungsbereich ihrer Arbeit und fokussiert ihr Interesse dabei primär auf Strobels Aktivitäten in den Jahren 1950 bis 1970 als Gestalter der Donaueschinger Musiktage. Gleichzeitig dokumentiert sie auf der Basis von überwiegend unveröffentlichtem Quellenmaterial die Vor- und Nachteile, die den Komponisten aus der Auftragsvergabe durch eine Sendeanstalt erwachsen, denn der zugesagten Aufführung, Verbreitung und Archivierung der Werke standen immer Beschränkungen wie „Sendetauglichkeit“ gegenüber. Das daraus resultierende „Spannungsfeld von künstlerischer Vision und Realisierung“ zeichnet sie exemplarisch an den Arbeiten von Karlheinz Stockhausen, *Komposition für sechs Orchestergruppen*, Milko Kelemen, *Composé für zwei Klaviere und Orchestergruppen*, und Heinz Holliger, *Pneuma für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios* nach.

Dabei erweist es sich als Nachteil, dass Nauck meist bei einer Darstellung der Entwicklungen aus den Dokumenten des SWR-Archivs verharrt und, wie das Literaturverzeichnis offenbart, auch nur wenige Schriften, die nicht aus dem Umfeld des SWR stammen, zur Interpretation dieser Primärquellen heranzieht.

Zur sinnvollen Einordnung des Beschriebenen fehlen aber nicht nur Stellungnahmen von Außenstehenden, sondern auch der Rückblick auf die Rolle der deutschen Sendeanstalten als Mäzene um das Jahr 1930 und eine fundierte Beschreibung der Anfangsjahre der Donaueschinger Kammermusiktage und deren Fortsetzung in Baden-Baden und Berlin. Gerade aus dem letztgenannten Manko resultieren Fehler in Naucks Beschreibung. Bei dem als „bahnbrechendem Lehrstück“ (S. 10) bezeichneten Werk *Der Lindberghflug* von Bert Brecht und Paul Hindemith vergisst Nauck nicht allein den zweiten Komponisten, nämlich Kurt Weill, sie vermischt in dieser kurzen Aussage darüber hinaus zwei Kompositionen, die beide 1929 in

Baden-Baden zur Uraufführung kamen. Beim erwähnten *Lindberghflug* handelt es sich um ein musikalisches Hörspiel, das *Lehrstück* von Brecht und Hindemith wurde am folgenden Tag inszeniert. Auch wäre ein Hinweis wertvoll gewesen, dass Oskar Sala, der 1951 einer Einladung nach Donaueschingen nicht folgen konnte, da sein Trautonium durch verschiedene Besatzungszonen (1951!) hätte transportiert werden müssen (S. 156), bereits 1930 die damals noch rudimentären Möglichkeiten seines Instruments im Rahmen einer Folgeveranstaltung der Donaueschinger Kammermusiktage in Berlin vorgestellt hatte.

Naucks eng gefasste Interpretation des Archivmaterials birgt noch weitere Probleme. Zunächst lässt sie den Leser häufig mit ihren Informationen allein. So stellt sie den 1951 vom Südwestfunk getragenen Kosten (8.325 DM) diejenigen von 1968 gegenüber (77.319 DM), ohne die jeweilige Kaufkraft der Summe zu interpretieren. Verglichen mit dem Honorar von 1.000 DM (netto), das Paul Hindemith 1952 von Strobel für ein Konzert erhielt, waren 8.325 DM ganz gewiss keine „vergleichsweise geringe Summe“ (S. 83). Ähnlich ergeht es dem Leser mit der Information, Strobel habe Kritiker des Festivals durch einen neuen Programmwurf umstimmen können (S. 86), wenn er die Inhalte des Entwurfs vergeblich sucht.

Darüber hinaus entwickelt Nauck aufgrund ihres selektiven Umgangs mit Quellen eine ausgesprochen starke Identifikation mit dem „verdienstvollen Heinrich Strobel“ (S. 90), dessen Arbeit nicht allein durch Vorgesetzte, sondern auch durch die Forderungen der Orchestergewerkschaft und die Angst der Donaueschinger Kommunalpolitiker vor der Finanzierung des Konzertsaalumbaus behindert wird. Selbst die künstlerischen Ansprüche Hans Rosbauds werden, entsprechend der Wahrnehmung Strobels, als Einschränkung beschrieben. Betrachtet man Strobels unverschämten Ton in den Briefen an Komponisten oder seinen gering ausgeprägten Teamgeist gegenüber den anderen drei Trägern der Musiktage, hätte sich durchaus die Frage aufgedrängt, ob Strobel nicht andere Möglichkeiten gehabt hätte, das von Nauck gerühmte „altruistische“ Mäzenatentum einer Sendeanstalt (S. 15) zum Erfolg zu führen. Nur durch diese starke Identifikation mit Strobels Arbeit wird verständlich, dass Nauck den Text einer

Festtagsrede zu Strobels 70. Geburtstag wörtlich nimmt (S. 91) und dass sie Hans Ottes bitterbösen Sarkasmus nicht erkennt, der anregt, man solle Strobels Kompositionsaufträgen die Gestaltungs-Bedingung hinzufügen: „ohne Heinrich Strobel zu töten“ (S. 196).
(November 2005) Luitgard Schader

Nineteenth-Century Music Review. Volume 1, Issues 1 und 2 (2004); Volume 2, Issue 1 (2005). Aldershot u. a.: Ashgate. IX, 218 S.; VI, 144 S.; VII, 240 S., Abb., Nbsp.

Nineteenth-Century Music Review? Was ist das für ein Name? Eine neue Zeitschrift? Nur zum Teil – mit ihr soll die Tradition der 1994 eingestellten Zeitschrift *The Music Review* (seinerzeit bei Cambridge University Press erschienen) fortgesetzt werden. Die Initiative zur Neugründung der Zeitschrift kam vor allem von Bennett Zon, einem der Hauptinitiatoren der Erforschung der insbesondere angloamerikanischen Musik im 19. Jahrhundert. Das Konzept weicht deutlich von *The Music Review* ab. Zum einen ist die Thematik weitgehend auf Musik des 19. Jahrhunderts beschränkt – wobei das 19. Jahrhundert von ca. 1780 bis zum Ersten Weltkrieg gedehnt wird und sich die Frage, ob eine entsprechende Einschränkung wirklich sinnvoll ist, naturgemäß stellen muss (in Großbritannien hat sich die Nutzung des Begriffs „long century“ etabliert). Die „Erweiterung“ des 19. Jahrhunderts hat aber natürlich zur Folge, dass auch Bereiche behandelt werden können, die im amerikanischen Pendant *19th Century Music* nicht thematisiert werden können. Zum anderen aber auch ist der Umfang der Beiträge häufig deutlich länger als in der Vorgängerpublikation, was bewirkt, dass die Halbjahresbände (von „Heften“ kann keineswegs mehr die Rede sein) schon jetzt im Umfang anzusteigen drohen und die Anzahl der in jedem Halbjahrgang aufzunehmenden Beiträge auf offenbar sechs beschränkt ist. Wollen wir hoffen, dass der in Sachen Musik im 19. Jahrhundert so überaus aktive Verlag Ashgate der Zeitschrift möglichst lange erhalten bleibt.

Das Konzept der Herausgeber, die Zeitschrift als offenes Diskussionsforum und „a conference in writing“ (Band 1/1, S. V) zu verstehen, gibt Anlass zur Hoffnung, dass in Zukunft tatsächlich ein wissenschaftlicher Diskurs (und

nicht fast ausschließlich angloamerikanischer Autoren) stattfinden wird (die Beschränkung auf die englische Sprache mag hierin ein Hindernis sein, zumal weder Herausgeber noch Verlag sich um Übersetzungen aus Fremdsprachen zu kümmern bereit sind). Jeder Zeitschriftenband besteht aus zwei Hälften – Aufsätzen und Rezensionen. Von Anfang an wurde Wert darauf gelegt, dass die Aufsätze reich illustriert werden können – bei modernen Drucktechniken keinerlei Mehraufwand, solange man sich auf schwarze Druckerfarbe beschränkt. Und in dieser Hinsicht überzeugt m. E. der *Nineteenth-Century Music Review* sogar mehr als *19th Century Music*, da kein farbiges Cover den Eindruck vermittelt, auch innen müsste alles bunt illustriert sein. Die Zeitschrift versteht sich als interdisziplinär, und so finden sich schon in den ersten Bänden Beiträge zur Ästhetik, zur Literatur und zur bildenden Kunst (hierdurch ist auch das etwas irritierende Titelbild von Band 2/1 bedingt).

Die Rezensionen sind strukturiert in Buchbesprechungen, CD-Rezensionen und Notenbesprechungen – wobei dem Rezensenten die CD-Rezensionen nicht recht einleuchten – zu tagesgebunden ist ihr Wert, zu häufig könnten sie auch in anderen Publikationen erschienen sein. So würde ich dringend dazu empfehlen, die Zahl der CD-Rezensionen zu reduzieren und die Zahl der Aufsätze zu erhöhen.

Man muss sehen, wie sich der *Nineteenth-Century Music Review* entwickelt – sein Vorgänger bestand mehr als fünfzig Jahre und konnte so eine entsprechende Vielfalt entwickeln. Doch war er nicht auf eine Epoche beschränkt, so dass auch Musik anderer Jahrhunderte intensiv thematisiert werden konnte, insbesondere war er ein Forum für zeitgenössische Musik. Doch hierzu gibt es heute separate Medien (die Zeitschrift *Tempo*, vormals von Boosey & Hawkes herausgegeben, wird heute von Cambridge University Press betreut).

(Oktober 2005) Jürgen Schaarwächter

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe für Chor und Orchester op. 60. A Full-Color Facsimile of the Autograph Piano-Vocal Score Held in the Museum of Educational Heritage at Tamagawa University. Hrsg. und kommentiert

von Hiromi HOSHINO. Tokyo: Yushodo Press Co. 2005. [XII], 48, 78 S.

Zu Felix Mendelssohn Bartholdys zentralen Werken gehört *Die erste Walpurgisnacht*, eine – wie es im Erstdruck von 1844 heißt – *Ballade für Chor und Orchester gedichtet von Goethe*, mit der sich der Komponist über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren beschäftigt hat. Im Februar 1831 berichtete er aus Rom: „Die erste Walpurgisnacht von Goethe habe ich seit Wien halb componirt u. keine Courage, sie aufzuschreiben [...]“ Dann aber ging die Arbeit zügig voran, und zum 82. Geburtstag des Textdichters erreichte die hochdramatisch angelegte Komposition ihren vorläufigen Abschluss. Im Januar 1833 kam es in Berlin zu einer ersten öffentlichen Aufführung, aber gut zehn Jahre sollten vergehen, bis das fulminante Werk in Leipzig vollendet wurde und seine endgültige Gestalt erhielt, die wir heute kennen. Der sich über mehrere Etappen erstreckende Kompositionsprozess kann durch zwei vollständige Partituren sowie eine Reihe von Fragmenten, einzelnen Stimmen und Skizzen nachvollzogen werden. Gleichwohl sind bzw. waren wichtige Quellen zum Werk nur bibliographisch nachzuweisen, zum Beispiel jener autographe Klavierauszug, den Mendelssohn als Stichvorlage im Juli 1843 an den Verleger Kistner gegeben hatte und der 1891 bei Leo Liepmannsohn versteigert wurde. Knapp einhundert Jahre später gelangte die Quelle, die sich mehrere Jahrzehnte im Besitz des spanischen Violoncellisten Gaspar Cassadó und seiner Ehefrau, der japanischen Pianistin Chieko Hara befunden hatte, in den Besitz der Tamagawa-Universität in Tokyo, in dessen Museum of Educational Heritage die insgesamt 48 Seiten in Mendelssohns Handschrift nun aufbewahrt werden.

Bereits 2002 hatte Hiromi Hoshino in Japan, zwei Jahre später auch in Deutschland auf die Quelle aufmerksam gemacht („Ein neuentdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug ‚Die erste Walpurgisnacht‘ op. 60“, in: *Mf* 57, 2004, S. 151–159). Nun legte die Herausgeberin, Professorin an der Rikkyo University und führende japanische Mendelssohn-Forscherin, eine Faksimile-Edition des Klavierauszugs vor, die in mehrfacher Hinsicht als mustergültig zu bezeichnen ist.

Zwar konnte das Faksimile nicht mit dem Original verglichen werden, doch lassen sich

Charakteristika der Papiersorte, des Erhaltungszustandes sowie der Notation mit verschiedenen Schreibstoffen erkennen, die dem Rezensenten aus anderen autographen Quellen vertraut sind, und die glaubhaft machen, dass die Reproduktion ihrer Vorlage sehr nahe kommen dürfte. So gibt dieses Farbfaksimile nicht nur unterschiedliche Tintenschichten, Roteleintragungen, die originale Paginierung durch Mendelssohn sowie Stechereintragungen mit dünnem Bleistift wieder, sondern zeigt auch Verfärbungen und beginnende Stockflecken im Papier, durchscheinende oder abgeklatschte Noten und andere Äußerlichkeiten, die für das Verständnis des Werkes nicht unbedingt wichtig, für das Vermitteln eines historisch authentischen Eindrucks um so wesentlicher sind. Einen Unterschied zum Original wird der Liebhaber kostbarer Handschriften oder der an werkgenetischen Fragen interessierte Studierende leicht verschmerzen: Anstelle der dünnen Originalblätter, die mittlerweile einen fragilen Zustand erreicht haben, erfolgte der makellose Druck auf kräftigem edlen Papier und ist mit einem festen Einband versehen. Im Gegensatz zum Schwarz-Weiß-Faksimile des Mendelssohn'schen *Violinkonzertes* beispielsweise (New York; London 1991), das im Wesentlichen der Kopie eines Mikrofilms gleichkommt, hat der Verlag Yushodo Press Co. mit diesem Faksimile in Originalgröße Maßstäbe gesetzt.

Die hohe Qualität der Notenwiedergabe findet Ergänzung durch den zweiten Teil des Buches, der bescheiden „Commentary“ genannt wird, hinter dem sich aber eine reichlich siebzigseitige, umfassende Einführung zur Komposition, zur Überlieferung der Quellen im Allgemeinen und im Speziellen bezüglich Provenienz und Besonderheiten des Tamagawa-Manuskriptes verbirgt. Angesichts der verstreuten Literatur zur *Walpurgisnacht* – eine monographische Arbeit von John Michael Cooper ist allerdings in Arbeit – füllt Hoshino hier eine bedeutende Lücke in der Mendelssohn-Literatur, indem sie die seltene Gelegenheit ergreift, anhand einer weiterhin unbekanntenen Quelle eine neue Sicht auf ein bekanntes Werk zu entwerfen. Die Faksimile-Edition einer Stichvorlage scheint a priori nicht viel Aufregendes zu bieten. Wie aber bereits dem einfühlsamen und sachkundigen Geleitwort von Friedhelm Krummacher zu entnehmen ist, das in deutscher Sprache in diesem im Übrigen in

englisch und japanisch gehaltenen Buch vorangestellt wurde, vermitteln etliche Korrekturen, wie sehr Mendelssohn immer wieder bis in die Phase der Drucklegung an der Ausformung seiner Werke arbeitete. Allein in der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen sind noch über dreißig Takte gestrichen worden. In ihrem Kommentar geht Hoshino auf die wichtigsten Änderungen ein und stellt sie sowohl chronologisch vorangegangenen Quellen (vor allem der zweiten Partitur) als auch dem Resultat des gedruckten Klavierauszuges gegenüber – eine höchst erhellende und graphisch ebenfalls ansprechend gelöste Darstellung komplizierter Sachverhalte.

Zusammen mit dem vor knapp zehn Jahren erschienenen Faksimile der *Italienischen Sinfonie* (Wiesbaden 1997) bietet die vorliegende Ausgabe des Klavierauszuges der *Walpurgisnacht* die Möglichkeit, nicht nur anhand hier und da abgebildeter einzelner Seiten den kalligraphischen Duktus Mendelssohn'scher Notationsformen kennen zu lernen, sondern – gewissermaßen aus dem Vollen schöpfend – in einem ganzen Buch „von seiner Hand“ zu blättern. Es dürfte eine gewiss preisintensive, aber lohnende Investition für all jene sein, die an einem tieferen Einblick in die Werkstatt des Komponisten interessiert sind oder sich einfach nur an einem schönen, repräsentativen Buch erfreuen wollen. Was Leo Liepmannsohn in seinem Katalog 1891 zum Original formulierte, lässt sich heute getrost auf die Faksimile-Ausgabe übertragen, sie ist ein „Prachtstück ersten Ranges, in jeder Beziehung untadelhaft“.

(März 2006)

Ralf Wehner

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung V: Orchestermusik. Sinfonien, Band 23: Wallenstein op. 10. Sinfonisches Tongemälde. Vorgelegt von Hartmut SCHICK. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XXXVII, 297 S., Abb.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Band 30: Kammermusik II. Vier Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Vorgelegt von Han THEILL. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XL, 255 S., Abb.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IX: Bearbeitungen. Band 48: Bearbeitungen fremder Werke für ein bzw. zwei Klaviere. Johann Sebastian Bach: Goldberg-Vari-*

ationen (BWV 988) bearbeitet für zwei Klaviere WoO 3, Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen in B für Klavier (KV 500) für den Konzertvortrag bearbeitet WoO 5, Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen in F für Klavier (KV 613) bearbeitet für zwei Klaviere WoO 6. Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XXVII, 136 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Supplement 1. Faksimileausgabe des Klaviertrios Nr. 2 in A op. 112 nach der autographen Partitur in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Mit einem Nachwort von Harald WANGER. Stuttgart: Carus-Verlag 1996. 59 S.*

Nur selten verbinden Musiker und Musikwissenschaftler mit dem Namen Rheinberger mehr als nur die Person des einflussreichen Lehrers am Münchner Konservatorium oder den Komponisten einer stattlichen Anzahl Orgel- und Chorkompositionen – zweites allerdings in letzter Zeit in verstärktem Maße. Erst die Gesamtausgabe vermittelt einen Eindruck vom umfassenden Œuvre des Komponisten (und ermöglicht im Übrigen einen mühelosen Zugriff). Die 1987 ins Leben gerufene *Rheinberger-Gesamtausgabe*, im Carus-Verlag Stuttgart vom Josef-Rheinberger-Archiv Vaduz herausgegeben und vom Land Liechtenstein elementar gefördert, hat in den vergangenen Jahren eine Reihe von Werken zutage gebracht, die eine Auseinandersetzung wissenschaftlicher wie künstlerischer Art unbedingt lohnen, im Werkkatalog des Komponisten aber eine eher untergeordnete Größe darstellen, misst man ihren Umfang oder ihre Bedeutung an den eingangs erwähnten Gattungen.

Die Sinfonie gehört als Gattung nicht zu den von Rheinberger bevorzugten – jedenfalls nicht die für Orchester: Auf drei Jugendwerke folgen nur *Wallenstein op. 10* und viel später die „*Florentiner Sinfonie*“ *F-Dur op. 87*. Hartmut Schick legt Rheinbergers *Sinfonisches Tongemälde für Orchester op. 10* in einer vorbildlichen Ausgabe vor, die nicht nur den öffentlichen Durchbruch des Meisters als Komponist auch im Ausland erklärbar macht, sondern dazu geeignet ist, auch im Konzertsaal den Sinfoniker Rheinberger wieder zu beleben. Die Programmsinfonie, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreute, ist nicht nur als Sujetschilderung in der Nähe

des Schiller'schen Dramas von großem Interesse, sondern hat auch eine für den Komponisten Rheinberger tiefe persönliche Bedeutung: Wie Schick im kundigen Vorwort zur Partiturausgabe schlüssig erläutert, steht die Satzfolge nicht nur einerseits zu Schillers Trauerspiel in engem Verhältnis, sondern auch zu Gemälden, die für die Beziehung Rheinbergers zu seiner Geliebten und späteren Frau Franziska (Fanny) von Hoffnaß von Relevanz sind; einer der Sätze läßt sich auch als Porträt Fannys verstehen. Der Finalsatz thematisiert zwar das Geschehen von Wallensteins Tod, gleichzeitig aber scheint der Komponist seine Ängste um das Schicksal der schwerkranken Geliebten verarbeitet zu haben.

Da neben der autographen Partitur auch das Handexemplar des Komponisten, in dem sicherlich Korrekturen eingetragen waren, sich nicht erhalten hat und der Komponist das Werk mehrfach umgearbeitet hat, erfolgte die Partiturausgabe sowohl nach den handschriftlich erstellten Stimmen aus dem Besitz der Münchner Hoftheater-Intendanz als auch nach einer frühen Partiturskopie (beides Kopien aus dem verlorenen Autographen, aber zu verschiedenen Zeiten). Der Anhang der Ausgabe überliefert auch den von Rheinberger gestrichenen Trauermarsch aus dem vierten Satz.

Ungleich einfacher erwies sich die Quellenlage für die vier Klaviertrios, die sämtlich im Autograph überliefert sind. Die Auseinandersetzung mit Rheinbergers Kompositionen in dieser Gattung vermittelt einen bemerkenswerten Überblick über alle Schaffensperioden des Komponisten – von der frühen Sturm- und Drangzeit mit dem *Klaviertrio in d* op. 34 bis zum Alterswerk, dem durchaus „altersweise“ zu nennenden *Trio in F* op. 191. Die von Han Theill liebevoll und zugleich auf höchstem wissenschaftlichen Niveau besorgte Ausgabe überliefert auch die Urfassung der Sätze 1 und 4 des *Trios Nr. 1 in d* op. 34 im Manuskript Rheinbergers; das *Trio Nr. 2 in A* op. 112 wurde bereits 1996 als Faksimile der autographen Partitur im Supplement der *Gesamtausgabe* vorgelegt.

Anders als das *d-Moll-Trio* in seiner Mischung aus „experimentellem Humor“ und düster-dramatischer Stimmung lassen die drei Klaviertrios der späten Schaffensperiode (op. 112, 121 und 191) weniger das Vorbild Beethoven erkennen: Die drei Trios, die zwischen 1878 und 1898 entstanden, beginnen mit drei Varianten des glei-

chen Themenmodells, das sich auch in den Sonaten für Violine op. 77, für Violoncello op. 92 und im Mittelsatz des *Orgelkonzerts g-Moll* op. 177 findet. Darüber hinaus fallen Zugeständnisse an Komponisten des 18. Jahrhunderts ins Auge, etwa die Idee, das Scherzo der Sonatenanlagen wieder durch das ursprüngliche Menuett zu ersetzen und diese Tanzform damit wieder zu beleben.

Eine gänzlich andere Form der Wiederbelebung durch Neukomposition findet sich in einem 2004 erschienenen Band der Gesamtausgabe mit Bearbeitungen fremder Werke für ein bzw. zwei Klaviere: Josef Rheinbergers Bearbeitungen der *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach (WoO 3) und zweier Variationswerke von Wolfgang Amadeus Mozart (WoO 5 und 6) zielen allerdings nicht auf den häuslichen Bereich wie die meisten „klassischen“ Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts, sondern sind „für den Concert-Vortrag“ entstanden, wie der Titel verrät. Dabei ist Rheinbergers Vorgehen in der Bearbeitung der drei vorliegenden Werke durchaus unterschiedlich – während die behutsamen Mozart-Bearbeitungen eine Anpassung der Kompositionen an den zeitgenössischen Konzertgebrauch zum Ziel haben, indem kompositorische Mittel Mozarts verdeutlicht oder geringfügig verändert und verdoppelt werden, geht es Rheinberger bei der Bach-Bearbeitung darum, das auf dem Konzertflügel des 19. Jahrhunderts nur schwer bis gar nicht realisierbare Werk wieder spielbar bzw. einfacher zu machen und somit wieder zu beleben: Rheinberger verdeutlicht nicht nur den kontrapunktischen Satz Bachs, indem er z. B. Oberstimmen und Bässe (wie beizeiten in seinen Mozart-Bearbeitungen) durch Lagenveränderungen hervorhebt, sondern komponiert mehrfach Erweiterungen unter Einbeziehung eigenen motivisch-kontrapunktischen Materials. Alle Eingriffe in die kompositorische Faktur aber geschehen, um die kontrapunktische Kunstfertigkeit des Komponisten – Bachs wie Rheinbergers – umso plastischer hervortreten zu lassen.

Die uneingeschränkt empfehlenswerte Ausgabe besorgte Uwe Wolf, als Bach-Experte eine hervorragende Adresse für diese besondere Auseinandersetzung mit dem Erbe des 18. Jahrhunderts im späten 19. Jahrhundert – nicht nur als historisches Dokument, sondern auch als Zeugnis einer anderen Art angemessener Auseinan-

dersetzung mit der Vergangenheit auf besonders hohem Reflexionsniveau.

(Februar 2006)

Birger Petersen

Eingegangene Schriften

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

PAULO DE ASSIS: Luigi Nonos Wende. Zwischen „Como una ola de fuerza y luz“ und „...sofferte onde serene...“. Hofheim: Wolke Verlag 2006. Band I: 269 S.; Band II: Materialband, 123 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 2/I und 2/II.)

auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns. Hrsg. von Hans-Peter JAHN. Hofheim: Wolke Verlag 2005. 245 S., Abb., Nbsp.

MARK BERRY: Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's „Ring“. Aldershot u. a.: Ashgate 2006. XI, 287 S., Nbsp.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. Band 11: Manuskripte der Signaturengruppe Mus. ms. Autoren A bis P; Band 12: Manuskripte der Signaturengruppe Mus. ms. Autoren Q bis Z. Beschrieben von Raymond DITTRICH. Vorwort von Paul MAI. München: G. Henle Verlag 2004. XXVI, 811 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/11 und 14/12.)

Cesar Bresgen – Komponist und Musikpädagoge im Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Thomas NUSSBAUMER. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2005. 190 S., Abb., Nbsp. (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 59.)

The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Hrsg. von Tim CARTER und John BUTT. Cambridge: Cambridge University Press 2005. XXVII, 591 S.

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

La Clef des chansonniers (1717). Erweiterte kritische Neuausgabe. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XXI, 442 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 25.)

Jean Cocteau: Textes et musique. Hrsg. von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Sprimont: Mardaga 2005. 319 S., Abb., Nbsp. (Collection „Musique – Musicologie“.)

La cultura dei musicisti italiani nel Novecento. Hrsg. von Guido SALVETTI und Maria Grazia SITÀ. Mailand: Edizioni Angelo Guerini 2003. 414 S. (Musica Nel 900 Italiano. Band 2.)

Lorenzo Da Ponte. Opera and Enlightenment in Late 18th Century Vienna. Hrsg. von Herbert LACHMAYER und Reinhard EISENDLE. Wien: Da Ponte Institut / Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 254 S., Abb. [40 Hefte in Schmuckkassette]

CARL DAHLHAUS: Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 9: Rezensionen. Hrsg. von Hermann DANUSER in Verbindung mit Hans-Joachim HINRICHSEN und Tobias PLEBUCH. Redaktion: Burkhard MEISCHEIN. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 623 S.

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 5: Zyklische Sammlungen. Die Geißlerlieder von 1349 nach Hugo von Reutlingen. Deutsche Stundengebetbücher des 15. Jahrhunderts. In Verbindung mit Bernhard HANGARTNER und Max SCHIENDORFER hrsg. von Max LÜTOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 536 S., Abb.

MARCEL DOBBERSTEIN: Die Natur der Musik. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. VIII, 390 S. (Systemische Musikwissenschaft. Band 8.)

Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 288 S., Abb. (Musik in Dresden. Band 7.)

Hanns Eislers „Johann Faustus“. 50 Jahre nach Erscheinen des Operntexts 1952. Symposium. Hrsg. von Peter SCHWEINHARDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 156 S., Abb., Nbsp. (Eisler-Studien – Beiträge zu einer kritischen Musikwissenschaft. Band 1.)

GUSTAV H.-H. FALKE: Mozart oder Über das Schöne. Berlin: Lukas Verlag 2006. 168 S.

LUCIE FENNER: Erinnerung und Entlehnung im Werk von Charles Ives. Tutzing: Hans Schneider 2005. 315 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 3.)

MARION FÜRST: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 405 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 4.)

MARKUS GÄRTNER: Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005.

219 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 39.)

FRIEDRICH GEIGER: Verdikte über Musik 1950–2000. Eine Dokumentation. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. 323 S.

Händel unter Deutschen. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2006. 114 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 131.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 39. Auslieferung, Frühjahr 2005. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, nach Hans Heinrich EGGBRECHT hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005.

LUKAS HASELBÖCK: Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 535 S., Nbsp.

MARKUS HECHTLE: 198 Fenster zu einer imaginierten Welt. Versuch über die elementare Arbeit von Mathias Spahlinger in seinem Orchesterstück „passage/paysage“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 120 S., Nbsp., CD.

KATHARINA HOTTMANN: „Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!“ Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Operschaffen. Tutzing: Hans Schneider 2005. XVI, 704 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 30.)

MARGRET JESTREMSKI: Hugo Wolf. Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise. Mit einem Geleitwort von Graham JOHNSON. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2002. 388 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 25.)

Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb. Hrsg. von Dietrich HELMS und Thomas PHLEPS. Bielefeld: transcript Verlag 2005. 211 S. (ASPM. Beiträge zur Populärmusikforschung 33.)

Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika ca. 1490–1630. Drucke, Handschriften und verlorene Quellen. Beschrieben und inventarisiert von Cristina URCHUEGUÍA. München: G. Henle Verlag 2005. 111*, 931 S. (Répertoire International des Sources Musicales/Internationales Quellenlexikon der Musik. B XV.)

MIRA MENDELSON-PROKOFJEW: Die Wahrheit über Prokofjew. Das Drama der letzten Jahre. Ein Erinnerungstagebuch. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Mit einem ein-führenden Essay von Sigrid NEEF. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. XVIII, 283 S. (studia slavica musicologica. Band 38./Prokofjew-Studien. Band 4.)

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 2005, Neue Folge, Heft 65. Redaktion: Johann Peter VOGEL. Tutzing: Hans Schneider 2005. 77 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. BAUER und Otto Erich DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Erweiterte Ausgabe. Mit einer Einführung und Ergänzungen herausgegeben von Ulrich KONRAD. Kassel: Bärenreiter / München: dtv 2005. 8 Bände. 4.572 S.

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

BERTRAM MÜLLER: Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Rezeption, Form-, Struktur- und Inhaltsanalyse. München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2003. 265 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 39.)

Music in Art: Iconography as a Source for Music History. Proceedings of the Ninth Conference of the Research Center for Music Iconography, Cosponsored by the Metropolitan Museum of Art, Commemorating the 20th Anniversary of Death of Emanuel Winteritz (1898–1983). New York City, 5–8 November 2003. Volume I. New York: The Graduate Center of the City University of New York, Research Center for Music Iconography 2005. 278 S., Abb. (Music in Art. International Journal for Music Iconography. Volume XXIX, No. 1–2, Spring–Fall 2004.)

Musik und Verstehen. Hrsg. von Christoph von BLUMRÖDER und Wolfram STEINBECK unter Mitarbeit von Simone GALLIAT. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 408 S., Abb., Nbsp. (Spektrum der Musik. Band 8.)

Musikpsychologie. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER und Günther RÖTTER. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 720 S., Abb. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 3.)

JEAN-MICHEL NECTOUX: Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 255 S., Abb., Nbsp.

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

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 13. Jahrgang 2005. Begründet von Franz KRAUTWURST. Hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Johannes HOYER. Augsburg: Wißner-Verlag 2005. 192 S., Abb., Nbsp.

Carl Nielsen Studies. Volume II. 2005. Hrsg. von David FANNING, Daniel GRIMLEY, Knud KETTING und Niels KRABBE. Kopenhagen: The Royal Library 2005. 249 S., Abb., Nbsp.

Orchesterwerke Schönbergs. Entstehung – Rezeption – Bedeutung. Hrsg. von Wolf FROBENIUS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 94 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar. Band 5.)

Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Matthias SCHNEIDER und Walter WERBECK. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2006. 243 S., Abb., Nbsp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)

RALPH PALAND: „Work in Progress“ und Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960–1965. Mainz u. a.: Schott 2006. 396 S., Abb., Nbsp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 9.)

MANFRED PETERS: Johann Sebastian Bach als Klang-Redner. Die Dispositio der römischen Oratorie als Beitrag zum Formverständnis ausgewählter Instrumentalfugen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 321, XX S., Nbsp., Farbtafeln.

NINA POLASCHEGG: Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. 272 S.

Querstand I. Beiträge zu Kunst und Kultur. Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz. Hrsg. von Reinhart von GUTZEIT und Leo DORNER für die Anton Bruckner Privatuniversität. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2005. 264 S., Abb., Nbsp.

LEONID SABANEJEW: Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt. Aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. IX, 292 S. (musik konkret. Band 17.)

HANNU SALMI: Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult. Rochester: University of Rochester Press 2005. XI, 310 S., Abb. (Eastman Studies in Music.)

GUIDO SALVETTI: Le Sonate per pianoforte e violoncello di Johannes Brahms. Contesto, testo, interpretazione. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2005. 150 S., Nbsp. (Repertori Musicali. Storia, analisi, interpretazione.)

Die Schachtel. Tanz mir das Lied vom Tod. Ballettabend von Marguerite Donlon zu Musik von Franco Evangelisti und Ennio Morricone. Materialien zur Inszenierung des Saarländischen Staatstheaters und des Théâtre National du Luxembourg. Hrsg. von Heinzjörg MÜLLER und Sigrid KONRAD für Netzwerk Musik Saar. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005.

71 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar. Band 5.)

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

THOMAS SCHMIDT-BESTE: Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts. Turnhout: Brepols 2003. XV, 556 S., Abb., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Helmut LOOS. Laaber: Laaber-Verlag 2005. Band 1: XXVI, 446 S., Abb., Nbsp.; Band 2: XVI, 484 S., Abb.

Johannes S. Sistermanns. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Hrsg. von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 41 S., Abb., Nbsp. (fragmen. Heft 45.)

PETER H. SMITH: Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music. Structure and Meaning in His „Werther“ Quartet. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. IX, 325 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblemusik. Hrsg. von Claus BOCKMAIER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2005. IX, 390 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 5.)

KARL F. STOCK/RUDOLF HEILINGER/MARY-LÈNE STOCK: Mozart-Bibliographien. Selbständige und versteckte Bibliographien und Nachschlagewerke zu Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts und seiner Familie. 2. erweiterte Ausgabe. München: K. G. Saur 2006. VII, 143 S.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 2005. Neue Folge, Heft 54. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2005. 180 S., Abb., Nbsp.

LÁSZLÓ STRAUSS-NÉMETH: Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. Band 1: Kulturhistorische und analytische Untersuchung, XIII, 366 S., Nbsp.; Band 2: Vollständiges Werkverzeichnis, XIII, 420 S., Nbsp.

Studien zur italienischen Musikgeschichte XVI. Hrsg. von Markus ENGELHARDT. Laaber: Laaber-Verlag 2005. VIII, 399 S., Abb., Nbsp. (Analecta Musicologica. Band 37.)

THOMAS SYNOFZIK: Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie. Köln: Verlag Dohr 2006. 191 S., Abb., Nbsp.

MICHAEL TALBOT: The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi. Woodbridge: The Boydell Press 2006. XIV, 234 S., Nbsp.

ERNST TOCH: Die gestaltenden Kräfte der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Melodie, Kontrapunkt und Form. Mit einem biographischen Essay von Lawrence WESCHLER. Aus dem amerikanischen Englisch von Hermann J. METZLER. Hofheim: Mirliton im Wolke Verlag 2005. 286 S., Nbsp.

Tommaso Traetta: i libretti della „Riforma“. Parma 1759–1761. Hrsg. von Marco RUSSO. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche 2005. LXV, 277 S. (Labirinti. Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche 83.)

MELANIE UNSELD: Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005. 190 S., Abb.

SEBASTIAN URMONEIT: Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur „dichterischen Deutlichkeit“ der Harmonik von Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Sinzig: Studio Verlag 2005. 200 S., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 28.)

TILL GERRIT WAIDELICH: Das Bild der Schweiz in der österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts. Anhang: Friedrich Reil: Der Bergsturz bei Goldau. Ein Singspiel in 3 Aufzügen (Wien 1812). Erstveröffentlichung des Librettos der Oper von Joseph Weigl. Winterthur: Amadeus 2005. 80 S., Abb. (Hundertneunundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 2006.)

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

ULRICH WÜNSCHEL: Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins „Alexander Newski“. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 75 S., Abb. (sinefonia 3.)

CHARLES YOUMANS: Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. X, 294 S., Nbsp.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 9 op. 125. Hrsg. von Peter HAUSCHILD. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 274 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek 5239.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol 1a–c. Edited by Hugh Macdonald. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994–1996. 3 Bde. LII, 1202 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Vol 1d: Benvenuto Cellini. Critical Notes. Edited by Hugh Macdonald. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. S. 1203–1320.

PIERRE BOULEZ: Le Marteau sans maître. Facsimilé de l'épure et de la première mise au net de la partition. Hrsg. von Pascal DECROUPET. Publikation der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mainz u. a.: Schott 2005. 215 S.

JOHN DOWLAND: Keyboard Music. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Launton, Oxfordshire: Edition HH Ltd 2005. XII, 84 S.

EUSTACHE DU CAURROY: Missa pro defunctis. Hrsg. von Marie-Alexis COLIN. Turnhout: Brepols 2003. XXXVIII, 49 S., Abb. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

JEAN LOUIS DUPORT: 21 Etüden für Violoncello mit Begleitung eines zweiten Violoncellos (ad libitum). Hrsg. von Martin RUMMEL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. VI, 55, 31, 18 S.

EDWARD ELGAR: Konzert in e für Violoncello und Orchester op. 85. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. Partitur: VI, 116 S.; Bearbeitung für Violoncello und Klavier vom Komponisten: 31, 15 S.; Critical Commentary: 48 S.

JEAN FRESNEAU: Messe et chansons. Hrsg. von Olivier CARRILLO und Agostino MAGRO. Turnhout: Brepols 2004. XXXVI, 65 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke, Band 3: Werke für Orgel. Hrsg. von Henrik GLAHN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring Musikforlag ApS / Bärenreiter-Verlag 2005. XIX, 96 S.

ERNST VON GEMMINGEN: Concerto No. 1 für Violine und Orchester. Hrsg. von Andreas TRAUB. München: Strube Verlag 2005. 68 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Ausgaben für die Praxis. Edition 7105/00.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen, Band 3, Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht: Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in 3 Akten von Raniero de' Calzabigi. Hrsg. von Gerhard CROLL in Zusammenarbeit mit Renate CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. CX, S. 487–659.

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 1a: Frühfassungen zur h-Moll-Messe BWV 232. Kritischer Bericht von Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 113 S.

Le Grand livre de chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège –1645. Hrsg. von Vincent BÉSSON, Eugène SCHREURS und Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols 2005. XLII, 352 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 11: Il Floridante. Opera in tre atti HWV 14. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. LXX, 347 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 20: Riccardo primo Re d'Inghilterra. Opera in tre atti HWV 23. Hrsg. von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. LXXXVI, 398 S.

Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73). Zweiter Teil: Abteilung II und III. Hrsg. von Martin JUST und Bettina SCHWEMER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 239 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 115b/Abteilung Motette und Messe. Band 20b.)

Die Handschrift des Jodocus Schalreuter (Ratschulbibliothek Zwickau Mus. Ms. 73). Dritter Teil: Abteilung IV. Hrsg. von Martin JUST und Bettina SCHWEMER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 159 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 116a/Abteilung Motette und Messe. Band 21a.)

JACOTIN: Chansons. Hrsg. von Frank DOBBINS. Turnhout: Brepols 2004. XLIX, 121 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken. Hrsg. von Tilman SIEBER. Mainz u. a.: Schott 2005. 448 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Musikalische Denkmäler. Band IX.)

CLAUDE LE JEUNE: Livres de melanges – 1585. Hrsg. von Isabelle HIS. Turnhout: Brepols 2003. LXIII, 476 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

PASCHAL DE L'ESTOCART: Sacrae Cantiones – 1582. Hrsg. von Annie Cœurdevey und Vincent BESSON. Turnhout: Brepols 2004. XXXIV, 155 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe für Chor und Orchester op. 60. A Full-Color Facsimile of the Autograph Piano-Vocal Score Held in the Museum of Educational Heritage at Tamagawa University. Hrsg. und kommentiert von Hiromi HOSHINO. Tokyo: Yushodo Press Co. 2005. [XII], 48, 78 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie IV: Klavier- und Orgelwerke, Band 6: Orgelwerke I. Kompositionen mit Opuszahlen. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XLI, 242 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert-Ouverture Nr. 2: Die Hebriden op. 26. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 68 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 5504.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert-Ouverture Nr. 3: Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 79 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 5503.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 14: Lo Sposo deluso. Vorgelegt von Holger M. STÜWE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 47 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sechs dreistimmige Präludien und Fugen für Streicher KV 404a Nr. 1–3. Partitur. Hrsg. von Johann Nepomuk DAVID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 20 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 5293.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sechs dreistimmige Präludien und Fugen für Streicher KV 404a Nr. 4–6. Partitur. Hrsg. von Johann Nepomuk DAVID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 28 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 5294.)

AUGUSTINUS PLATTNER: Acht doppelchörige Messen (1624). Vorgelegt von Andreas TRAUB. München: Strube Verlag 1995. XXI, 225 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 3.)

Symphonische Dichtungen von Komponisten der „Münchener Schule“. Clemens von Franckenstein: Fantasie (Nachtstimmung), August Reuß: Symphonische Phantasie über ein Gedicht von Edgar Steiger („Ibsen-Phantasie“), Felix vom Rath: Nachtstück. Hrsg. von Stephan HÖRNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XLIII, 180 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 17.)

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 3: Kammermusik mit Klarinette. Variationen über ein Thema aus der Oper „Silvana“ für Klarinette und Klavier B-Dur op. 33 (WeV P.7). Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello B-Dur op. 34 (WeV P.11). Grand Duo concertant für Klarinette und Klavier Es-Dur op. 48 (WeV P.12). Hrsg. von Gerhard ALLROGGEN, Knut HOLTSTRÄTER und Joachim VEIT. Redaktion: Joachim VEIT, Frank ZIEGLER. Mit einer digitalen Edition des Quintetts op. 34 von Johannes KEPPEL

und Ralf SCHNIEDERS. Mainz u. a.: Schott 2005. XXIV, 316 S., CD-ROM.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Klavierauszüge, Band 2: Abu Hassan. Singspiel in einem Aufzug (WeV C.6a). Text von Franz Carl Hiemer. Hrsg. von Joachim VEIT. Redaktion: Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott 2003. XXII, 190 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Klavierauszüge, Band 6: Preciosa (WeV F. 22a). Musik zum Schauspiel in 4 Aufzügen von Pius Alexander Wolff. Hrsg. von Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT. Mainz u. a.: Schott 2005. XXIV, 140 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Werner BRAUN zum 80. Geburtstag am 19. Mai,

Prof. Dr. Andreas HOLSCHNEIDER zum 75. Geburtstag am 6. April,

Prof. Dr. Winfried KIRSCH zum 75. Geburtstag am 10. April,

Prof. Dr. Peter RUMMENHÖLLER zum 70. Geburtstag am 22. April,

Prof. Dr. Gerhard ALLROGGEN zum 70. Geburtstag am 19. Mai,

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER zum 70. Geburtstag am 29. Juni,

Prof. Dr. Hartmut FLECHSIG zum 65. Geburtstag am 26. Mai.

*

Am 26. Januar 2006 hat der Präsident der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main Dr. Ulrich MAZUROWICZ die akademische Bezeichnung Honorarprofessor verliehen.

Dr. Andreas MEYER hat sich am 4. Juli 2005 an der Humboldt-Universität Berlin im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Arbeit lautet *Musikalische Lyrik (1920–2000)*.

Dr. Danuta MIRKA hat sich im Februar 2006 an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Arbeit lautet *Playing with Meter, Metric Strategies in Haydn's und Mozart's String Chamber Music, 1787–1791*.

Prof. Dr. Anno MUNGEN, Universität Bonn, hat einen Ruf auf die W 3-Professur für Theaterwissen-

schaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth erhalten.

Prof. Dr. Oliver HUCK, Hochschule für Musik Würzburg, hat einen Ruf auf die W 2-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg erhalten.

Prof. Dr. Rebecca GROTTJAHN hat einen Ruf auf die W 2-Professur für Musikwissenschaft (Schwerpunkt „Genderforschung – Musik von Frauen“) am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold angenommen.

Unter der Leitung von Dr. Norbert Bolin, Internationale Bachakademie Stuttgart, findet am 2. und 3. September 2006 in der Liederhalle Stuttgart ein Internationales Symposium zum Thema „Die Vervollständigung der c-Moll-Messe Mozarts KV 427“ statt. Seit dem 19. Jahrhundert sind Versuche zu dokumentieren, Mozarts c-Moll-Messe KV 427 zu rekonstruieren bzw. das Fragment zu vervollständigen. In den vergangenen Jahrzehnten sind aus unterschiedlichen Ansätzen heraus weitere Versuche unternommen worden. Über die zurückliegenden Fassungen wird während des Symposiums referiert werden. Die jüngeren Rekonstruktionen werden von den Komponisten und Vervollständigern der c-Moll-Messe Mozarts selbst vorgestellt: Prof. Franz Beyer, München, Prof. Richard Mauder, Oxford, Prof. Philip Wilby, Leeds, Prof. Dr. Robert Levin, Massachusetts, Prof. Dr. Ton Koopman, Amsterdam. Die Kongresssprachen sind Englisch und Deutsch (jeweils mit Simultanübersetzungen). Leitung: Zum Symposium wird eine gesonderte Broschüre erscheinen, sie wird auf Anfrage ab Ende Mai verschickt: E-Mail: office@bachakademie.de, Tel. 0711 / 619 21-0.

Das Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald veranstaltet im Zusammenhang mit dem 550-jährigen Universitätsjubiläum vom 13. bis 15. September 2006 unter der Leitung von Prof. Dr. Walter Werbeck ein Internationales Symposium zum Thema „Universität und Musik im Ostseeraum“. Musik zählte nicht nur als Teil der Artes liberales lange Zeit zu den Propädeutika jedes Universitätsstudiums, sie spielte auch im Rahmen akademischer Bräuche eine wichtige Rolle. Allerdings veränderte sich die Musiklehre seit dem 16. Jahrhundert und wanderte ganz oder teilweise an die Lateinschulen ab. Insofern kommt den Beziehungen zwischen Universitäten und gelehrten Schulen oder der Aufwertung von Schulen zu „akademischen“ Anstalten ein besonderes Augenmerk zu. Außerdem stellt sich die Frage nach historischen wie aktuellen Formen akademischen Musizierens in den Universitäten des

Ostseeraums, ebenso nach dem spezifisch „Universitären“ solcher Musikübungen. Auch wäre zu prüfen, inwieweit das Mare balticum als verbindendes Element fungierte, indem es den Transfer universitärer Musik und Musikpflege sowie berufliche Karrieren von Studenten in den Anrainerstaaten erleichterte. Schließlich thematisiert die Tagung die universitäre Musiklehre und -praxis im Spiegel einzelner Personen und Ämter sowie den Prozess der universitären Etablierung der Musikwissenschaft im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Tagungsort: Greifswald, Alfried-Krupp-Wissenschaftskolleg. Auskünfte: Prof. Dr. Walter Werbeck, Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Bahnhofstr. 48/49, 17489 Greifswald, Tel.: 03834 / 86-35 21, Fax: 03834 / 59 42 28, E-Mail: werbeck@uni-greifswald.de.

Vom 11. bis 14. Oktober 2006 findet im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln unter der Leitung von Prof. Dr. Christoph von Blumröder das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium „*Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk*“ statt. Vierundzwanzig Referenten aus Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Griechenland, Italien, Kanada, Österreich, der Schweiz und den USA werden in thematisch fokussierten Gesprächsrunden vielfältige Zugangsweisen zur elektroakustischen Musik Xenakis' entwickeln, wobei ein besonderer Fokus auf die Erweiterung der musikwissenschaftlichen Perspektiven um medien- und kulturwissenschaftliche Fragestellungen gelegt wird. Ergänzend soll in vier Konzerten das gesamte elektroakustische Schaffen Xenakis' in teilweise audiovisueller Form aufgeführt werden. Weitere Informationen: www.xenakis.uni-koeln.de.

Aus Anlass des 200. Todestages des Komponisten Vicente Martín y Soler veranstaltet das Instituto Valenciano de la Música vom 14. bis 18. November 2006 in Zusammenarbeit mit der Universität de València und dem Madrider Instituto Complutense

de Ciencias Musicales einen Internationalen Kongress zum Thema „*The Worlds of Vicente Martín y Soler*“ in Valencia. Die wissenschaftliche Leitung haben Prof. Dr. Leonardo Waisman (Universidad de Córdoba, Argentinien) und Prof. Dr. Dorothea Link (University of Georgia, USA). Die Themen der Sektionen sind: „Oper in Spanien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, „Neapel und die Opera seria“, „Opera buffa in Italien“, „Opera buffa in Wien“, „Italienische Oper in London“, „Russische, französische und italienische Oper in St. Petersburg“, „Ballettmusik“. Zudem ist ein Roundtable zu Fragen der Aufführungspraxis und Inszenierung geplant. Neben Vorträgen von Wissenschaftlern aus Deutschland, Großbritannien, Italien, Österreich, Russland, Spanien und den USA, die ihre Teilnahme bereits zugesagt haben, besteht die Möglichkeit zu Beiträgen von zehn oder zwanzig Minuten Dauer in Spanisch, Valenzianisch, Englisch oder Italienisch. Abstracts (ca. 300 Wörter) mit Angabe von Name, Postanschrift, E-Mail und Telefonnummer werden bis spätestens 15. Juni 2006 erbeten an: martinysoles@ivm.gva.es oder an: Congreso „Los mundos de Vicente Martín y Soler“, Instituto Valenciano de la Música, Plaza de Viriato s/n, E-46001 Valencia.

In der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg wurde im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projektes (Förderbereich Wissenschaftliche Literaturversorgungs- und Informationssysteme) die umfangreiche Korrespondenzsammlung im Nachlass von Franz Xaver Witt erschlossen: Insgesamt 10.503 Musikerbriefe von 2.314 verschiedenen Verfassern, davon mehr als ein Drittel ausländische Korrespondenzen, konnten von dem Bearbeiter Dr. Dieter Haberl erfasst und identifiziert werden. Ein thematischer Schwerpunkt liegt bei der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Die Ergebnisse können in der Datenbank KALLIOPE (kalliope.staatsbibliothek-berlin.de) recherchiert werden.

Die Autoren der Beiträge

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, geb. 1967, studierte Musikwissenschaft in Köln und Gießen. Seit 1999 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Daneben ist er deutscher Repräsentant der British Music Society, kontinentaleuropäischer Kontakt der Havergal Brian Society und Redakteur der Zeitschrift *Tonic* (Jahresgabe der Robert Simpson Society) sowie der *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*.

EVA SCHUMANN, geb. 1942 in Rastatt/Baden, studierte Musikwissenschaft, Deutsche Philologie und Deutsche Volkskunde an den Universitäten Tübingen, Frankfurt/M. und Göttingen. Promotion 1970 mit einer Arbeit über *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten* 3), Göttingen 1972. Neben freier Forschungsarbeit verschiedene Beiträge zur Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Journalistische Tätigkeit als freie Mitarbeiterin mehrerer Presseorgane und Rezensentin auf den Gebieten Musik und Literatur sowie im Pressereferat kultureller Organisationen.

MARTIN STAEHELIN, geb. 1937 in Basel, Studium der Musikwissenschaft sowie der Lateinischen und Griechischen Philologie in Basel, ebenda Dr. phil 1967, Habilitation 1971 in Zürich, 1976 Umhabilitation nach Bonn sowie Direktor des Beethoven-Hauses und -Archivs Bonn, 1983 o. Professor für (historische) Musikwissenschaft in Göttingen, 1992 ehrenamtlicher Direktor des J. S. Bach-Instituts Göttingen. 2002 Übertritt in den Ruhestand.

BJÖRN R. TAMMEN, geb. 1966 in Detmold, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität zu Köln, Promotion 1997 (*Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000). Seit 1998 Review Editor bei *Imago Musicae: Internationales Jahrbuch für Musikikonographie*. 1999 Akademie-Preis der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Mitarbeiter in zwei Projekten des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich (FWF): „Musikdarstellungen in den illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek“ (2000–2003) und „Musikerbriefe der Österreichischen Nationalbibliothek“ (seit 2003).