

Die Musikforschung

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

59. Jahrgang 2006 / Heft 4 – 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 liegen Beilagen von The Packard Humanities Institute, Cambridge (USA) bei.

Inhalt dieses Heftes

Anselm Gerhard: Der Primat der Melodie. Überlegungen zur Analyse des musikalischen Details in Verdis Opern	311
Linda Maria Koldau: Monotonie und Dynamik. Smetanas Symphonische Dichtung „Tábor“	328
Nina Noeske / Matthias Tischer: Prolegomena zu einer Musikgeschichte der DDR	346
Klaus Aringer: Ein unbekanntes Orgeltabulatur-Fragment des 15. Jahrhunderts in der Erzabtei St. Peter (Salzburg)	357
 Kleine Beiträge	
Nora Schmid: Ernst Kurths Nachlass in Bern – Online-Zugang für interessierte Forscher	364
Ralph-Jürgen Reipsch / Steven Zohn: Unbekannte Instrumentalmusik von Georg Philipp Telemann – Zur Vergabe neuer TWV-Nummern	366
 Berichte	
Magdeburg, 15. bis 17. März 2006: „Telemann und die Kirchenmusik“	370
Berlin, 6. und 7. April 2006: Tagung „Gutachten über Musik(er) – ein Sonderfall?“	371
Trossingen, 28. April 2006: „Alexander Agricola († 1506) – Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus“	372
Augsburg, 28. April bis 1. Mai 2006: „Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum“	373
Bonn, 5. bis 7. Mai 2006: „Robert Schumann und die große Form“	374
Göttingen, 19. bis 21. Mai 2006: „Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert“	375
Erfurt, 25. bis 28. Mai 2006: „Gaspare Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons“	376

Dresden, 29. und 30. Mai 2006: „Musik im mittelalterlichen Dresden – Vom Werden einer Musikstadt“	377
Prag, 30. Mai 2006: „Konferenz über die Unterstützung der Kulturpolitik seitens des Außenministeriums der Tschechoslowakischen Republik zwischen den zwei Weltkriegen“	378
Dortmund, 7. bis 10. Juni 2006: „Bach und die deutsche Tradition des Komponierens und Redens über Musik“	379
Saarbrücken/Hombourg-Haut, 8. bis 10. Juni 2006: „Théodore Gouvy (1819–1898)“	380
Halle, 12. und 13. Juni 2006: „Händels Klassizität“	381
Görlitz, 29. Juni bis 1. Juli 2006: „Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik“	382
Tutzing, 7. bis 9. Juli 2006: „Schweigen die Sirenen? Zur Aktualität des Mythos im zeitgenössischen Musiktheater“	383
Zürich, 7. bis 9. Juli 2006: „Die bedrängte Muse – Komponieren in totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts“	384
München, 14. bis 16. Juli 2006: „Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel“	385
Northfield, Minnesota, 27. Juli bis 1. August 2006: „Away from Home: Wind Music as Cultural Identification“	386

Besprechungen

Johannes Ciconia, musicien de la transition (Huck; 387) / Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001 (Schrammek; 388) / C. Stadelmann: Fortunatissime Cantilene! Padre Martini und die Tradition des gregorianischen Chorals (Gmeinwieser; 389) / Die Oper im 18. Jahrhundert (Betzwieser; 390) / D. Hertz: Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780 (Finscher; 393) / B. Waritschlag: Die Opera seria bei Joseph Haydn. Studien zu Form und Struktur musikalischer Affektdramaturgie und Figurentypologisierung in „Armida“ und „L'Anima del filosofo ossia Ofeo ed Euridice“ (Sieger; 394) / St. Barandoni: Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana (Gmeinwieser; 395) / S. Dreise-Beckmann: Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin. Anhang: Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe (Huck; 396) / W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe; W. A. Mozart: Leben und Werk; Words about Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie; U. Konrad: Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte; U. Konrad: Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand; Mozart Handbuch (Unsel; 397) / G. Brink: Die Finalsätze in Mozarts Konzerten (Schipperges; 400) / U. Aringer-Grau: Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihrer Salzburger Zeitgenossen (Schipperges; 401) / L. Lockwood: Beethoven. The Music and the Life (Finscher; 403) / L. van Beethoven: Die Musikautographie in öffentlichen Wiener Sammlungen (Haberl; 404) / Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800 (Tumat; 405) / H. Berlioz: New Edition of the Complete Works. Band 24: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes (Berger; 407) / Louise Farrenc (1804–1875). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (Unsel; 408) / U. Mittelberg: „Daphnis et Chloé“ von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert (Schipperges; 409) / Alltag und Künstlertum. Clara Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens (Rieger; 410) / G. Ehler: Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms (Keym; 411) / R. Suchowiejko: Henryk Wieniawski. Kompozitor na tle wirtuozofskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku (Keym; 412) / Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert (Finscher; 413) / F. Wörner: „... was die Methode der ‚12-Ton-Komposition‘ alles zeitigt ...“ Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935 (Obert; 417) / Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss (Boestfleisch; 418) / Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit (Boestfleisch; 420) / Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (Tumat; 421) / Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts (Boestfleisch; 422) / S. Fetthauer: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil; N. Okrassa: Peter Raabe (Brüstle; 423) / M. Custodis: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (Bandur; 425) / C. Ruini: I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger ... Vol. II (Gmeinwieser; 426) / M. Schmidt: Komponierte Kindheit (Haas; 427) / U. Ringhandt: Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik (Schipperges; 429) / Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretations (Bandur; 430) / Br. Nettl: The Study of Ethnomusicology (Wegner; 431) / B. Wackernagel: Holzblasinstrumente (Otterstedt; 432) / M. Hendler: Oboe – Metalltuba – Trommel. Organologisch-onomasiologische Untersuchungen zur Geschichte der Paraphernalieninstrumente (Hunkemöller; 432) / P. Tröster: Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550). Eine musikikonografische Studie (Schippergers; 434) / D. Ortíz: Trattado de Glosas. Viersprachige Neuausgabe (Urchueguía; 435) / Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Band 1, 3 und 5 (Pfisterer; 436) / W. Byrd: Edition. Volume 12: Psalms, Sonnets and Songs (1588) (Schaarwächter; 439) / J. G. Rheinberger: Sämtliche Werke. Abteilung I, Band 3 und 7 (Petersen; 439) / J. G. Rheinberger: Sämtliche Werke. Abteilung III, Band 11; Abteilung IV Band 11 und 15–17 (Petersen; 441)

Eingegangene Schriften	443
Eingegangene Notenausgaben	447
Mitteilungen	448
Die Autoren der Beiträge	453

Der Primat der Melodie. Überlegungen zur Analyse des musikalischen Details in Verdis Opern*

von Anselm Gerhard

Zieht man ein Fazit aus den zahlreichen Publikationen, die im Verdi-Jahr 2001 erschienen sind, stellt man mit Überraschung fest, wie wenig dort von Musik die Rede gewesen ist. Wenn – neben den zahlreichen Untersuchungen biographischer, dramaturgischer, kontextueller und rezeptionsästhetischer Aspekte – Fragen des kompositorischen Details überhaupt eine Rolle spielten, dann am ehesten im Zusammenhang mit dem inzwischen verfestigten, bisweilen gar zur Schablone erstarrten Paradigma der sogenannten „solita forma“. Diese Bevorzugung formaler Aspekte erscheint nicht nur deswegen prekär, weil sie in ihrer Abhängigkeit von einem Schema, das von den zeitgenössischen Quellen nur zum Teil legitimiert wird, allzu oft zu ähnlichen Reduktionen gezwungen ist wie die von Roger Parker und Mary Ann Smart mit vollem Recht als vergangene Moden wahrgenommenen „semiotic/motivic explorations of the 1960s and 1970s“ und „the harmonic/Schenkerian ones of the 1970s and 1980s“.¹

Vor allem ist die als „Solitaformenlehre“² gezeißelte Methode aber deshalb problematisch, weil formale Fragen ganz offensichtlich für dramatische Musik eine sehr viel geringere Rolle spielen als für instrumentale. Nicht erst Adornos wichtiger Wagner-Essay von 1938 hat – wenngleich in kritischer, das Regressive einer solchen Ästhetik betonender Absicht – deutlich gemacht, dass gelungene Opern, jedenfalls im 19. Jahrhundert, vor allem als gestische Kunst konzipiert sind und als solche auf ihr Publikum wirken. Immerhin sind in der neueren Verdi-Forschung aus den späten 1990er-Jahren zwei Versuche zu nennen, Fragen der kompositorischen Strategien nicht in der Disposition größerer formaler Abschnitte zu behandeln, sondern am Beispiel der Konstruktion konkreter Melodien.

So überzeugend Giorgio Paganone 1997 von der Sache her argumentierte,³ so unglücklich erscheint aber seine Wortwahl. Paganone geht es um diejenige syntaktische Struktur, die im Unterricht Arnold Schönbergs, am klarsten formuliert bei dessen Schüler Erwin Ratz⁴, als „Satz“ bezeichnet wurde – in Anknüpfung übrigens an die von Wilhelm Fischer entwickelte Dichotomie zwischen einem idealtypischen „Liedtypus“ und einem nicht weniger idealtypischen „Fortspinnungstypus“.⁵ Indem Paganone nun aber

* Dieser Diskussionsbeitrag erschien ursprünglich in italienischer Übersetzung („Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi“) im Juni 2006 in: *Studi Verdiani* 18 (2004), S. 313–331. Mit freundlicher Genehmigung des Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) wird hier eine leicht überarbeitete Fassung in der deutschen Originalsprache vorgelegt.

¹ Roger Parker und Mary Ann Smart, „Verdi, 2001 and us“, in: *Studi Verdiani* 18 (2004), S. 295–312; hier S. 307.

² Ebd.

³ Giorgio Paganone, „Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto“, in: *Studi Verdiani* 12 (1997), S. 48–66.

⁴ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* [1968], Wien ³1973, S. 21–25.

⁵ Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915), S. 24–84.

diesen Typus als „Barform“ bezeichnet, öffnet er – trotz aller expliziten Vorsichtsmaßnahmen – irreleitenden Assoziationen Tür und Tor: Dass zumindest deutschsprachige Leser diesen Terminus zwangsläufig mit Alfred Lorenz' ebenso ambitionierten wie problematischen Versuchen in Verbindung bringen müssen, in Richard Wagners Musikdramen großformale Strukturen zu identifizieren, ist dabei noch das geringere Problem. Schwerer wiegt, dass der Akzent auf dem so unscheinbar wirkenden Wort „Form“ die Schlussfolgerung zulässt, dass auch in Verdis Musik eine ‚formale‘ Analyse, die vom gesungenen Text und von der dramatischen Situation abstrahiert, sinnvoll ist.

Den einzigen ambitionierten Versuch, formale Betrachtungen in eine größere, genuin musikdramatische Perspektive zu integrieren, unternahm dagegen in letzter Zeit Emanuele Senici, unter anderem mit der ebenso detailgenauen wie eindringlichen Beschreibung der cabaletta Luisas im zweiten Akt von *Luisa Miller* anhand der Kriterien des „word painting“, aber auch mit Blick auf die „depict[ion of] significant images“.⁶ Seine Schlussfolgerung darf Allgemeingültigkeit für jegliche kompositorische Entscheidung des Theaterkomponisten Verdi beanspruchen: „Verdi's setting does not simply articulate the text, then, but actively interprets it, selecting among the structural, semantic, and rhetorical elements that the text presents, and highlighting some of these elements at the expense of others.“⁷ Freilich werden solche „Elemente“ allenfalls in zweiter Linie an formalen Entscheidungen greifbar, weit häufiger sind sie der Melodie eingeschrieben, die ja im Prozess der Werkgenese in aller Regel auch die primäre Schicht darstellt.

Betrachtet man also eine Forschungssituation, in der solche eindringlichen Analysen noch die seltene Ausnahme bedeuten, drängt sich die Vermutung auf, dass das Desinteresse vieler Verdi-Forscher am musikalischen Detail oder zumindest die Absenz entsprechender Fragen – auch in dem von mir herausgegebenen *Verdi Handbuch* konnte diese Frage nicht so breit behandelt werden wie in der ursprünglichen Konzeption vorgesehen⁸ – Gründe haben muss. In den üblichen Curricula musikalischer und musikwissenschaftlicher Ausbildung ist die Analyse von Melodien im Gegensatz zu Harmonielehre, Formenlehre und Kontrapunkt nicht Bestandteil des Elementarunterrichts. Für dramatische Musik kommt erschwerend hinzu, dass Fragen der Gestik oder der Verbildlichung eines sprachlichen Inhalts ungleich schwerer zu systematisieren sind als der Aspekt der unmittelbaren Wortausdeutung oder der formalen Disposition.

Um dennoch aufzuzeigen, wie viel eine radikal an der Melodie orientierte Analyse leisten kann, lohnt es sich, ausgewählte Schlüsselszenen aus Verdis Œuvre unter dem Kriterium der gestischen Einfühlung und des dramatischen Kontexts möglichst genau zu beschreiben – und zwar unter bewusster Vernachlässigung der Orchesterbegleitung, die – wie gesagt – in der Regel erst nach der Erfindung der Melodie ausgearbeitet wurde. Indem für die ersten drei Beispiele bewusst analoge Situationen gewählt wurden – der jeweils erste solistische Auftritt des „prim'uomo“, also des Tenors am Beginn des ersten Aktes –, zielen die folgenden Überlegungen auf Forschungsperspektiven, die über den konkreten Einzelfall und auch über Verdis Werk hinausweisen sollen. Zwei weitere Beispiele aus *Don Carlos* dienen dazu, den – bei Verdi – äußerst engen Zusammenhang von

⁶ Emanuele Senici, „Words and music“, in: *The Cambridge companion to Verdi*, hrsg. von Scott L[eslie] Balthazar, Cambridge 2004, S. 88–110; hier S. 89–92.

⁷ Ebd., S. 92.

⁸ Vgl. *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart/Kassel 2001.

Versmetrik und musikalischer Prosodie schärfer zu konturieren, bevor abschließend an einem Chor aus *I masnadieri* die These zugespitzt wird, dass Verdi bisweilen bewusst regelwidrige Eingriffe in die Deklamation der von ihm in Auftrag gegebenen Verse vorgenommen hat, um eine genuin musikdramatische Aussage so scharf wie möglich mit melodischen Mitteln konturieren zu können.

1.

Un ballo in maschera beginnt mit einer Szene, die auf den Gouverneur Riccardo, also auf den Tenorhelden bezogen ist, der dann auch nach einem Eingangschor und einigen Dialog-Versen in einer Solonummer vorgestellt wird. Das Prinzip einer solistischen „sortita“ in einer mehrteiligen „introduzione“ ist alles andere als neu, vielmehr standardisiertes Element der italienischen Oper seit den – 1859 bereits fernen – Zeiten Rossinis. Überraschend und in ihrer Zuspitzung einzigartig ist dagegen die konkrete Ausgestaltung dieser im ersten Klavierauszug, nicht aber in Verdis Partiturhandschrift ausdrücklich als solche bezeichneten „sortita“: Seit dem Aufziehen des Vorhangs sind weniger als vier Minuten vergangen, wenn wir Riccardo in seinem ersten Solo hören, das ebenfalls ungewöhnlich knapp ist: Zwei Strophen zu je vier „settenari“, also sieben-silbigen Versen, werden in fast rein syllabischer Komposition in gerade einmal sechzehn Takten abgehandelt, was weit weniger als eine Minute Aufführungsdauer bedeutet, wenn – was allerdings in der Opernpraxis so gut wie nie der Fall ist – die Metronomanweisung (Viertel = 80) respektiert wird. Gewiss: In einem viertaktigen Mittelteil ist anschließend auch der Chor zu hören, bevor Riccardo nochmals den letzten Viertakter seiner Phrase variierend aufgreift. Insgesamt umfasst die „sortita“ dann 35 Takte, aber auch das entspricht einer Aufführungsdauer von weit weniger als zwei Minuten.

Poco meno mosso ♩ = 80
cantabile

Riccardo

La ri-ve-drà nel-le-sta-si rag-gian-te di pal -

lo - - - re e qui so-nar d'a-mo-re la sua pa -

dolciss.

ro - la u-drà, so-nar d'a-mo-re.

Notenbeispiel 1

Offenbar geht es Verdi darum, das Flüchtige und zugleich Irreale einer Vision abzubilden, in die sich der politische Herrscher hineinsteigert: Riccardo meint, sein Amt und die damit verbundenen Pflichten vergessen und sich der „Ekstase“ seines „amore“ hin-

geben zu können. Als Tonart wählt Verdi – wie etwa schon in der nostalgischen Vision der hebräischen Flüchtlinge („Va pensiero sull’ali dorate“) in *Nabucodonosor* – Fis-Dur, dessen extrem entfernte und insofern traditionell für irrealer Wachträume gewählte Position im Quintenzirkel nachdrücklich dadurch hervorgehoben wird, dass der vorausgehende Dialog zwischen Riccardo und Oscar („Amici miei...“) in C-Dur steht. Subjekt der Träumerei des Tenors ist in den von ihm gesungenen Worten nicht etwa das „io“, das Ich Riccardos, sondern viel distanzierter, entrückter „l’anima [sua]“, seine Seele. Die akkordische Begleitung der Streicher ist von Verdi mit der Anweisung *ppp* an der Grenze der Hörbarkeit imaginiert. Die fast durchgehend beibehaltene Pizzicato-Vorschrift für die komplementären Achtel verleiht der Szene einen außergewöhnlich flüchtigen, fast gehetzten Charakter, was wiederum zeigt, dass die ungewöhnlich schnelle Metronomanweisung für eine konkrete musikalische Faktur durchaus angemessen ist, die – in den Worten Julian Buddens – „the lyricism of a cantabile with the motion and the character of a cabaletta“ kombiniert.⁹

Noch auffälliger als alle diese widersprüchlichen ‚Rahmenbedingungen‘ ist aber die melodische Gestaltung des eindringlichen Solos. Dass sich die sechzehn Takte in viertaktige Phrasen mit dem Schema a – a’ – b – a“ gliedern lassen,¹⁰ wird Anhänger der formalen Analyse interessieren, ist aber letztlich für die musikdramaturgische Interpretation der Szene ohne jeden Belang. Für diese ist vielmehr entscheidend, wie bizarr, wie verbogen die Melodielinie sich mit ihren „wide interval[s], like outstretched arms“¹¹ präsentiert. Bereits als zweiter und siebenter Ton erklingen mit *gisis* und *his* chromatische Alterationen der Fis-Dur-Tonleiter, am Beginn des dritten Taktes erscheint mit *a* überdies die Moll-Terz. Vor allem aber verstört der merkwürdig schwebende Beginn auf der Dur-Terz, auf den zur Silbe „(ri-ve-)drà“ nicht etwa der Grundton, die Quinte oder allenfalls die Oktave folgt, sondern die äußerst schwer zu intonierende große Septime *eis*, also der Leitton zur Oktave. Als ob Riccardo diese wenig stimmige, sprunghafte Intervallik korrigieren wollte, setzt er im fünften Takt zum Wort „so-nar“ höher an, trifft aber wieder daneben: Statt der Oktave *fis* erklingt die große None *gis*.

Mit ihrer ebenso auffälligen wie eindringlichen Betonung der Septime und der None fügt sich die „sortita“ offensichtlich einer „tinta musicale“,¹² die in *Un ballo in maschera* entscheidend von Septnonenakkorden an dramatischen Schlüsselstellen geprägt ist: Im zweiten Akt markiert ein im Fortissimo hereinbrechender Dominantseptnonenakkord den Höhepunkt der sentimental Erregung des Liebespaars, auch Oscars canzone „Volta la terrea“, dessen Intervention in der „stretta dell’introduzione“, Riccardos Matrosenlied „Di’ tu se fedele“ und schließlich Oscars höchst bedeutungsvoller Vers „E tal fia dunque il fato“ im „quintetto finale“ des ersten Akts erhalten durch Septnonen-Klänge ihre unverwechselbare Farbe,¹³ die also nicht auf „situazioni di passione

⁹ Julian Budden, *The operas of Verdi*, Band II, London 1978, S. 379.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Zur methodischen Problematik und zum kritischen Potential dieser Kategorie vgl. Anselm Gerhard, „Tinta musicale. Flotows ‚Martha‘ und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Analyse in Opern des 19. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61 (2004), S. 1–18.

¹³ Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 385; englisch: *The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago/London 1998, S. 432.

erotica“ beschränkt bleibt wie später dann auch im Duett Eboli/Don Carlos in der Oper von 1867.¹⁴

Viel wichtiger für das Verständnis dieser ungewöhnlichen Auftrittsszene ist aber die Feststellung, dass Riccardos Melodie nicht nur eine in der Dynamik und den Tondauern stabile Begleitung fehlt, sondern vor allem ein hörbarer Bezug zum Grundton. Die Note *fi*s erscheint vor dem Abschluss der vierzeiligen Strophe – als Schlussston auf die Silbe „(a-mo-)re“ – nur als äußerst flüchtige Durchgangsnote auf Taktzeiten, die unbetonter nicht hätten gesetzt werden können: als vierte Achtel im dritten Takt, als achte Achtel im fünften Takt und als sechste Sechzehntel im siebenten Takt. Deutlicher lässt sich wohl nicht hörbar machen, dass diesem Riccardo das Fundament für seine Handlungen als Liebhaber fehlt. Indem er ihn immer wieder den naheliegenden Grundton verfehlen lässt, macht Verdi sinnfällig, dass dieser Souverän in seiner Rolle als Liebender alles andere als souverän ist. Er steht sozusagen neben seiner Rolle als Gouverneur, er fällt sogar aus ihr heraus und wird bereits im ersten Auftritt als eine Figur charakterisiert, die sich in Visionen hineinsteigert, die so flüchtig, so unreal sind, dass hinter fast jeder Note seiner Melodie der Absturz droht.

2.

Ein gutes Jahrzehnt später ging Verdi in der strukturell vergleichbaren Szene, der „introduzione“ seiner Oper *Aida* insofern einen wesentlichen Schritt weiter, als er auf den für die Konvention unumgänglichen Eröffnungsschor völlig verzichtete. Die „sortita“ des Tenors beginnt nach einem kurzen Dialog zwischen Ramfis und Radamès auf fast leerer Bühne. Zwar sind im Vergleich zu „Là rivedrà nell'estasi“ sowohl das vorausgehende Rezitativ als auch das eigentliche, im ersten Klavierauszug als „romanza“ bezeichnete Solo umfangreicher. Aber in der Orchesterbegleitung hat Verdi die kompositorische Idee des Flüchtigen, Instabilen noch zusätzlich geschärft. Die Pizzicato-Noten der Streichinstrumente sind mit wenigen Ausnahmen auf das erste der sechs Achtel des jeweiligen Taktes beschränkt, allein im Violoncello ‚klappern‘ jeweils zwei Sechzehntel und eine Achtel nach; die zweite Takthälfte bleibt aber regelmäßig ohne jedes Fundament der Orchesterinstrumente.

Auch in der wiederum weitgehend syllabischen Vertonung der Verse, vor allem aber in der irritierenden Intervallstruktur der Melodie des Tenors schließt Verdi in „Celeste Aida – forma divina“ an Riccardos „sortita“ an. Nur sind hier die Gründe für den verstörenden Gesamteindruck sehr viel schwerer zu bestimmen und die Verstöße gegen die Konvention überdies so subtil kalkuliert, das sie für unsere, an dissonante Akkorde aller Spielarten gewöhnten Ohren wohl weit weniger fassbar sind als für Verdis Zeitgenossen. Betrachtet man nämlich die ersten zehn Takte der Melodie und sieht dabei von der sicherlich später ausgeführten Orchesterbegleitung ab, kann man feststellen, dass in der immanenten Harmonik von Radamès' Solo so gut wie nichts auf die Tonart B-Dur verweist. In den (zweimal gesungenen) ersten beiden Takten erklingen während neun von insgesamt zwölf Achteln die eindeutig nach F-Dur weisenden Töne *f* und *c*, der Grundton *b* der von Verdi für die Begleitung gewählten Tonart wird dagegen nur auf

¹⁴ Vgl. Fabrizio Della Seta, Art. „Verdi, Giuseppe“, in: *MGG*², Personenteil, im Druck.

der schwächstmöglichen Taktzeit, auf dem sechsten Achtel der ersten Taktes gestreift. Nicht nur deshalb wäre bis zum eindeutig nach B-Dur strebenden *es* im elften Takt eine Harmonisierung in F-Dur viel naheliegender, letztlich sogar für die Ausweichung nach D-Dur, also – aus der Perspektive von F-Dur – in die sechste Stufe beziehungsweise in die nach Dur gewendete Moll-Parallele der Grundtonart:

Andantino ♩ = 116
con espressione

Radamès

Ce - le - ste A - i - da, for - ma di - vi - na,
I IV V I I IV V I

mi - sti - co ser - to di lu - ce e fior;
V I VI VI III III VI

Notenbeispiel 2

Auch dieser Protagonist verfehlt also den richtigen Ton. Auch Radamès gibt sich in seiner Anrufung der Geliebten Illusionen hin, die mit der von ihm selbst gewählten Rolle als „*quel guerrier*“ nicht in Einklang zu bringen sind. Und mehr noch: Mit ganz wenigen Ausnahmen streben sämtliche Phrasen, die Radamès in dieser „romanza“ singt, nach oben. Das ist wohl ganz selbstverständlich als deiktische Übersetzung des Umstands zu verstehen, dass dieser junge Ägypter von einem „*trono vicino al sol*“, von einem Thron in der Nähe der Sonne träumt. Abgesehen davon, dass in den Worten Antonio Ghislanzoni bereits mit schneidender Ironie anklingt, dass sich der tollkühne Träumer an seinen widersprüchlichen Ambitionen zu verbrennen droht, erhält der Gestus des Aufwärtsstrebens aber im Kontext des ganzen ersten Aktes noch eine viel präzisere Bedeutung.

Im Gegensatz zum konventionellen „settenario“ Riccardos haben Verdi und Ghislanzoni Radamès hier den „quinario doppio“, den doppelten Fünfsilbler zugemessen, der für das Libretto der ganzen Oper charakteristisch ist, im ersten Akt aber nur ein einziges weiteres Mal verwendet wird: Aidas erstes Solo am Ende des ersten Bildes dieses ersten Aktes schließt mit vier „quinari doppi“. Im Gegensatz zu den mit einer regulären ‚weiblichen‘ Kadenz ausklingenden „*versi piani*“ von „*Celeste Aida – forma divina*“ sind jedoch die Verse Aidas ausnahmslos als „*versi tronchi*“ gestaltet, sie enden mit einer Betonung bereits auf der vierten Silbe, was in der italienischen Verslehre nur als Ausnahme möglich ist:¹⁵ „*Numi, pietà – del mio soffrir! / Speme non v’ha – pel mio dolor... / Amor fatal – tremendo amor / Spezzami il cor – fammi morir!*“

Die äthiopische Sklavin macht sich keine Illusionen, sie weiß, dass dieser „*amor fatal*“, dass diese fatale Liebe nur im „*morir*“, nur im Sterben enden kann. Die stumpfen (wörtlich: „*abgehackten*“) „*cadenze tronche*“ ihres Gesangs lassen jeden Hörer spüren, dass sie an eine Zukunft der Liebe zu Radamès nicht glauben kann. Aber nicht nur die

¹⁵ Zu einem ersten Überblick über die italienische Verslehre aus der Perspektive der Oper des 19. Jahrhunderts vgl. Anselm Gerhard, „Der Vers als Voraussetzung der Vertonung“, in: *Verdi Handbuch*, S. 198–217.

stumpfen Verschlüsse, auch die Bewegungen ihres verzweifelten Singens sind – fast wie Madrigalisten in der Musik des 16. Jahrhunderts – unmissverständlich: Mit wenigen Ausnahmen sind Aidas Phrasen von einer Abwärtsbewegung geprägt. Deutlicher hätte die gegensätzliche Bewusstseinslage der beiden Protagonisten des sentimental Dramas nicht in musikalische Gestik übersetzt werden können. Während die pessimistische Aida sich bereits ihrem Schicksal zu fügen scheint, träumt Radamès vor sich hin. Wie der von Heinrich Hoffmann 1845 erfundene *Struwwelpeter* – die italienische Übersetzung erschien unter dem Titel *Pierino Porcospino* im Jahre 1882, eine französische Übersetzung war aber bereits 1860 herausgekommen –, dessen Blick „stets [...] am Himmel hing“, der „aufwärts allenthalben“ schaut, benimmt sich der ägyptische Offizier als „Hans Guck-in-die-Luft“, nein als ‚Hans Sing-in-die-Luft‘.

3.

In *Otello* schließlich hat Verdi die hier beleuchtete Dramaturgie der schlaglichtartigen Charakterisierung des Tenor-Protagonisten auf die kürzestmögliche Formel gebracht. Zwar lässt sich der Beginn dieser Oper durchaus als „introduzione“ begreifen,¹⁶ Otellos erstes Solo ist aber jenseits aller Konventionen keine „aria di sortita“, auch keine strophische „romanza“ oder „canzone“, sondern die äußerst irreguläre Aneinanderreihung exaltierter Gesten. Nun scheint eine solche Entfernung von den Standards der italienischen Oper für eine 1887 abgeschlossene Partitur nicht weiter überraschend. Im Kontext von Boitos und Verdis Shakespeare-Oper handelt es sich bei dieser Entfernung von den Konventionen aber durchaus um eine irritierende Entscheidung. Denn in seiner Struktur erweist sich *Otello* trotz seiner Modernität in auffälliger Weise als regelrechtes Kompendium konventioneller Genre-Szenen – von der „tempesta“, also der Gewitterszene, über den „brindisi“, also das Trinklied, und das große Liebesduett im ersten Akt über den idyllischen Frauenchor und das Verschwörungs- und Freundschaftsduett (inklusive traditioneller cabaletta) im zweiten und das große Finale mit dem traditionell als „pezzo concertato“ bezeichneten kontemplativen Ensemble und aus der Ferne herinklingenden Trompetensignalen im dritten Akt bis hin zur „preghiera“, zum Gebet des vierten Aktes.¹⁷

Verdis Entscheidung gegen eine konventionelle „sortita“ bedarf also einer Erklärung. Eine solche Erklärung liegt freilich nahe bei einem Rückblick auf die vorherrschenden Tendenzen der Charakterisierung Riccardos und Radamès': Nur der Verzicht auf eine strophische Konzeption erlaubte dem Komponisten die extreme Zuspitzung und Konzision, die Otellos „Esultate“ auszeichnet: Gerade fünfzig Sekunden, 34 Noten für die 33 Silben der drei endacasillabi genügten Verdi, um seinen Titelhelden in den verschiedensten Facetten seines Charakters zu exponieren. So anachronistisch die vom Dirigenten Will Humberg vorgeschlagene Etikettierung Verdis als „SMS-Komponist“

¹⁶ Vgl. die feinsinnigen Beobachtungen von Renato Di Benedetto, „Una postilla sulla tempesta“, in: *Studi Verdiani* 12 (1997), S. 31–47; hier S. 31–32.

¹⁷ Vgl. Uwe Schweikert, „Eine Oper ist kein Schauspiel'. Verdis ‚Otello‘ – Endpunkt des ‚melodramma‘“, in: *Otello. Drama lirico in vier Akten von Arrigo Boito. Musik von Giuseppe Verdi*, hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 11–26; hier S. 16–17.

auch ist,¹⁸ in diesem konkreten Fall trifft sie das Wesentliche: Der von Otello in seinem ersten Solo gesungene Text umfasst nur 113 Zeichen.

Otello

f E - sul - ta - - - te! L'or - go - gliο mu - sul - ma - no se - pol - to è in
 mar, no - stra e del ciel è glo - ria! Do - po l'ar - mi lo
 vin - se l'u - ra - ga - - - no.

Notenbeispiel 3

Diese atemberaubende Konzision erreicht Verdi durch eine Verselbständigung der Ges-ten, die in strophisch organisierten Strukturen nicht möglich gewesen wäre. Mit dem einen Ausruf „Esultate!“, auf dessen manifest liturgische Konnotationen hier nicht einzugehen ist, präsentiert sich Otello als strahlender Sieger; nicht von ungefähr forderte der Komponist „di fare dire quella frase su d'un punto alto della scena“, „diese Phrase von einem herausgehobenen Punkt auf der Bühne aus sprechen zu lassen“.¹⁹ Aus der unklaren harmonischen Situation, die einerseits durch Kadenzbewegungen gekennzeichnet ist, die auf *gis*-Moll zu beziehen wären, in der sich dann aber doch dieses *gis* in Fortissimo-Tonrepetitionen als dominantischer Orgelpunkt zu etablieren scheint, löst sich der Tenor mit einem emphatischen Sextsprung und schafft Klarheit. Er zwingt die Harmonik nach Cis-Dur, obwohl im Kontext cis-Moll viel näher gelegen hätte. Indem er auf die erste betonte Silbe die Dur-Terz *eis* singt, erhebt er sich über die Ängste der „Popolani Cipriotti“ und der „Soldati della Repubblica Veneta“, die in a-Moll mit der immer prominenten Quinte *e* Gott um Hilfe angefleht und dann in E-Dur „È salvo! salvo!“ ausgerufen hatten.

Man könnte in diesem *eis* sogar einen (enharmonischen) Vorgriff auf die Dur-Terz *f* im Des-Dur des „Venere splende“ am Ende des Aktes hören. Wichtiger aber ist die Feststellung, dass der strahlende Sieger sich erheben, sich von seiner Umgebung abheben will. Dabei strebt der ehrgeizige Außenseiter immer noch höher hinaus: Bereits im dritten Takt seines Solos stemmt er seine Stimme bis zum *gis*, bevor er in der abschließenden Phrase sogar zweimal *a* und einmal *h* singt. Im immanenten harmonischen Rahmen seiner Melodie ist dieser „Aufstieg“ von *gis* nach *h* allerdings nur um den

¹⁸ Gespräch von Will Humburg mit Uwe Schweikert; zitiert nach: Uwe Schweikert, „Es waren nichts als Noten“. Die beiden Schlüsse von Verdi ‚Don Carlos‘, in: *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag (= Theater der Zeit. Recherchen 20), hrsg. von Patrick Primavesi und Olaf A. Schmitt, Berlin 2004, S. 114–121; hier S. 115.

¹⁹ Brief Arrigo Boitos an Giuseppe Verdi vom 16. Mai 1886, in: *Carteggio Verdi-Boito*, hrsg. von Mario Medici und Marcello Conati, Parma 1978, S. 106.

Preis des Abstiegs von Cis-Dur nach E-Dur möglich: Präzise bei der – zusätzlich mit einer *acciacatura* hervorgehobenen – Benennung des „uragano“, der die türkische Flotte zerstört hatte, kadenziert Verdi endgültig nach E-Dur, in die alte und neue Tonart der Chöre, die dieses Solo umrahmen. E-Dur ist aber nicht nur die Tonart des „Evviva Otello!“ und steht somit gleichsam für den Sturz Otellos in die niedrigsten Gefühle des gemeinen Volks, E-Dur ist vor allem bei der Evokation des „bacio... un bacio ancora“ die Tonart der Katastrophe, des „uragano“ der mörderischen Eifersucht, mit der Otello seine Existenz zerstören wird, eines „uragano“ der Leidenschaften, für den somit dasselbe gilt wie für den „uragano“ am Ende von Boitos *Ero e Leandro*: „Ha l'uragano / Sete di sangue!“ („Der Orkan hat / Durst nach Blut!“)²⁰

Die Zerrissenheit dieser jähzornigen Figur verrät sich aber nicht nur in der unruhigen Melodielinie, die den ganzen Ambitus der Stimme vom tiefen *fisis* bis zum hohen *h* in immer neuen Intervallsprüngen durchmisst. Noch auffälliger ist vielmehr die irritierende Ambivalenz der metrischen Organisation. „Esultate!“, die ersten vier Silben des ersten von drei Endecasillabi beanspruchen als erste musikalische Phrase genau zwei Takte. Angesichts der Entscheidung Boitos, für diese drei Verse den herausgehobenen Vers der italienischen literarischen Tradition, den elfsilbigen Endecasillabo einzusetzen, würde sich präzise der ganze erste Vers – also der Ausruf „Esultate!“ und die darauffolgenden Worte „L'orgoglio musulmano“ zusammen genommen – zu einem regulären Viertakter mit Abschluss auf dem neuen Grundton *cis* fügen, wenn Verdi nicht das von Boito vorgegebene enjambement komponiert hätte, das in der Hörwahrnehmung auf eine zweitaktige Eröffnung („Esultate!“) eine irreguläre dreitaktige Phrase („L'orgoglio musulmano sepolto è in mar“) folgen lässt.

Verbunden mit dieser asymmetrischen Phrasenstruktur ist überdies ein kaum merklicher Wechsel in der Verteilung der betonten Silben auf die jeweiligen Taktschwerpunkte. Im eröffnenden „Esultate!“ präsentiert sich Otello als ruhiger, souveräner Sieger, die betonte Silbe „(E-sul)-ta-(te!)“ wird – ebenso wie die Silbe „(l'u-ra)-ga-(no)“ im vorletzten Takt – eine ganze Note lang ausgehalten. Häufiger ist allerdings im punktierten Rhythmus die Skandierung der ersten und dritten Zählzeit: „(L'or)-go-glio mu-sul-(ma-no)“ oder „(lo) vin-se l'u-ra-(ga-no)“. Völlig aus dem Gleichgewicht gerät diese Übereinstimmung zwischen Deklamation und virtuellem 2/2-Takt jedoch dort, wo es Otello um „nostra gloria“, um den Ruhm seiner militärischen Einheit geht. Die Stimme setzt synkopisch ein, scheint dadurch zur überhasteten Abfolge von zwei Achteln am Ende desselben Takts gezwungen, fängt sich dann zwar wieder mit der Folge aus zwei Halben auf die Silben „ciel è“, tut aber ausgerechnet das Wort „gloria“ mit zwei viel zu flüchtig gesungenen Viertelnoten ab, die für die mit Aplomb gesungene Phrase alles andere als einen rhetorisch angemessenen Abschluss darstellen. Otello erscheint somit als nervöser, zu blindem Aktionismus neigender, von den Ereignissen getriebener Charakter.

²⁰ Arrigo Boito, „Ero e Leandro. Tragedia lirica in tre atti (1879)“, in: Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, hrsg. von Piero Nardi, Verona 1942, S. 573–612; hier S. 608. Vgl. auch die ältere Manuskriptfassung dieses Librettos von 1871 in: Arrigo Boito, *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due atti*, hrsg. von Emanuele d'Angelo, Bari 2004, S. 160. Die motivische Verwandtschaft des „uragano“ in *Ero e Leandro* mit demjenigen in *Otello* wird zusätzlich beglaubigt durch die kaum veränderte Verwendung der Verse „Lampi! tuoni! gorgghi! turbi! cataclismi e fulmini!“ in beiden Libretti; vgl. ebd., S. 154–155.

Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Verdi seinen Otello das entscheidende positive Wort „gloria“ mit derart geringem rhetorischen Nachdruck singen, dagegen diejenige Vokabel mit größtmöglicher Emphase hervorheben lässt, die einerseits an die Schrecken des Seesturms erinnert, andererseits aber Otellos eigenen Anteil am militärischen Erfolg verkleinert. Wenn sich dieser Held seiner Sache und vor allem seiner Person so sicher wäre, wie er es zu sein vorgibt, würde er nicht den „uragano“, sondern die Kraft seiner Waffen und die eigene „gloria“ ins hellste Licht rücken. Noch weniger dürfte es aber ein Zufall sein, dass präzise zu dem so verquält wirkenden Halbvers „nostra e del ciel è gloria“ nicht nur die Ordnung der Deklamation ins Wanken gerät, sondern auch die tonale Logik der Melodie. Für die letzte Silbe „del“ wechselt Verdi vom *eis* ins *e*, was zwar aufgrund des bereits mit dem *fisis* von „mar“ angedeuteten verminderten Septakkord harmonisch folgerichtig erscheint, dennoch einen eigentümlichen und schwer zu intonierenden Wechsel des Tongeschlechts von Dur nach Moll impliziert. Im übernächsten Takt nimmt Otello diese „Ungeschicklichkeit“ schon wieder zurück; die zweite Silbe von „gloria“ wird auf *eis* gesungen, aber eben viel zu früh, bereits auf dem zweiten Viertel des Taktes. Fast scheint es, Otello habe nicht genug Kraft, für dieses entscheidende Wort „gloria“ sowohl das ‚richtige‘ Tongeschlecht als auch die einzig sinnvolle, majestätisch gemessene Skandierung zu finden.

In einer einzigartigen Momentaufnahme präsentiert uns Verdi seinen Titelhelden als jähzornigen, ehrgeizigen und doch von krampfhaft versteckten Selbstzweifeln geplagten Menschen, der sich seine Unsicherheit zwar nicht anmerken lassen will, in dessen „sortita“ aber noch weniger ein klares Ziel erkennbar wird als bei Riccardo oder Radamès. Diese relativ umständlich entwickelte Interpretation einer extrem gestisch konzipierten Melodie stimmt auf das Genaueste überein mit der Wahrnehmung dieser Rolle durch einen Sänger, der in seiner von Wagners Musikdramen geprägten Karriere mehrmals auch die Titelpartie von Verdis vorletzter Oper gestaltete. René Kollo sieht die „Schwierigkeit“ dieser Partie vor allem im „schnellen Affektumbruch“. Während Wagner „das Verhalten seiner Gestalten immer in allmählichen Übergängen aus einem konsistenten Personenkern“ entwickle, sei „Otello gewissermaßen außengesteuert“; dieser wechsele „daher so schnell den Affekt [...], daß der Sänger genötigt sei, bei jeder neuen Szene die vorherige zu vergessen“²¹ – im Licht der hier vorgestellten Interpretation des ersten Auftritts Otellos könnte man sogar sagen: bei jeder neuen Phrase.

4.

Die in *Otello* für offensichtliche dramatische Zwecke eingesetzte irreguläre Phrasenstruktur begegnet bei Verdi allerdings auch schon vorher und in geschlossenen Nummern – eines der eindrucklichsten Beispiele findet sich nicht von ungefähr in einer französischen Oper. In Frankreich hatte der italienische Komponist begierig die Möglichkeit aufgegriffen, mit heterometrischen Versen zu arbeiten – wenige Jahre später, bei der Arbeit an *Aida*, versuchte er, seinen Verseschmied Ghislanzoni zu ähnlichen Experimenten im Italienischen zu drängen, als er am 12. November 1870 die Frage stellte:

²¹ Dieter Borchmeyer, „El maestro vol cussì, e basta!‘ Verdi und die Struktur des Opernlibrettos“, in: *Verdi-Theater*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 1997, S. 117–140; hier S. 125, Anm. 20.

„I Francesi, anche nelle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi o più corti. Perché non potremmo noi fare lo stesso?“ („Die Franzosen haben auch in geschlossenen Nummern die Gewohnheit, gelegentlich längere und kürzere Verse abzuwechseln. Warum könnten wir nicht dasselbe tun?“)²²

Genau eine solche Kombination „längerer“ und „kürzerer“ Verse begegnet 1867 im ersten Akt von *Don Carlos*. Unmittelbar nach seiner Liebeserklärung stimmt Carlos gemeinsam mit Elisabeth ein Duett an, dessen Beginn von Doppelversen geprägt ist, in denen jeweils auf einen „octosyllabe“ ein „quadrisyllabe“, also auf einen achtsilbigen ein versilbiger Vers folgt.²³

Allegro giusto ♩ = 104
très doux

De quels tran - sports poi - gnants et doux mon â - me est plei - ne! Ah!

c'est Car - los, â mes ge - nous un Dieu l'a - mè - ne!

Notenbeispiel 4

Trotz dieser irregulären Versstruktur hat Verdi die Periodik seiner Melodie symmetrisch konzipiert: Der zweite Doppelvers greift die Melodie des ersten Doppelverses unverändert auf und unterscheidet sich nur durch die Kadenzierung in die Dominante der Moll-Parallele vom dominantischen Halbschluss des Vordersatzes. Vorder- und Nachsatz umfassen jedoch nicht zwei oder vier, sondern jeweils drei Takte und exponieren mit dieser Disparität eine flagrante Anomalie, die das Unsichere und Unwirkliche der dort besungenen Liebe erahnen lässt. Die Zäsuren zwischen den Versen („doux – mon“ und „[ge]-nous – un“) bleiben fast unmerklich, weil die Melodie im ersten Fall der Harmonik eines regulären Dominantseptakkords, im zweiten Fall einem verminderten Septakkord untergeordnet ist. Im Bestreben, die Zäsuren zu verwischen, geht Verdi aber noch einen entscheidenden Schritt weiter: Er verbindet auch den ersten mit dem zweiten Doppelvers auf eine Weise, die den Sängern sprichwörtlich keine Zeit zum Atmen lässt. Die letzte Silbe „(plei)-ne“ soll mit dem „Ah!“ verschliffen werden, das den zweiten Vers eröffnet – ein Verfahren, das in der französischen Musik völlig ungewöhnlich ist und für das bisher nur bei Verdi selbst ein Präzedenzfall gefunden werden konnte: in der „mélodie“ Henris im fünften Akt von *Les Vêpres Siciliennes*.²⁴

²² *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Milano 1913, S. 663.

²³ Zum Verständnis der Terminologie ist es erforderlich, sich vor Augen zu halten, dass die französische Metrik die Silben eines Verses nur bis zur letzten betonten Silbe zählt, während die italienische Nomenklatur von einem Standardvers ausgeht, der mit der Folge einer betonten und unbetonten Silbe schließt; vgl. Anselm Gerhard, „Der Vers als Voraussetzung der Vertonung“, in: *Verdi Handbuch*, S. 208–210.

²⁴ Umso erstaunlicher ist es, dass neuere Studien zur Versstruktur der französischen Libretti Verdis auf diese äußerst merkwürdige Eigenheit nicht weiter eingehen; vgl. Andreas Giger, *The role of Giuseppe Verdi's French operas in the transformation of his melodic style*, PhD. Diss. Indiana University 1999, S. 214–215; Damien Colas, „Quels accents! quel langage!“. Examen du traitement de l'alexandrin dans „Les Vêpres siciliennes“, in: *Actes du colloque franco-italien*, Villecroze, octobre 1997, Paris 2000, S. 183–210; hier S. 202 und 205; Andreas Giger, „Defining stanzaic structure in Verdi's French librettos and the implications for musical setting“, in: *Acta musicologica* 73 (2001), S. 141–163.

Ziel dieser zahlreichen Kunstgriffe in Versifikation, Periodenstruktur, (regelwidriger) Synaloppe, aber auch des Spiels mit genuin musikalischen Mitteln ist unzweifelhaft das Bild eines ins Unendliche perpetuierten Traums. Verdi vermeidet konsequent jegliche taktmetrische oder harmonische Stabilität. Für die Sänger wie für die Hörer ist zunächst ungewiss, ob der erste Schwerpunkt der Melodie nach einem kurzen Auftakt auf der Tonika oder nach einem überlangen Auftakt auf der sechsten Stufe zu sehen ist. Entscheidend ist, dass mit solchen Unklarheiten verdeutlicht wird, dass die beiden Figuren sozusagen in ihre Verliebtheit hineinstolpern, in Gefühle, deren Zärtlichkeit durch melodische Bewegungen unterstrichen wird, die im Wechsel von weiten aufwärtsgerichteten, „ausgestreckte Arme“ evozierenden Intervallen und dem Rückfall in ein tiefes Register innige Umarmungen assoziieren lassen.

Es entspricht dieser nicht vom Verstand, sondern allein von unklaren Gefühlen gesteuerten Motivation der Figuren, dass in der Harmonisierung der Melodie Subdominante und Dominante der Tonika vorgezogen werden. Im rhythmischen Detail erzeugt der Wechsel lange ausgehaltener Noten und eher deklamatorisch bewegter Achteltrioen denselben unentschiedenen Charakter, der auch das im Folgenden noch genauer zu betrachtende Freundschaftsduett von Carlos und Rodrigue prägt. Die musikalische Umsetzung der ersten Begegnung von Carlos und Elisabeth scheint wie „en suspens“, wie aufgehoben zwischen dem Willen vorwärtszugehen und dem zum Scheitern verurteilten Versuch, den innigen Moment des ersten Verliebtseins festzuhalten.

Gerade wegen ihres vagen, ungefestigten Charakters eignet sich diese Melodie so gut als Erinnerungsmotiv. Mit ihr ist Verdi in der vieraktigen Version seiner Oper das Kunststück gelungen, dass eine Melodie eindeutig als Erinnerungsmotiv wahrgenommen werden kann, obwohl sie nach dem Wegfall des Fontainebleau-Akts nirgends als Vergegenwärtigung einer aktuellen Bühnensituation erklingt.²⁵ Die Melodie dieses Duetts drückt das Irreale einer Liebe ohne Zukunft so ergreifend aus, dass ihr vager Charakter sogar verstärkt hervortritt, wenn sie nur noch in instrumentalen Reminiszenzen erscheint – zunächst zum Seufzer Carlos' „Ah! qu'il fut pur et beau ce jour“ im neuen ersten Akt, dann in Elisabeths letzter Evokation der „France, noble pays, si cher à mon jeune âge“ am Beginn des letzten Aktes.

5.

Noch einen wesentlichen Schritt weiter beim Versuch, mit den Mitteln der italienisch-französischen Tradition eine fast unendlich wirkende Melodie zu schaffen, ging Verdi im zweiten Akt derselben Oper bei der Komposition des berühmten Duetts „Dieu, tu semas dans nos âmes“. Dass die ungelenke italienische Übersetzung („Dio, che nell'alma infondere / Amor volesti e speme“) sich in der Deklamation kaum der ruhig dahinfließenden Melodie anschmiegt, ist so offensichtlich wie leicht zu erklären: Die Übersetzung wurde erst nach dem Abschluss der Kompositionsarbeit angefertigt.

²⁵ Vgl. hierzu ausführlicher: Anselm Gerhard, „Das im ›Gedenken‹ uns ›dünkende‹ Bild eines Ungegenwärtigen. Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Verlorene Zeit, wiedergefundene Zeit. Vom Vergessen und Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien/London/New York 2006, im Druck.

Allegro assai moderato ♩ = 84

p
Dieu, tu se-mas dans nos à - - mes un ray - on des mê-mes

flam - - mes, le même a - mour ex - al - té l'a -

mour de la li - ber - té,

Notenbeispiel 5

Aber selbst der französische Originaltext steht in einem Verhältnis zur Periodenstruktur der Musik, das nur als verstörend bezeichnet werden kann. So beginnt eine neue Phrase – im zweiten Takt – mit dem unbestimmten Artikel „un“ auf der bis dahin höchsten Note. Im vierten Takt wird der fast tonlos gesprochene Vokal des „e muet“ im Wort „(flam)-mes“ dem höchsten Ton überhaupt zugewiesen. Und schließlich wird der zwangsläufig unbetonte Artikel „le“ am Beginn des fünften Taktes auf einer extrem langen Note ausgehalten, während den zu betonenden Silben „mê-(me)“ und „(a)-mour“ gerade eine Achteltriole bleibt.

Wüssten wir nicht, dass Verdi über gute bis sehr gute Sprachkenntnisse verfügte, gäbe es stichhaltige Gründe, an seinem Verständnis für die Eigenheiten der französischen Sprache zu zweifeln. Macht man sich aber erst einmal klar, wie leicht die gerade aufgezählten Ungeschicklichkeiten hätten vermieden werden können, stellt sich die Frage nach den Intentionen des Komponisten. Problemlos hätte der Auftakt „Un ray-(on)“ auf eine aufsteigende Linie *h-c* gesetzt werden können, womit der Akzent auf dem lang ausgehaltenen *d* noch deutlicher hervorgetreten wäre. Die Endsilbe des Wortes „(flam)-mes“ hätte in einer absteigenden Linie auf die dritte Zählzeit platziert, der dritte Vers dann – wie der zweite – auftaktig – und wiederum mit einer aufsteigenden Linie – begonnen werden können, so dass die Silbe „mê-(me)“ durch die lange Note auf der ersten Zählzeit akzentuiert worden wäre.

Offenbar ging es Verdi in diesem Duett um alles andere als eine regelgerechte Deklamation. Betrachtet man die Melodie einmal ohne den unterlegten Text, wird jede Hörerin, jeder Hörer eine überwältigende Erfahrung machen: Alle vier zweitaktigen Phrasen der äußerst regelmäßig strukturierten Periode fügen sich in ein einziges Kontinuum, in dem – noch mehr als im Duett aus dem ersten Akt – jede mögliche Zäsur durch das Fortfließen der Melodie überspielt wird, die immer wieder zu den zentralen Tönen *h* und *c* zurückstrebt. Wenn die beiden Sänger so sensibel sind, nicht gleichzeitig Atem zu holen, entsteht die Illusion, die lange, einschließlich der hier nicht abgedruckten Coda immerhin elf Takte umfassende Melodie werde auf einem einzigen Atem gesungen. Ein sinnfälligeres Symbol einer unverbrüchlichen Freundschaft ist mit musikalischen

Mitteln wohl kaum herzustellen als diese Folge von wohltönenden Terzen, zu denen die beiden Freunde sofort wieder zurückkehren, wenn sie sich nur für einen Moment zu einem größeren Intervall entfernt haben. Gleichzeitig wird aber im stockenden Alternieren lang ausgehaltener Töne und vorwärtsdrängender Triolen auch hier wieder deutlich, wie sehr die Figuren dieser Oper dem unerbittlichen Fortgang der (politischen) Geschichte unterworfen sind, wie sinnlos ihr Versuch ist, wenigstens für einen emphatischen Moment der Freundschaft oder der Liebe die Zeit stillstehen zu lassen.

6.

Die Notwendigkeit, für jede Interpretation des musikalischen Details bei Verdi die in aller Regel vom Komponisten selbst mitbestimmte poetische Struktur des gesungenen Textes in Rechnung zu stellen, ist offensichtlich. Dass Verdi gerade in der ambitioniertesten seiner französischen Opern derart rabiat die selbstverständlichen Konventionen der musikalischen Prosodie verletzte, dürfte auch damit zu tun haben, dass er sich hier als Außenseiter weniger vom Gewicht der Tradition belastet fühlte als bei der Komposition italienischer Texte. Dennoch finden sich auch in italienischen Partituren Verdis bereits in den 1840er-Jahren ähnlich kühne Experimente,²⁶ am auffälligsten vielleicht in einer Oper, deren Libretto als defizient abgetan wurde²⁷ und die deshalb für Verdis künstlerische Entwicklung als weniger wichtig erscheint.

Im Räuberchor der letzten Szene des zweiten Aktes von *I masnadieri* haben Maffei und Verdi die Erzählung von der Befreiung Rollas vom Galgen dem Chor übertragen. Was bei Schiller (und damit auch in der 1846 erstmals publizierten *Räuber*-Übersetzung Maffeis) von einem Banditen namens Schweizer im Prosa-Dialog berichtet wurde, ist hier in poetische Form gefasst, freilich nicht in irgendeine poetische Form, sondern in eine Gruppe von acht gereimten Endecasillabi, die überdies eine „ottava rima“ bilden – erst mit der offensichtlich von Verdi vorgenommenen, da im Libretto der Londoner Erstaufführung nicht dokumentierten²⁸ Erweiterung durch zwei überzählige Endecasillabi tronchi, also durch zwei mit einer stumpfen Kadenz endende Elfsilbler erscheint die ganze Strophe als irreguläres Gebilde und damit wie ‚abgehackt‘. Die Entscheidung für das im Kanon der italienischen Literatur am höchsten stehende Metrum, für den „gran verso, il verso di Dante“²⁹ und für eine Strophenstruktur, die als Bestandteil der ‚klassischen‘ literarischen Tradition im Musiktheater einen Fremdkörper darstellt, ist in einem Opernlibretto des 19. Jahrhunderts mehr als ungewöhnlich und allein schon deshalb erklärungsbedürftig. Üblicherweise begegnen gereimte Endecasillabi – im Gegensatz zum Endecasillabo sciolto des Rezitativs – vor dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Oper nur in seltenen Ausnahmefällen, etwa in der Arie des Giorgio („Cinta di rose

²⁶ So etwa auch in den Chören der Hexen in *Macbeth*; für eine ausführliche, am melodischen Detail orientierte Analyse vgl. Anselm Gerhard, „Die Hexen als dritte Hauptrolle. Verdis Hexenchöre und die Poetik des ‚Hässlichen‘“, in: *Macbeth. Oper in vier Akten. Text von Francesco Maria Piave. Musik von Giuseppe Verdi*, hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin (= Insel Taschenbuch 2913), Frankfurt am Main/Leipzig 2000, S. 93–108.

²⁷ Massimo Mila, *Giuseppe Verdi*, Bari 1958, S. 173.

²⁸ Vgl. Giuseppe Verdi, *I masnadieri. Commento critico*, hrsg. von Roberta Montemorra Marvin (= The works of Giuseppe Verdi I/11), Chicago 2000, S. 112.

²⁹ Brief Verdis an Antonio Ghislanzoni vom 4. November 1870, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, S. 665.

[fiori] e col bel crin disciolto“) in Pepolis und Bellinis *I puritani*, bei Verdi freilich nur in Zusammenhängen mit eindeutig religiöser Konnotation.³⁰

In diesem Chor der Räuber geht es aber nicht um ein „Te Deum“ wie in *Giovanna d'Arco* („Te, Dio, lodiam, te confessar n'è vanto“) oder um einen *Coro di sacerdotesse* wie in *Attila*, sondern um „tumulto“, das Explodieren eines Pulverfasses und den Henkerstrick um den Hals Rollas. Überdies weisen die gereimten Endecasillabi dieses Chors – was meines Wissens noch nie hervorgehoben wurde – ebenso wie die insgesamt zwanzig gereimten Endecasillabi im *Quartetto-Finale I* derselben Oper eine äußerst ungewöhnliche metrische Besonderheit auf: Statt sich die mögliche Vielfalt verschiedener Akzentuierungen im Endecasillabo zunutze zu machen, verwendet Maffei hier für alle gereimten Endecasillabi dasselbe Akzentschema. Ohne Ausnahme ist die jeweils vierte Silbe betont und ohne Ausnahme folgt auf die fünfte Silbe eine stereotype Zäsur. Nun sind Endecasillabi mit Betonung auf der vierten Silbe alles andere als selten, die Literaturwissenschaft spricht hier von einem „endecasillabo a minore“. Wie das erwähnte Beispiel aus *I puritani* zeigt, ist es dabei auch nicht ungewöhnlich, dass gelegentlich zwanglos nach der fünften Silbe eine Zäsur gesetzt wird. Völlig außergewöhnlich ist dagegen das schematische Beharren auf dieser Zäsur nach der fünften Silbe in jedem Vers, wie gerade wieder der Vergleich mit Pepolis Versen zeigt. Mir ist kein anderes Beispiel in der italienischen Literaturgeschichte bekannt für eine solche Aufspaltung des noblen Endecasillabo in zwei kürzere Verse, letztlich also in einen quinario und einen senario, die zusammen einen hinkenden, äußerst ungleichen Doppelpers ergeben.

Allegro moderato assai \downarrow = 100
staccate

Coro Bassi

I cit - ta - di - ni cor-re - an-o al-la fe - sta, e noi, lan - cia - te più ca - na-pe ar -
den - ti, gri - dam - mo: «al fo - co!» da que - sta e da quel - la. Ed ec - co
pres - sa, tu - mul - to, la - men - ti

Notenbeispiel 6

Es scheint, als wolle Maffei deutlich machen, dass der „gran verso“ in seiner eleganten Vielgestaltigkeit für Erzählungen von Brandstiftung und für dreiste Lügen nicht angemessen ist; fast könnte man sagen, dass Arminio im Finale des ersten Aktes und die Räuber in dem hier betrachteten Chor nicht in der Lage sind, den von ihnen usurpierten

³⁰ Zu Verdis Verwendung von Endecasillabi rimati vgl. Peter Ross, „Der Dichter als Librettist – Andrea Maffeis Textbuch zu Verdis *I masnadieri*“, in: *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani Venedig 20.–21. November 1997. Bericht, hrsg. von Daniella Goldin Folena und Wolfgang Osthoff (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 19), Laaber 2002, S. 117–152; hier S. 142 mit Anm. 50.

Vers stilgerecht zu gestalten. Diese Interpretationsmöglichkeit wird nun von Verdis Musik auf das Nachdrücklichste bestätigt. Im Chor „I cittadini correano alla festa“ akzentuiert der Komponist systematisch die vierte, siebente und zehnte Silbe des Verses und nähert so diesen schrägen Endecasillabo dem chortypischen „decasillabo manzoniano“ mit seinen charakteristischen Anapästten an – wenn auch mit einem sehr holprigen, weil um eine Silbe verlängerten Auftakt. Damit aber nicht genug: In den ersten drei Versen benutzt er das Aufeinanderfolgen zweier Vokale zur regelwidrigen Aufspaltung der von Metrum und Tradition geforderten „sineresi“, der Verschleifung zweier aufeinanderfolgenden Vokale im Wortinnern, so dass an Stelle eines anapästischen Auftakts zur betonten zehnten Silbe wie am Beginn des Verses ein holpernder Auftakt aus einer auf zwei Noten aufgespaltenen achten sowie der neunten Silbe entsteht.

Diesen metrischen Unregelmäßigkeiten entspricht die auffällige diastematische Struktur von Verdis Melodie. Die Auftakte wirken durch die melodische Akzentuierung der jeweils zweiten Silbe äußerst schwerfällig und unbeholfen, was durch einfache Tonrepetitionen (wie etwa im berühmten Chor „Si ridesti il Leon di Castiglia“ aus *Ernani*) leicht hätte vermieden werden können. Die Intervallik wird bei den aufwärtsgerichteten Sprüngen durch Sexten und Terzen geprägt, bei den abwärtsgerichteten durch äußerst unsangliche Intervalle wie Septime, Oktave oder – zweimal – verminderter Septime. Ganz ähnlich wie später in der „sortita“ Riccardos wird von Verdi vor allem eine klare Verankerung der Melodie im Grundton vermieden: *e* erscheint vor der abschließenden Phrase immer nur in unbetonten Endsilben auf schwacher Zählzeit. Schließlich wird mit der Interpolation von Pausen in den dritten Vers „Ed ecco presa, tumulto, lamenti“ jede Möglichkeit musikalischer Kontinuität gestört und der Erzählung ein grölender, grotesker Charakter verliehen – nicht zufällig klingt in diesen sinnlos wirkenden Pausen und den herzlosen staccati bereits die Erzählung eines moralisch kaum weniger zweifelhaften Kollektivs an: der Bericht der Hölflinge „Scorrendo uniti remota via“ im zweiten Akt von *Rigoletto*.

Mit seiner eigenwilligen Deklamation von Maffeis Versen macht Verdi deutlich, dass diesen entmenschten Räubern weder ein klassischer Endecasillabo noch der martialisches Decasillabo gelingen kann. Der Decasillabo, der anapästische Zehnsilbler wird von ihnen zwar wenig später angestimmt, wenn es im dritten Akt um die Versicherung gegenseitiger Treue geht. Dieses nicht erst seit Alessandro Manzoni topisch für patriotische Zusammenhänge verwendete Metrum schien aber offensichtlich weder dem Librettisten noch dem Komponisten angemessen, wenn von hinterhältigen Gewalttaten, von Mord und Totschlag die Rede ist. Ziel dieses eigentümlichen Chors war vielmehr die Vergegenwärtigung von Brutalität und Schrecken mit poetischen und musikalischen Mitteln.

Angesichts des eingangs umrissenen Forschungsstands konnte in diesem Diskussionsbeitrag nicht mehr geleistet werden als der Versuch, an wenigen konkreten Beispielen das interpretative Potential zu erweisen, das die genaue analytische Beschreibung einzelner melodischer Abschnitte unter bewusster Zurückstellung ‚sekundärer‘ Schichten wie Begleitformeln, Instrumentation oder Dynamik bereitstellt. Mitnichten soll es dabei um eine Zurückweisung anderer heuristischer Ansätze wie etwa formalanalytischer Erwägungen gehen. Sehr wohl ging es aber um eine Exemplifikation der im Titel

exponierten These eines Primats der Melodie – freilich nicht im Sinne einer ‚schönen‘, mit Oberflächenreizen das Publikum umschmeichelnden Melodie, sondern im Sinne einer ‚charakteristischen‘ und damit präzise am musikdramatischen Kontext orientierten Melodie. Einige Kriterien, die dabei den Blick (und vor allem das Hören) leiteten, könnten in Zukunft sicherlich systematisiert werden, etwa die Frage der Periodenstruktur und der immanenten Harmonik von Melodien, der enge, aber nicht immer widerspruchsfreie Zusammenhang von gewähltem Metrum und konkreter Deklamation. Entscheidender als mögliche Systematisierungen erscheint freilich die Bereitschaft der partiturlesenden Opernforscherin und des musikwissenschaftlich ausgebildeten Opernforschers, sich nicht durch methodische Vorentscheidungen, die am falschen Punkt des analytischen Prozesses, nämlich zu früh getroffen werden, den Blick darauf verstellen zu lassen, dass es in der Oper im Allgemeinen – und bei Verdi im Besonderen – oft die einfachsten Mittel in Rhythmus, Intervallstruktur, Deklamation oder eben Gestik sind, die den überwältigenden Effekt dieser unglaublich präzise konzipierten dramatischen Kunst garantieren.

Monotonie und Dynamik. Smetanas Symphonische Dichtung „Tábor“*

von Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main)

Adolf Nowak zum 65. Geburtstag

„Ich habe mir die symphonische Dichtung *Tábor* wie ein großes Ringen um die Freiheit des Glaubens gedacht. Sie ist vielleicht etwas zu sehr grau in grau gehalten, aber ich wollte sie so haben.“¹ Grau in grau – Bedřich Smetana hat sich nie weiter dazu geäußert, was er mit dieser Charakterisierung seiner Symphonischen Dichtung *Tábor* meinte. Tatsächlich aber birgt diese Metapher ein Kompositionsprinzip in sich, das diese Symphonische Dichtung in formaler und kompositionstechnischer Hinsicht geradezu zu einem Stück der musikalischen Avantgarde macht, weit über die späten 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts hinaus. Gleichzeitig umschreibt das „grau in grau“ einen psychologischen Effekt, der wiederum aufs Engste mit dem Titel „Tábor“ und den darin enthaltenen (von Smetana konkret benannten) Implikationen verbunden ist. Mit kompositorischen Mitteln werden hier die entscheidenden Kämpfe der Hussitenkriege nachvollzogen – nicht „geschildert“, sondern innerlich nachvollzogen, musikalisch psychologisiert. Smetana nutzt mit der Gattung der Symphonischen Dichtung, der Besetzung für großes Orchester und symphonisch umgesetzten Konventionen der Battaglia-Tradition bewährte musikalische Gestaltungsmittel seiner Zeit. Indem er jedoch diese Mittel mit geradezu „minimalistischen“ Kompositionsprinzipien verbindet, wird die „Idee“ dieser Symphonischen Dichtung, der Glaubenskrieg der Taboriten, zum psychologischen Prozess, zu einem Wechsel von Monotonie und Dynamik, wie er die Kriegsführung seit dem späten 19. Jahrhundert – also seit der Entstehungszeit von *Tábor* – prägt. Dadurch erscheint *Tabór* – auf den ersten Blick eine konventionelle Symphonische Dichtung – geradezu als Werk der Moderne, sowohl in musikalischer als auch in kriegspsychologischer Hinsicht.

I.

Bedřich Smetana hat die aufs Engste miteinander verbundenen Symphonischen Dichtungen *Tábor* und *Blaník* erst später seinem Zyklus zugefügt, der heute als *Má vlast* (*Mein Vaterland*) bekannt ist. Die ersten vier Symphonischen Dichtungen dieses Zyklus, *Vyšehrad*, *Vltava* (*Die Moldau*), *Šárka* und *Z českých luhů a hájů* (*Aus Böhmens Hain und Flur*), wurden 1874/75 vollendet und, obwohl über einen Zeitraum von zwei Jahren als einzelne Werke uraufgeführt, von den Zeitgenossen von Anbeginn als Tetralogie angesehen.² Erst von Juni 1878 bis März 1879 ergänzte Smetana den Zyklus um zwei wei-

* Jarmila Gabrielová, Gisa Jähnichen, Michael Salewski und Marion Saxer sei für Hinweise zu Teilbereichen dieses Aufsatzes gedankt. – Ein Buch der Verfasserin zum Zyklus Symphonischer Dichtungen *Má vlast* von Bedřich Smetana befindet sich in Vorbereitung.

¹ Aus einem Gespräch Bedřich Smetanas mit Václav J. Novotný, zitiert nach: *Smetana in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. und eingeleitet von František Bartoš, dt. Übersetzung von Alfred Schebek, Prag 1954, S. 318.

tere Teile, die Themen aus der Zeit der Hussitenkriege aufnehmen.³ *Tábor* evoziert die Kämpfe der Hussiten im 15. Jahrhundert, wobei der Choral *Kdož jste boží bojovníci* (*Die ihr Gottes Streiter seid*), der die Komposition von der ersten bis zur letzten Note prägt, Smetanas programmatischer Notiz zufolge den unbeugsamen Charakter der Taboriten (des radikalen Zweigs der Hussiten) verkörpert.⁴ Der Symphonischen Dichtung *Blaník* liegt die nationale Legende von einer Wiederkehr hussitischer Ritter zugrunde, die sich nach dem Volksglauben im 15. Jahrhundert in den Berg Blaník zurückgezogen hatten und in der dunkelsten Stunde zur Rettung ihres Landes wiederkehren würden. Die Hussitenkriege und die Legende von der Wiederkehr der unbeugsamen tschechischen Streiter galten den Tschechen im 19. und 20. Jahrhundert als Symbole nationaler Identität und Hoffnung.⁵ Auch in dieser Hinsicht gehören beide Tondichtungen zur Tetralogie von 1874/75, bieten sie doch weitere Aspekte nationalen Gedankenguts, das unter dem Titel *Má vlast* subsumiert ist.⁶

Die südböhmische Stadt Tábor wurde 1420 von einem radikalen Zweig der Hussiten gegründet, der in der neuen, nach dem biblischen Berg Tabor benannten Ansiedlung zunächst eine Art Gottesstaat errichtete.⁷ Im gleichen Jahr gelangte der Heerführer Jan Žižka (um 1360–1424) nach Tábor; unter ihm gewannen die Taboriten in den folgenden Jahren zahlreiche Schlachten, wobei es zur Ermordung und Vertreibung deutschsprachiger Böhmen aus den tschechisch-deutsch besiedelten Gebieten kam. Auch nach Žižkas Tod wurden die Kämpfe unter Andreas Prokop (um 1380–1434) unvermindert weitergeführt; in den 1430er-Jahren dehnten die Hussiten ihre Feldzüge bis nach Schlesien, in die Slowakei, die Lausitz, den Danziger Raum und nach Polen aus.⁸ Die kompromissbereite Haltung des weniger radikalen Flügels der Hussiten (Utraquisten) gegenüber der

² Wann Smetana mit der Komposition von *Vyšehrad* begann, ist nicht geklärt; vermutlich entstanden die ersten Abschnitte dieser Symphonischen Dichtung bereits 1872. Einem Artikel in der Zeitschrift *Dalibor* vom 27. Juni 1873 zufolge arbeitete Smetana an einem Zyklus von Tondichtungen, der den Namen *Vlast* tragen sollte; am 18. November 1874 notierte Smetana die Vollendung von *Vyšehrad*. *Vltava*, *Šárka* und *Z českých luhů a hájů* entstanden dann in rascher Folge innerhalb der folgenden 11 Monate (Brian Large, *Smetana*, New York 1985, S. 264–266). Die Uraufführungen der einzelnen Symphonischen Dichtungen erfolgten in Prag am 14. März 1875 (*Vyšehrad*), 4. April 1875 (*Vltava*), 10. Dezember 1876 (*Z českých luhů a hájů*) und 17. März 1877 (*Šárka*).

³ Tatsächlich zeigt Smetanas Korrespondenz, dass er bereits 1877 eine solche Erweiterung vorsah: Vgl. seinen Brief an C. Maria Savenau vom 19. November 1877 (in engl. Übersetzung bei Large [wie Anm. 2], S. 266). Dass Smetana *Tábor* und *Blaník* als Teil dieses Zyklus konzipierte, zeigt auch das Autograph von *Blaník*, das mit *Vlast* überschrieben ist. Aus Smetanas oben zitiertem Gespräch mit Václav J. Novotný geht zudem hervor, dass er die beiden Stücke unbedingt als Einheit betrachtete: „Deshalb ist es mein Wunsch, daß die beiden Stücke – *Tábor* und *Blaník* unmittelbar aufeinanderfolgend gespielt werden: sie ergänzen einander.“ (Smetana in Briefen und Erinnerungen [wie Anm. 1], S. 318). – Diese Einheit bestätigt sich in kompositorischer Hinsicht: In *Tábor* wird vor allem die erste Zeile des Chorals *Kdož jste boží bojovníci* verarbeitet, in *Blaník* stehen dann die zweite und dritte Zeile im Mittelpunkt des kompositorischen Geschehens und werden zur nationalen Apotheose gestaltet (vgl. unten, S. 4).

⁴ Vgl. unten, S. 5.

⁵ So nannten sich die tschechischen und slowakischen Truppenverbände, die im Zuge der Gründung einer Ersten Tschechoslowakischen Republik während des Ersten Weltkriegs als „Vorleistung“ für die alliierte Hilfe bei der Staatsgründung in Frankreich, Italien und Russland aufgestellt wurden, „Ritter vom Blaník“ (vgl. Friedrich Prinz, *Geschichte Böhmens 1848–1948*, Gütersloh 1988, S. 371 f.).

⁶ Der originale Titel des Zyklus lautet *Vlast*; vermutlich wurde das Pronomen *Má* erst später von Smetanas Verleger Urbánek hinzugefügt. Smetana übernahm diese emphatische, stärker auf die nationale Zugehörigkeit drängende Version erst 1883 in seiner Korrespondenz (Large, S. 267).

⁷ Zu den Hussiten und der Entstehung hussitischer Teilkirchen vgl. die zusammenfassende Darstellung in Franz Machilek Art. „Hus/Hussiten“, in: *Theologische Realenzyklopädie* 15, hrsg. von Gerhard Müller, Berlin/New York 1986, S. 710–735. Die Taboriten waren eine extrem radikale Gruppierung innerhalb des Hussitentums und traten für den erbarmungslosen Gebrauch der Waffen zur Errichtung ihres Gottesstaats ein. Franz Machilek zufolge ist der hussitische „Kriegschoral“ *Kdož jste boží bojovníci* dem Taboriten Jan Čapek zuzuschreiben (ebd., S. 727); dies lässt sich nach den neuesten Forschungen jedoch nicht beweisen.

⁸ Ausführliche Literaturangaben zu den Hussitenkriegen bei Machilek, S. 733.

Kirche führte zu einer Isolierung der Taboriten, die nun gegen das gemeinsame Heer der kaiserlichen Truppen und der gemäßigten Hussiten kämpften. Am 30. Mai 1434 wurden die Taboriten in der Schlacht von Lipany vernichtend geschlagen; eine kleine Schar, die sich unter dem Ritter Jan Roháč z Dubé auf dessen Burg Sion bei Kutná Hora (Kuttenberg) rettete, wurde drei Jahre später von den kaiserlichen Truppen endgültig aufgerieben. Trotz dieser Niederlage des radikalen tschechisch-hussitischen Flügels von Tábor führten die Hussitenkriege bereits im 14. Jahrhundert zu einer Stärkung des tschechischen Selbstbewusstseins in Böhmen: Letzten Endes waren es der tschechische Kleinadel und das Patriziat, die von den religiösen Auseinandersetzungen in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht profitierten. Die Position der Tschechen wurde zudem dadurch gestärkt, dass im Zeitraum 1458–1471 Georg von Poděbrad, der Repräsentant der Utraquisten und des tschechischen Hochadels, als König von Böhmen herrschte. Angesichts der anschließenden, über mehrere Jahrhunderte währenden Unterdrückung – Übernahme der böhmischen Regierung durch die Habsburger im Jahr 1526, zwangsweise Rekatholisierung, Enteignung und Vertreibung des böhmischen protestantischen Adels unter Kaiser Ferdinand II. im 17. Jahrhundert – galt den Tschechen die Zeit der Hussiten als Erwachen und erste Blüte einer eigenen nationalen Identität. Im 19. Jahrhundert wurde diese Epoche dann gezielt zum Vorbild für die von den Tschechen erstrebte eigenständige Nation stilisiert.

Smetana, der sich infolge der nationalen Erhebung 1848 in Prag erstmals seiner Identität als Tscheche bewusst geworden war – deutschsprachig erzogen, lernte er erst mit 24 Jahren Tschechisch und benutzte diese Sprache fortan konsequent als seine „Muttersprache“ –, gab 1861 seine Kapellmeisterstelle in Göteborg auf, da die seit Beginn der 1860er-Jahre einsetzende politische Entspannung in den böhmischen Ländern in ihm die Hoffnung weckte, sich mit seinen Fähigkeiten an der Gründung einer tschechischen Nation mit einer eigenständigen Nationalkultur beteiligen zu können.⁹ Neben der Oper *Libuše* ist der Zyklus *Má vlast* sein zentraler Beitrag zu einer nationalen tschechischen Musik (Smetanas Gegner warfen ihm freilich vor, dass er sich kompositorisch zu sehr an Wagner und somit an deutschen Vorbildern orientiere¹⁰). Die Wahl der Titel *Tábor* und *Blaník* für die Erweiterung des Zyklus ist somit weniger historisches denn patriotisches Programm: Wie viele seiner komponierenden Zeitgenossen evoziert Smetana als Komponist die Zeit der Hussiten als eine Zeit des nationalen Erwachens und Triumphes, die – über Jahrhunderte durch Fremdherrschaft unterdrückt – nun wieder in ihrem Glanz hervortritt und die Vollendung verheißt. Der historische Rückbezug wird in der Musik vergegenwärtigt und somit auf die Anliegen des 19. Jahrhunderts wie auch auf die ersehnte Zukunft projiziert – die Errichtung einer unabhängigen tschechischen Nation. Dabei wird die Zeit der Hussiten in ähnlicher Weise umgedeutet wie die Refor-

⁹ Durch sein Engagement für die Etablierung einer nationalsprachigen tschechischen Oper und Musikkultur ist Smetana bereits von seinen Zeitgenossen zum „Begründer der tschechischen Nationalmusik“ stilisiert worden (wobei er durchaus das Seine zu dieser Mythenbildung beigetragen hat). Dieses nationalpolitisch begründete Bild, vom Musikästhetiker Otakar Hostinský seit den 1870er-Jahren verbreitet und von Hostinskýs Schüler Zdeněk Nejedlý, einem der einflussreichsten tschechischen Musikwissenschaftler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zementiert, wird erst in jüngster Zeit differenziert (vgl. Christopher P. Storck, „Bedřich Smetanas Weg zum ‚Nationalkomponisten‘ und ‚Begründer der tschechischen Musik‘“, in: *Bedřich Smetana 1824–1884*, Kongressbericht Prag 1994, hrsg. von Olga Mojžíšová und Marta Otlová, Prag 1995, S. 76–90).

¹⁰ Vgl. Jürgen Mainka, „Smetana und der Vorwurf des ‚Wagnerismus‘“, in: *BzMW* 16 (1974), S. 251–259.

mation im Deutschland des 19. Jahrhunderts:¹¹ Die religiösen Anliegen treten in den Hintergrund, der theologische Begriff der Freiheit wird ins Politische gedeutet, die religiösen Dissidenten werden zu Helden einer eigenen nationalen Identität.

Mit der Wahl der kompositorischen Mittel und der Gestaltung der beiden Symphonischen Dichtungen vollzieht Smetana eben diese zeittypische Verschmelzung von Religion und Nation. *Tábor* bezieht das musikalische Material fast ausschließlich aus dem Hussitenchoral *Kdož jste boží bojovníci*; die zentralen Elemente dieses Chorals werden dann auch in *Blaník* verarbeitet, um schließlich in einem triumphalen Marsch sowie der abschließenden Wiederkehr des *Vyšehrad*-Motivs aufzugehen. Die nationale Umdeutung der religiösen Aussage zeigt sich dabei in der Verteilung des motivischen Materials auf die beiden Symphonischen Dichtungen: In *Tábor* setzt Smetana die kämpferische erste Zeile um, „Die ihr Gottes Streiter seid und seinem Gesetz unterstellt“, in *Blaník* wird dann die letzte Zeile, „... sodass ihr zuletzt mit ihm siegreich seid“, in einen triumphalen Marsch verwandelt und gerät somit zur nationalen Apotheose der beiden Symphonischen Dichtungen sowie des gesamten Zyklus.¹² Der eigentliche religiöse Gehalt gerät in den Hintergrund: Smetana setzt den Choral einerseits als Mittel der Charakterisierung ein, andererseits bietet er ihm die motivischen Zellen, aus denen er in *Tábor* mit scheinbar ganz traditionellen musikalischen Mitteln die Psychologie der Schlacht gestaltet.

1879 gab Smetana auf Wunsch seines Verlegers František Urbánek programmatische Notizen zu *Má vlast* heraus – dass er die Veröffentlichung eines „Programms“ ursprünglich vermied, ist bezeichnend für Smetana und passt sich zudem in die zeitgenössische, an Liszt orientierte Ästhetik der Symphonischen Dichtung ein.¹³ Zu *Tábor* schrieb Smetana folgende Zeilen: „V. Tábor. Motto: ‚Die ihr Gottes Kämpfer seid ...‘ Auf diesem Choral baut sich die ganze Komposition auf. Im Hauptlager der Hussiten – in Tábor – erklang dieser Gesang sicherlich am mächtigsten und häufigsten. Das Werk zeichnet sich durch den festen Willen, die Siegesentschlossenheit und Ausdauer und hartnäckige Unnachgiebigkeit [der Hussiten] aus, womit die Komposition auch endet. Im Detail lässt sich nicht klar herausstellen, ob es sich im allgemeinen um Ruhm und Lob der Hussiten handelt und [im Sinne von „oder“] um die Unzerstörbarkeit der hussitischen Zeit.“¹⁴

¹¹ Zur Rolle der Hussiten-Tradition in der tschechischen Nationalideologie des 19. und 20. Jahrhunderts, vgl. Christopher Storck, *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen der tschechischen Nationsbildung von 1860 bis 1914*, Köln 2001.

¹² Das tschechische Publikum hat diese wortlose Aussage sehr wohl verstanden: Bei der Uraufführung des gesamten Zyklus im Jahr 1882 tobten die Zuhörer, nachdem die letzten Akkorde von *Blaník* verklungen waren, vor Begeisterung.

¹³ Zu den ästhetischen Kontroversen um die Programmmusik im 19. Jahrhundert vgl. Carl Dahlhaus, „Thesen über Programmmusik“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts), Regensburg 1975, S. 187–204, insbesondere S. 190–198.

¹⁴ „Motto: Kdož jste boží bojovníci! Z této velbné písně pozůstává celá stavba skladby. V sídle hlavním – v Táboře – zazněl tento zpěv zajisté nejmohutněji a nejčastěji. Skladba líčí těž pevnou vůli, vítězné boje a vytrvalost, a tvrdošijnou neústupnost, kterou skladba též také končí. Do detailu se nedá rozdrobit, nýbrž zahrne všeobecně slávu a chválu husitských bojů a nezlomnost povahy husitů.“ Programmnotiz von Smetanas Hand (Prag, Bedřich-Smetana-Museum Hs. 13/10), zitiert nach: Jaroslav Smolka, *Smetanova symfonická tvorba* (Smetanas symphonisches Schaffen) (= Dílo a život Bedřicha Smetany 5), Prag 1984, S. 145. Ich danke Jarmila Gabrielová, Prag, für die freundliche Zusendung dieser Textpassage aus Smolkas Buch und Gisa Jähnichen, Frankfurt am Main, für die oben wiedergegebene deutsche Übersetzung.

Smetanas „Programm“ zeichnet sich dadurch aus, dass es keines ist: Bewusst verweigert der Komponist den Gedanken eines programmatischen Verlaufs, ja, er stellt sogar in Frage, wie weit man der Komposition überhaupt eine zentrale Idee unterlegen kann.¹⁵

Lässt sich *Tábor* aufgrund von Smetanas Notiz überhaupt eine „poetische Idee“ im Sinne der Symphonischen Dichtung unterlegen, so fällt vor allem die mehrfache Variation des semantischen Feldes „unnachgiebig“ ins Auge:¹⁶ „Das Werk zeichnet sich durch den festen Willen, die Siegesentschlossenheit und Ausdauer und hartnäckige Unnachgiebigkeit [der Hussiten] aus“. In seiner Redundanz zeigt dieser Satz, mit welcher Intensität Smetana den Charakter der Hussiten als erste Verfechter eines tschechischen Nationalgedankens in seiner Komposition darstellen wollte.¹⁷ So wie die fünffache Variation von „unnachgiebig“ dem Leser diesen Gedanken geradezu monoton einhämmert, so hämmert der Choral, der den Taboriten (Smetana zufolge) musikalisches Motto und religiöse Triebkraft war, das mit ihm verbundene semantische Feld beharrlichen Kampfes dem Hörer unablässig ein. Dass diese Monotonie gleichzeitig von höchster Dynamik geprägt ist, macht nicht nur das besondere kompositorische Prinzip dieser Tondichtung aus – es erhebt *Tábor* zudem auf eine Ebene, die, wie unten weiter ausgeführt, der Psychologie der modernen Kriegsführung entspricht.

II.

Der dorische Hussitenchoral *Kdož jste boží bojovníci (Die ihr Gottes Streiter seid)*, den Smetana *Tábor* zugrunde legt, bildet eine dreiteilige Barform, bei der der zweite Stollen eine Variante des ersten darstellt.¹⁸

¹⁵ Die gängigen deutschen und englischen Übersetzungen weichen entscheidend von der hier wiedergegebenen wörtlichen Übersetzung ab. Sie deuten Smetanas Aussagen viel stärker auf die Komposition und ihre Analyse hin – eine verlockende Interpretation, die jedoch der bewussten Offenheit von Smetanas Aussage widerspricht. Als Beispiel sei hier die vielfach zitierte Übersetzung aus *Smetana in Briefen und Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 317, wiedergegeben: „V. Tábor. Motto: ‚Die ihr Gotteskämpfer seid...‘ Auf diesem Choral baut sich die ganze Komposition auf. Im Hauptlager der Hussiten – in Tábor – erklang dieser Gesang sicherlich am mächtigsten und häufigsten. Die Komposition schildert die Entschlossenheit und Willenskraft der Hussiten, ihre zähen Kämpfe, ihre Unerschrockenheit, Ausdauer und feste Unnachgiebigkeit, die auch der Abschluß der symphonischen Dichtung besonders betont. Die Komposition läßt sich nicht in Einzelheiten zerlegen, sie verherrlicht den Ruhm und die Größe der Hussiten und ihre Charakterstärke.“ Vgl. auch die ähnlich lautende Übersetzung bei Hana Séquardtová, *Bedřich Smetana*, aus dem Tschechischen übertragen von Jan Gruna, Leipzig 1985, S. 156; auch hier heißt es „...Sie [die Komposition] läßt sich nicht in Einzelheiten zerlegen, sondern umfaßt im allgemeinen den Ruhm und den Preis der Hussiten und ihres festen Charakters.“ Ähnlich überträgt Brian Large ins Englische: „It [die Symphonische Dichtung] cannot be analysed in detail, because it expresses the glory and the renown of the Hussite struggle and the indestructible character of the Hussite warriors.“ (Large, S. 282). Smetanas Aussage, im Detail lasse sich nicht herausstellen (rozdrobit: eigentlich „zerbröckeln“, „aufdröseln“), ob *Tábor* eine Verherrlichung der Hussiten oder aber die Unzerstörbarkeit der hussitischen Zeit (und somit auch ihre andauernde Wirkung im tschechischen Bewusstsein) sei, wird in diesen Übersetzungen auf die musikalische Analyse bezogen. Tatsächlich lässt die Problematik der Formanalyse von *Tábor* eine solche Lesart plausibel erscheinen (vgl. dazu unten, S. 9), doch ist sie nach dem originalen Wortlaut von Smetanas Programmnotiz so nicht intendiert.

¹⁶ Zu „Idee“ und „Programm“ in der Symphonischen Dichtung vgl. Dahlhaus, Thesen über Programmmusik (wie Anm. 13), S. 198 f., sowie ders., „Dichtung, Symphonie, Programmmusik, III. Dichtung und Symphonische Dichtung“, in: *AfMw* 34 (1982), S. 237–244.

¹⁷ Irrigerweise gibt Brian Large an, Smetana habe diesen einzelnen Satz dem Autograph von sich aus und als isoliertes Motto vorangestellt (Large, S. 282). Dadurch erhielt diese mehrfache Variation auf den Begriff der Hartnäckigkeit einen noch viel höheren Stellenwert. Tatsächlich aber ist der Satz Teil der oben zitierten programmatischen Notiz, die Smetana auf Verlangen seines Herausgebers veröffentlichte.

¹⁸ Smetana übernimmt in *Tábor* eine spätere Variante (16. Jh.) der hussitischen Choralmelodie, die im 19. Jahrhundert allgemein verbreitet war und auch von anderen Komponisten im 19. und 20. Jahrhundert verarbeitet wurde (u. a. Antonín Dvořák, *Husitská [Hussiten-Ouvertüre]* op. 67, 1883; Josef Suk, *Praga* op. 26, 1904; Leoš Janáček, *Výlety páně Broučkovy [Die Ausflüge des Herrn Brouček]*, 1908–1920; Pavel Haas, *Suite für Oboe und Klavier* op. 17, 1939; Vítězslav Novák, *Jihočeská suita [Südböhmische Suite]* op. 64, 1936/37). Die beiden Varianten der Choralmelodie sind kürzlich in kritischer



Ktož jste boží bojovníci
a zákona jeho
prostež od boha pomoci
a důfajtež v něho
že konečně s ním vždycky zvítězíte.¹⁹

Die ihr Gottes Streiter seid
und seinem Gesetz unterstellt
Betet um Gottes Hilfe
und vertraut in ihn
sodass ihr zuletzt mit ihm siegreich seid.

Die wesentlichen Intervalle in der Chormelodie sind, außer Tonwiederholungen, Sekund- und Terzschrte; das einzige größere Intervall ist der Quintfall in der zweiten Choralzeile.²⁰ Als charakteristisches Signum des dorischen Modus erscheint der Beginn der dritten Zeile mit dem Aufstieg über h' nach c'' (im Übrigen die einzige klar nach oben gerichtete Bewegung im gesamten Choral), der den Hörern vor dem Hintergrund der auf Dur-Moll-Tonalität konditionierten Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts als exotisch-antikisierend erscheinen musste und demnach im Kontext der modernen Tondichtung zur musikalischen Ikone der Hussitenzeit wird.²¹

Die vielfache Wiederholung der kleinsten Elemente, Sekundschritt und Terz, verleitet dazu, die Chormelodie als *Material* zu betrachten, dessen Grundelemente abgespalten und beliebig variiert werden können. So prägt das Prinzip der Variation nicht nur das Verhältnis von zweitem zu erstem Stollen: Innerhalb des Chorals erscheint nahezu jeder Abschnitt als Ableitung aus den eröffnenden, eng miteinander verbundenen Motivzellen *a* und *b*. *a* ist eine rhythmische Motivzelle, in Smetanas Symphonischer Dichtung als Folge aus zwei Vierteln und zwei Halben auf gleichbleibender Tonhöhe notiert. Schon *b* erweist sich als Ableitung aus dieser Zelle, die in ihrer absoluten Beschränkung auf das Rhythmische kaum als Motiv bezeichnet werden kann. Der Rhythmus von *b* entspricht *a*, hinzugefügt sind Tonhöhen, die ein Palindrom bilden:



Transkription erschienen: *Historická antologie hudby v českých zemích / Historical Anthology of Music in the Bohemian Lands*, hrsg. von Jaromír Černý, Prag 2005, S. 167 f. Zur Rezeption des Chorals im 19. Jahrhundert vgl. insbesondere Vladimír Helfert, „Boží bojovníci v české hudbě 19. století“ (*Boží bojovníci* in der tschechischen Musik des 19. Jahrhunderts), in: *Zizkuv sborník 1424–1924* (Festschrift Jan Žižka zum 500. Todestag), hrsg. von Rudolf Urbanek, Prag 1924, S. 275–289.

¹⁹ „jste“ und „s ním“ werden als eine Silbe gesprochen.

²⁰ In seiner melodischen Struktur entspricht dieser Choral zahlreichen Chorälen der Hussitenzeit; der rhythmische Beginn kurz – kurz – lang – lang erscheint geradezu als Signum dieser religiösen Lieder und kommt auch in zahlreichen tschechischen Messvertonungen vor (vgl. Jana Fojtíková, „Hudební doklady Husova kultu z 15. a 16. století“ [Musikbelege zu Hussens Kult im 15. und 16. Jahrhundert], in: *Miscellanea musicologica* 29 [1981], S. 51–145).

²¹ In *Blaník* kommt diese musikalische „Ikone“ zu ihrer vollen Entfaltung, da Smetana die dritte Zeile des Chorals in den triumphalen Marsch transformiert, der *Blaník* und zugleich den gesamten Zyklus beschließt. Das charakteristische Intervall der übermäßigen Quarte erklingt somit vielfach und exponiert in der nationalen Apotheose von *Má vlast*.

Die weiteren Melodieabschnitte des Chorals erscheinen überwiegend als Ableitungen aus diesen rhythmischen und diastematischen Motivzellen. Neu hinzu kommen eine synkopische Figur – die freilich auch als Verschiebung der rhythmischen Zelle *a* gedeutet werden kann – und der bereits erwähnte Aufstieg mit der übermäßigen Quarte. Alle weiteren Abschnitte können als Umkehrung, Erweiterung, Augmentation oder als eine Art unregelmäßiger rhythmischer Permutation des rhythmisch-diastematischen Grundmodells *a–b* angesehen werden:

Erster Stollen:

a: rhythmische Kernzelle

b: diastematische Kernzelle, rhythmisch identisch mit *a*

c: Synkopisierung, aber auch als Permutation von *a* oder als rhythmische Verschiebung zu interpretieren; Übernahme der fallenden Terz aus *b*²²

Zweiter Stollen:

a': Umkehrung von *b* (mit kleiner Terz), rhythmisch außerdem identisch mit *a*

b': identisch mit *b* (eine Quint nach unten versetzt), rhythmisch außerdem identisch mit *a*

c': rhythmisch identisch mit *c*, diastematisch nur leicht abgewandelt (Quint- statt Terzfall)

Abgesang:

d: doppeldeutig: 1. rhythmische Permutation von *a* (mit einer zusätzlich angefügten Halben)

2. *a* oder diastematische Variante der Umkehrung von *b* (mit einer zusätzlich vorgeschalteten Halben)

e: unregelmäßige Augmentation von *a* (mit Verdoppelung der ersten beiden rhythmischen Impulse), Übernahme der Terz aus *b* (hier kleine Terz)

²² Die Beziehungen sind hier vieldeutig. In Smetanas textloser Verarbeitung des Chorals erscheint die Folge von Viertelnote und halber Note als Synkope, die Textbetonung „a zákona“ aber gibt diesem Beginn eine auftaktige Wirkung. Betrachtet man den Kern dieser Motivzelle (halbe Note, zwei Viertelnoten und halbe Note), so erscheint er als Permutation der rhythmischen Motivzelle *a*; gleichzeitig lässt sich der Schluss jedoch als rhythmisch identisch mit *a* verstehen, wobei die zweite halbe Note als Schlussston augmentiert ist.

Demnach hat Smetana mit dem Choral *Die ihr Gottes Streiter seid* ein Grundmaterial gewählt, das bereits in sich dem Prinzip absoluter Beschränkung folgt. In seiner Tondichtung *Tábor* führt der Komponist dieses Prinzip konsequent weiter. Prägend für die über 400 Takte umfassende Tondichtung sind allein die beiden Motivzellen *a* und *b*, wobei sich dem Hörer der hämmernde Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩, der ja *b* und *a* gemeinsam ist, als allgegenwärtiges und unumstößliches Signum der gesamten Komposition einprägt. Nur wenige Elemente kommen neu hinzu, sie verleihen dem statisch-monotonen Duktus eine neue Dynamik – doch zeigt sich, dass allein der Monotonie von *a* und *b* eine ganz eigene Dynamik innewohnt, die Smetana durch immer neue musikalische Mittel entfesselt.

In seinen programmatischen Notizen zu *Má vlast* schreibt Smetana, dass die Idee der Symphonischen Dichtung *Tábor* durch den starken Willen der Taboriten bestimmt werde, Schlachten zu gewinnen, durch ihr verbissenes Durchhaltevermögen bis zum Letzten. Die Struktur der Komposition legt nahe, dass es Smetana neben dieser „monothematischen“ Idee offenbar auch um den formalen Aufbau des Werks ging: In *Tábor* steht die geballte Kraft des Hussitenchorals im Vordergrund, der überwältigende Eindruck des Kampfes, der sich durch verschieden charakterisierte Abschnitte zwar in einzelne Phasen unterteilen lässt, ohne dass dabei jedoch ein übergreifendes Formschema zutage tritt.²³ Diese Phasen sind in erster Linie durch Smetanas Tempoangaben bestimmt, hinzu kommt das zweimalige Auftreten des Chorals im Ganzen jeweils am Ende der beiden Hauptabschnitte (im zweiten Abschnitt folgt noch eine 64-taktige *Stretta*). Die beiden Hauptabschnitte, gekennzeichnet durch einen starken Kontrast im Tempo (*Lento* – *Molto vivace*), lassen sich wiederum in kleinere Abschnitte aufteilen (im zweiten Hauptabschnitt kommen hier mehrere Wechsel in der Tempoangabe hinzu). Zum Teil bestehen diese erneut aus Unterabschnitten, die in sinnvollem Bezug zueinander stehen (vgl. Abb. 1).

²³ So auch die differenziert dargelegte Einschätzung von Jaroslav Smolka, der die ältere tschechische Literatur zu Smetanas *Má vlast* heranzieht (insbesondere Karel Janeček, „Forma a sloh *Mé vlasti*“ [Form und Struktur von *Mein Vaterland*], in: *Tempo* 14 [1935], S. 261–275, und Antonín Sychra, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* [Die Ästhetik von Dvořáks symphonischem Schaffen], Prag 1959), den älteren Formanalysen jedoch sein Fazit gegenüberstellt, dass es Smetana in erster Linie darauf angekommen sei, die Hörer durch den „die Gesamtheit des geballten Baus“ zu überwältigen (Smolka, S. 267, vgl. auch die schematische Darstellung des Formverlaufs ebd., S. 268 f.). Die Unsicherheit einer schlüssigen formalen Analyse und Zuordnung zu gängigen musikalischen Formmodellen äußert sich auch in der jüngeren Literatur: Hana Séquardtová (1985) ordnet *Tábor* Smetanas Kompositionen in Sonatenform zu, ohne dies jedoch anhand des Notentextes weiter auszuführen (Séquardtová [wie Anm. 15], S. 156 und 158). Olga Mojžíšová (2006) interpretiert den formalen Verlauf dieser Symphonischen Dichtung als *double-function*-Form nach dem Vorbild Lisztscher Symphonischer Dichtungen (Olga Mojžíšová, Art. „Smetana, Bedřich“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 926–951, hier Sp. 940). Die *double function form* ist in sich freilich noch immer offen und variabel, dennoch erscheint es fraglich, ob der Verlauf von *Tábor* eine solche Zuordnung mit Bezug auf die Sonatenform und symphonische Viersätzigkeit sinnvoll erscheinen lässt. Zu Anklängen an die Sonatenform vgl. auch unten, Anm. 27.

Abb. 1: Verlauf von *Tábor*

Hauptabschnitt	Lento T. 1–107	Molto vivace T. 108–408
Unterabschnitte	Lento T. 1–84 Grandioso T. 85–107	Molto vivace T. 108–289 Più mosso T. 290–331 Lento maestoso T. 332–345 Più animato T. 345–408
Untergliederung	AB–AB'–C–A'–D	E–E'–F*–G–H–I
Takte	107	301 (182 + 42 + 14 + 64)

* Unterteilung Abschnitt F: a–b–a–b–a'b'–a–c

Dennoch erscheint eine solche schematisierte Gliederung der Komposition nicht mehr als ein schwaches Hilfsmittel, das letzten Endes der entwickelnden Dynamik, der eigentlichen Idee dieser Symphonischen Dichtung nicht gerecht wird. Das Werk sei „grau in grau gehalten“, hatte Smetana geäußert – seine Intention zielte offenbar darauf ab, ein Kontinuum zu schaffen, eine allmähliche, unerbittliche Entwicklung, die quer steht zu allen Formschemata mit eindeutig bezeichneten wiederkehrenden oder variierten Abschnitten. Denn in *Tábor* geht es nicht um die Wiederkehr von klar umrissenen Einheiten, sondern um die allgegenwärtige Präsenz eines musikalischen Gedankens, der sich aus dem Nichts heraus konstituiert, Gestalt annimmt, immer stärker exponiert, dann wieder zurückgenommen wird und erneut anwächst, bis hin zu Ausbrüchen, die einem unberechenbaren Wechsel von Raserei und monotonem Leerlauf verfallen. *Tábor* erscheint dadurch als ein Kontinuum, „grau in grau“ (feldgrau sozusagen), das sich einer detaillierten Formanalyse entzieht, weil die Komposition – ganz im Sinne der Symphonischen Dichtung – eben nicht eine klare, schematisierbare Form konstituieren, sondern die Irrationalität der Schlacht in musikalische Gestalt umwandeln soll.

Der Effekt eines solchen Kontinuums entsteht durch die gezielte Reduktion des musikalischen Motivmaterials, wie sie oben beschrieben wurde. Smetana setzt das karge Material des Chorals sehr sparsam ein – und er nimmt sich viel Zeit dafür. Am Anfang ist das D, der Finalton des dorischen Chorals, es setzt ein in der Stille des noch Ungeplanten, ertönt gleichsam statisch in den tiefsten Stimmen der Instrumentengruppen. Auf dieser Pianissimo-Grundierung erklingt erstmals die rhythmische Motivzelle *a* in den Hörnern, „poco marcato, ma sempre piano“, zu gedämpft, um als aufforderndes Bläsersignal zu wirken, unterbrochen von ganztaktigen Pausen, in denen das tiefe *d* weiterklingt. Zehnmal das rhythmische Pochen, zehnmal die Pause – leise belebt wird die Statik dieser Wiederholungen durch eine immer dichtere Verkettung von chromatisch absteigenden Phrasen, wobei Smetana bewusst den Topos des *Passus duriusculus* zu vermeiden scheint, indem die chromatischen Durchgänge mal bei der großen Terz oder der verminderten Quarte verharren, mal bis zur verminderten Quinte fortschreiten, nie aber beim Umfang einer reinen, chromatisch gefüllten Quarte verbleiben (vgl. T. 6–22). Die nur geringfügig aufgelockerte Statik dieser Eingangstakte explodiert mit einem Donnerschlag – oder, um beim militärischen Kontext zu bleiben, mit einem Kanonenschlag – im plötzlichen fortissimo von Takt 23.²⁴ Erstmals erklingt die eröff-

²⁴ Für den Hörer kommt dieser Ausbruch als Schock, da die dynamische Überleitung mit dem „subito crescendo“ in T. 22 hörpsychologisch zu kurz gefasst ist, um auf das plötzliche Fortissimo vorzubereiten.

nende rhythmische Motivzelle des Chorals im vollen Orchester, fortissimo und marcato in Streichern, Blech- und Holzbläsern; der dynamische Ausbruch wird verstärkt durch eine „harmonische Explosion“ aus dem bislang statischen d-Klang in einen spannungsreichen verminderten Septakkord. Vermittelt durch die Pauke, die, im Tutti ausgespart, die Generalpause mit einem dezidierten Nachschlag von *a* füllt, wird die diastematische Statik nun endlich aufgelöst, indem erstmals der charakterisierende Terzschrift der zweiten Motivzelle, *b*, erklingt. Durch das Unisono sämtlicher Instrumente – die Pauke hat nur Scharnierfunktion und setzt nach dem letzten Schlag von *a* aus –, wird der Terzfall von *b* mit aller Macht exponiert. Die Betonung liegt dabei auf dem Oberton der abfallenden Terz und somit auf dem eigentlichen Beginn dieser zweiten Motivzelle; das vorangeschaltete *d* fungiert lediglich als auftaktige Überleitung von der konstituierenden Motivzelle *a*.²⁵ Durch die Dynamik (Fortissimo mit zweifachem Crescendo) sowie das Marcato auf dem zweiten, lang gehaltenen Schlag von T. 25 ist diese erste Exposition der Motivzelle *b* von steter Steigerung geprägt – nur um abrupt in eine Generalpause zu münden. Aufgelöst wird die Spannung dieser Pause mit scheinbarer Dynamik: Der charakteristische Terzfall von *b* (der Schritt zurück nach oben, wie er im Choral vorkommt, bleibt weiterhin ausgespart) steigt gleichsam kontrapunktisch durch die Stimmen der Streicher und der Holzbläser auf, weitere Bewegung entsteht durch die Marcato-Artikulation des jeweils ersten und dritten Tons dieser winzigen Zelle (vgl. T. 27–31). Dennoch handelt es sich auch hier nur um eine Schein-Dynamik: Der monotone Kern bleibt, indem Smetana nie die absolute Reduktion auf das Minimum an motivischem Material aufgibt. Stattdessen wird die dreitönige Zelle vielfach wiederholt, ohne dass eine motivische Entwicklung stattfindet.

In den folgenden 30 Takten wiederholt Smetana diesen Prozess auf der Dominantstufe *a*, die Motivik und das Procedere bleiben gleich (im Schema sind diese Abschnitte als AB und AB' gekennzeichnet). Diese Symmetrie der Abschnitte bleibt jedoch ein Einzelfall in *Tábor*; was danach kommt, gehorcht nicht mehr den Gesetzen einer klaren, durchschaubaren Anlage, vielmehr spielt Smetana in immer neuer Weise mit den Motivzellen *a* und *b*, kombiniert sie immer neu, teils mit Versatzstücken aus den anderen Choralzeilen, in seltenen Fällen mit neuem motivischem Material (das stets auf wenige elementare Bausteine reduziert bleibt).

Im weiteren Verlauf des Lento wird der Choral zeilenweise exponiert und schließlich in einem „Grandioso“ ausgezeichneten Tutti-Abschnitt im Ganzen präsentiert (zum Einsatz erklingen hier erstmals die Becken, die Smetana in seinen Symphonischen Dichtungen stets für emphatische Höhepunkte aufspart); vgl. T. 85–103). Die Zurücknahme der zweiten Zeile schafft klangliche Abwechslung: Das massive Fortissimo und Marcato aller Instrumente wird mit der zart instrumentierten Dolce-Phrase kontrastiert (Oboe, Klarinette, Fagott), wodurch dieser Choralabschnitt einen ungewohnt lyrischen Charakter erhält (T. 94–97). Die wuchtige Schlussphrase des Chorals erhält wiederum ein Echo der Holzbläser, das jedoch einen ganz anderen Charakter hat als der vorhergehende lyrische Kontrast. Durch die Hörner verstärkt, wiederholen die Holzbläser den Abgesang mit aller Macht (vgl. T. 104–107: fortissimo mit crescendo, dann marcato auf

²⁵ Die Betonung auf dem ersten Ton von T. 25 ergibt sich durch das Crescendo vom vorangestellten Fortissimo-Auftakt her, hinzu kommen das in allen Stimmen notierte Marcato und die zusätzlich Betonung durch das Staccato.

sämtlichen Tönen, Schlusston mit *sforzato*): Dies ist ein selbstbewusstes martialisches Signal, und es eröffnet einen neuen Prozess, in dem sich nun erstmals die rasende Dynamik des – durch den Titel *Tábor* implizierten – Schlachtengeschehens entfesselt.

Das *Molto vivace* übernimmt die letzte Motivzelle, die als Echo des Abgesangs erklang (T. 108, Holzbläser), verwandelt deren getragenes *Marcato* jedoch in ein nervös vorantreibendes Pulsieren, das durch die raschen Streicherfiguren im Untergrund eine fieberhafte Energie erhält. Immer höher steigern sich die unerbittlichen Aufgänge in den Flöten, bis hin zum dreigestrichenen *a*, Haltetöne werden durch *Marcato*-Schläge in den Hörnern und Trompeten unterminiert, alles ist Bewegung, alles ist pulsierender Ausbruch, Steigerung hin zu den donnernden *Sforzato*-Schlägen im Wechsel zwischen Holzbläsern (mit Hörnern), Pauken und Blech.²⁶ Wie im *Lento* wird auch dieser Eingangskomplex des *Molto vivace* auf anderer Tonstufe wiederholt (im Schema sind beide Abschnitte als *E* und *E'* bezeichnet); erneut impliziert Smetana eine fassliche, auf Symmetrien beruhende Anlage – nur um sie anschließend im dichten Getümmel von Motivabspaltungen und -varianten aufzulösen. Neben den Motivzellen *a* und *b* tritt nun auch der „dorsche“ Aufstieg mit der übermäßigen Quart in den Vordergrund, gleichzeitig arbeitet Smetana den Terzfall von *b* in die raschen, bisweilen ostinaten Begleitfiguren der Streicher ein. Und immer wieder dominiert der unerbittliche Rhythmus von *a*, musikalisches Symbol für die Unbeugsamkeit der Taboriten. Wiederholt tendiert Smetana in der unablässigen Wiederholung einzelner kleinster Elemente zum Ostinato; für Abwechslung sorgen dabei das Wandern der unterschiedlichen Motivzellen durch die verschiedenen Instrumente, der plötzliche Abfall von *Fortissimo*-Passagen in unruhiges *piano* oder *pianissimo*, scheinbar willkürlich aufschlagende *Sforzati*, unerwartete Ausbrüche massiver *Tutti*, in denen in plötzlicher Klarheit wieder die konstitutiven Zellen *a* und *b* exponiert werden. Höchste Dynamik – und doch Monotonie der immer in sich kreisenden musikalischen Mittel. Die anscheinend irrationalen Steigerungen münden in einer zweiten gewaltigen Exposition – oder *Reprise*²⁷ – des gesamten Chorals (*Lento maestoso*, T. 331–344), der „*con tutta la forza*“ von allen Bläsern gespielt wird, ebenfalls „*con tutta la forza*“ untermalt von rasenden Sechzehntel-Figuren (eine ostinate Verarbeitung von *b* und rasche Skalen auf- und abwärts) in den Streichern. Erneut nutzt Smetana den Schlusston als Scharnier – als Verbindung zu einem Abschnitt, in dem die ostinate Monotonie nun endgültig ins Extrem getrieben wird. Das *Più animato* besteht im Wesentlichen aus einer Diminution der rhythmischen Kernzelle *a*: Trompeten und Pauken verkürzen die Notenwerte auf die Hälfte, die Streicher (außer den gleichmäßig pochenden Achteln im Kontrabass) auf ein Viertel (T. 345 ff.).²⁸ Der einzige Wandel

²⁶ Komplementäre Schläge und Rhythmen verschiedener Instrumentengruppen sind ein charakteristisches Mittel, mit dem Smetana in *Má vlast* Höhepunkte markiert. Zusammengefasst ergibt sich in den Takten 124–127 der Rhythmus $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, der sich im Erklingen an den Beginn des allgegenwärtigen Rhythmus von *a* anlehnt ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$).

²⁷ Im Prinzip ließen sich hier Termini der Sonatenhauptsatzform anwenden: Die wilde, geradezu irrational erscheinende Verarbeitung von Motivabspaltungen und -varianten besitzt in gewissem Sinne den Charakter einer Durchführung, auf die dann die „*Reprise*“ des Chorals folgt. Möglicherweise führte diese Anlage bei den in Anm. 23 genannten Autorinnen und Autoren dazu, den Formverlauf von *Tábor* als (abgewandelte) Sonatenform zu deuten. Die „*Exposition*“ des Chorals als abschließender Höhepunkt des *Lento*, die „*Durchführung*“ seiner Motivzellen im *Molto vivace* und die „*Reprise*“ kurz vor der abschließenden *Stretta* entsprechen jedoch in keiner Weise einer Themenexposition im klassischen Sinne der Sonatenform. Ebenso durchzieht die Verarbeitung der einzelnen Motivzellen *Tábor* von der ersten bis zur letzten Note (und setzt lange vor der ersten Exposition des Chorals im Ganzen ein), sodass die gesamte Komposition von Techniken der Durchführung geprägt ist.

²⁸ In der Gruppe der Posaunen und der Tuba kommt es dagegen zu einer unregelmäßigen Augmentation der rhythmischen Zelle *a*.

in dieser zwölftaktigen Sempre-Fortissimo-Climax vollzieht sich harmonisch in den Bläsern, deren langsame Bewegung über dem hämmernden Ostinato sich aus Abspaltungen der vertrauten Terzmotivik zusammensetzt und verminderte Septakkorde umspielt. Die Harmonik bietet jedoch nur Farbe – das eigentliche Geschehen spielt sich im unablässig-ostinaten Rhythmus der Trompetenfanfaren und der unerbittlichen Paukenschläge ab: Monotonie und höchste Dynamik.²⁹

Smetana blendet diesen klimaktischen Abschnitt in geradezu filmischer Weise aus, eine Technik, die er bereits in der *Moldau* anwendet.³⁰ Mit einem letzten Schlag fallen zunächst die „Haupthandlungsträger“ Trompeten und Pauken sowie die sie unterstützenden Posaunen und die Tuba weg, ebenso nimmt Smetana die scharfe, signalhafte Klangfarbe der Piccoloflöte heraus. In ständigem Diminuendo hin zum Pianissimo werden die verbleibenden Bläser über dem anhaltenden Ostinato immer mehr reduziert, schließlich verlangsamt sich auch der rasche Rhythmus der Streicher zu einer Achtel-Viertel-Figur, darüber nur noch isolierte Pianissimo-Akkorde der Holzbläser. Zuletzt blendet Smetana auch die höheren Streicher aus, zurück bleibt das leise Pulsieren von Viola und Violoncello – und darüber entsteht dann neues Leben (von T. 369 an), entwickelt sich eine neue Dynamik, zunächst in vereinzelt Figuren, motivischen Bruchstücken im Orchesterapparat, immer dolce, immer pianissimo oder piano, bis die Motivzelle *a* nach einem knappen Molto crescendo wieder mit geballter Macht fortissimo und marcato in den Blechbläsern hervorbricht. Die verbleibenden Takte sind ein letztes, gewaltsames Einhämmern der beiden immer gleichen Motivzellen, harte, immer dichtere Wechselschläge zwischen Streichern und Bläsern, fortissimo, sforzatisimo, marcatisimo (T. 397–408). Ein letzter Paukenschlag reißt das Geschehen ab – eine Lösung, eine Auflösung, eine Versöhnung gibt es nicht.

Brian Large schreibt in seiner knappen Besprechung von *Má vlast*, das Ende von *Tábor* sei „strangely inconclusive“, diese „Schwäche“ (weakness) werde erst in *Blaník*, der eigentlichen Fortführung und Erfüllung von *Tábor*, korrigiert.³¹ Tatsächlich hebt *Blaník* mit genau den Schlägen an, mit denen *Tábor* endete – gleiche Tonart, gleicher Rhythmus, gleiche Instrumentation. Dennoch verbleibt *Tábor* in sich vollkommen selbstständig, es kann auch ohne die Fortsetzung von *Blaník* bestehen. Smetana wusste, was er da komponierte und warum er *Tábor* so abreißen ließ – die Hussitenkriege endeten auf eine Weise, die für ihn und die national gesinnten Landsleute seiner Zeit kein Ende war, sondern ein brutaler Abbruch, keine endgültige Vernichtung, sondern nur ein Innehalten. Der Wille der Taboriten – die ja nach der Volkslegende im Berg Blaník fortlebten – blieb ungebrochen – das schrieb Smetana in seiner Eingangsnotiz zu *Tábor* fest, das

²⁹ In den Einspielungen von *Má vlast* tritt dieser Effekt nicht immer hervor. Eine Interpretation, die die hämmernde Monotonie in Trompeten und Pauken als tragendes Prinzip dieses Abschnitts erkennt, bietet die Einspielung des Radio-Symphonie-Orchesters Frankfurt unter Eliahu Inbal (Teldec 8573-89358-2).

³⁰ Vgl. den vom ihm als „Ländliche Hochzeit“ benannten Abschnitt: Die Tanzrhythmen der Polka verebben durch Reduktion der Instrumente und mit Hilfe des Decrescendo ganz allmählich, sodass der Eindruck entsteht, der Fluss sei am Ort der Hochzeit vorbeigeströmt und lasse ihn nun hinter sich. Ähnliche Ausblend-Effekte erzielt Smetana im Übergang des Abschnitts „Wälder – Jagd“ zur „Ländlichen Hochzeit“ und vom „Mondschein – Nymphenregen“ zur Rückkehr des Moldau-Themas.

³¹ Large, S. 284

komponierte er in dieser Symphonischen Dichtung aus, und das impliziert der gewaltsame Abbruch am Schluss, der keine Finalwirkung zulassen kann.³²

III.

Smetanas Symphonische Dichtung *Tábor* ist in vielfacher Weise in kompositorische Traditionen eingebunden. Als „eifrigster Jünger“ der von Liszt neu begründeten „Kunst-richtung“ nutzte Smetana seit den späten 1850er-Jahren die Möglichkeiten, die ihm die Symphonische Dichtung als neue symphonische Gattung von höchstem Anspruch bot.³³ Zentrale Elemente in seinen Symphonischen Dichtungen, speziell auch in *Tábor*, verweisen auf das Vorbild Liszts: die Konstitution der Form nach dem „Programm“ bzw. der (poetischen) „Idee“, die dem jeweiligen Werk zugrunde liegt; die Technik der Motivtransformation; die daraus resultierende Präzisierung des musikalischen Geschehens zu einer Sprache, die die „poetische Idee“ des Werks in sich fasst und weiter ausführt – woraus wiederum die „große Form“ in Ausdehnung, Stilhöhe, kompositionstechnischem Anspruch und Besetzung resultiert.³⁴ Die „poetische Idee“, die zum Ausgangspunkt von Smetanas *Tábor* wurde, ist im engen Sinn die unerbittliche Standfestigkeit der Taboriten, im weiteren Sinn sind es die Hussitenkriege als Manifest des kämpferisch-nationalen Geistes der Tschechen. Unwillkürlich drängt sich Liszts *Hunnenschlacht* (1857) als unmittelbares Vorbild für ein solches Werk auf: Auch Liszts Symphonische Dichtung – deren konstituierende Idee vom gleichnamigen, zu seiner Zeit höchst populären Gemälde Wilhelm Kaulbachs (1833/34) ausgeht – ist eine Komposition über einen Choral, auf den sich alle musikalischen Elemente der Symphonischen Dichtung beziehen. Im Detail offenbaren sich geradezu frappierende Übereinstimmungen zwischen *Tábor* und der *Hunnenschlacht*:³⁵ Wie die *Hunnenschlacht* eröffnet *Tábor* mit einer zwei- bzw. vierteiligen Wiederholungsanlage (in der *Hunnenschlacht* der Themenkomplex der Römer, in der schematischen Darstellung des Verlaufs von *Tábor* der Abschnitt AB); auch *Tábor* entfaltet sich in mehrfach angelegten dynamischen Steige-

³² Offen bleibt freilich, wie der Ausgang dieser in Musik umgesetzten Schlacht zu interpretieren ist. Jaroslav Smolka wie auch die älteren tschechischen Autoren, auf die Smolka sich in seiner Darstellung von *Tábor* bezieht, sehen in dem hämmernden Abschluss einen Sieg der Taboriten, die triumphale Apotheose ihres ungebrochenen Kampfesgeistes. Angesichts des historischen Rückbezugs und vor allem der untrennbaren Einheit, die *Tábor* und *Blaník* bilden, bleibt jedoch zu fragen, ob in *Tábor* nicht das historische Faktum, d.h. die letztendliche Niederlage und Vernichtung der Hussitenkrieger, in Musik gesetzt wird – um dann mit *Blaník* den unzerstörbaren Keim nationaler Hoffnung, den die Legende vom Rückzug eines kleinen Häufleins in den Berg *Blaník* in sich trägt, zu einer gewaltigen nationalen Apotheose zu entfalten. Smetanas nachdrückliche Betonung, dass *Tábor* und *Blaník* untrennbar zusammengehören und auch so aufgeführt werden müssen, wie auch der musikalische Prozess der Choralverarbeitung (die Umgestaltung der letzten, zuversichtlichen Zeile zum triumphalen Schlussmarsch in *Blaník*, vgl. dazu oben, S. 4) sprechen für eine solche Lesart, die *Tábor* zunächst negativen lässt.

³³ Zitat aus Smetanas Brief an Franz Liszt vom 24. Oktober 1858, zitiert nach *Smetana in Briefen und Erinnerungen* (wie Anm. 1), S. 60. Zur Symphonischen Dichtung vgl., um nur die wichtigsten Veröffentlichungen zu nennen, Carl Dahlhaus, „Liszts Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung“, in: *JbPrKu* 1975, S. 96–130; Hans Heinrich Eggebrecht, „Dichtung, Symphonie, Programmmusik. I. Symphonische Dichtung“, in: *AfMw* 34 (1982), S. 223–233; Dahlhaus, *Dichtung, Symphonie, Programmmusik* (wie Anm. 16); ders., Kap. „Symphonische Dichtung“, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 197–203; weitere Literatur bei Detlef Altenburg, Art. „Symphonische Dichtung“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 153–168, hier Sp. 167 f.

³⁴ Diese Merkmale fasst Dahlhaus als „Liszts Idee des Symphonischen“ zusammen (Carl Dahlhaus, *Liszts Idee des Symphonischen*, in: *Liszt-Studien 2*, hrsg. von S. Gut, München/Salzburg 1981, S. 36–42).

³⁵ Zu den im Folgenden genannten Elementen in der *Hunnenschlacht* vgl. Wolfram Steinbeck, „Musik nach Bildern. Zu Franz Liszts ‚Hunnenschlacht‘“, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste*, Fs. Elmar Budde, hrsg. von Elisabeth Schmierer u.a., Laaber 1995, S. 17–38.

rungsprozessen vom Piano ins dreifache Forte und zurück ins Pianissimo, wobei die Höhepunkte vom vollen Orchester mit Becken und Paukenwirbeln ausgespielt werden; wie Liszt arbeitet Smetana mit quasi-ostinaten Begleitfiguren, die auf die Tradition der Battaglia zurückzuführen sind und somit typische Elemente einer Schlacht evozieren (Fanfaren, Artillerie, Kavallerie, Vormarsch der Infanterie), und wie bei Liszt kommt es im sich entfaltenden musikalischen Prozess zu konfliktsteigernder Ausweitung dieser Elemente; auch *Tábor* verharrt in einer Grundtonart, die in sich kreist und zu einem archaisierend-offenen Schluss führt, auch *Tábor* endet in einer gewaltigen Stretta mit schicksalhaft-hämmernden Akkordschlägen des vollen Orchesters.

In der Bedeutung und Verarbeitung des Chorals freilich finden sich Differenzen. In der *Hunnenschlacht* ist der Choral *Crux fidelis* das Ziel des Werkes, alles führt zu ihm hin. Tritt der Choral zunächst uneingeführt auf, gleichsam als exterritoriales Element und somit als Sinnbild des Jenseits, so erweist sich im Verlauf des Werkes (und bei genauerer Analyse), dass die beiden zuerst eingeführten, „eigenständigen“ Themenkomplexe der Hunnen und der Römer aus ihm abgeleitet sind und zu ihm hinführen – die Ableitung aller Themen aus dem Choral ist die Werkidee.³⁶ Auf den ersten Blick scheint *Tábor* mit dieser Idee übereinzustimmen – und doch gibt es hier wesentliche Unterschiede. Zwar stellt Smetana dem Werk den Choral *Kdož jste boží bojovníci* in Verbindung mit dem semantischen Feld der Unbeugsamkeit als „Idee“ voran – doch findet keine eigentliche Ableitung von Themen aus dem Choral statt, der Prozess kreist in sich. Hier geht es nicht um eine Transformation von Motiven, die ein dichtes Netz von Beziehungen schafft und somit der parataktischen Form Zusammenhalt verleiht – vielmehr liegt dem Werk die Idee des monotonen Beharrens auf einer Motivzelle (dem Beginn des Chorals) zugrunde. In der *Hunnenschlacht* findet eine Entwicklung statt: „Die Themen werden allesamt zum Ziel geführt, weil dieses Ziel – der Choral – in ihnen angelegt ist.“³⁷ Smetana verweigert eine solche Entwicklung: Das Ziel ist von vornherein exponiert und schlägt unerbittlich überall durch – aber es führt zu keinem Triumph, denn im Gegensatz zur *Hunnenschlacht* steht am Ende nicht der Sieg, sondern Niederlage und Vernichtung.³⁸ Doch auch dem verweigert sich *Tábor*: Idee dieser Symphonischen Dichtung ist ja das unbeugsame Durchhalten der Taboriten über die Katastrophe hinaus (und darin liegt der Keim des Triumphes in *Blaník*). Während in der *Hunnenschlacht* der Choral erst im Finale in skandierendem Marschduktus erklingt, besitzt die alles prägende Motivzelle von *Tábor* diesen skandierenden Rhythmus von Anbeginn, und er prägt das gesamte Werk. Die „Schlacht“, die sich in *Tábor* abspielt, ist kein Gegeneinander von gegensätzlichen motivisch-thematischen Komplexen, die sich

³⁶ Ebd., S. 34–39. – Bei Liszt tritt der Choral nach dem Forte-Fortissimo-Höhepunkt des vollen Orchesters in reduzierter Besetzung, piano und „dolce religioso“, ein (T. 271–275). Dadurch entsteht ein Effekt, den Steinbeck als „exterritorial“, als Jenseits gegenüber dem diesseitigen Getöse der Schlacht beschreibt (ebd., S. 36). Smetana erzielt in *Tábor* einen ähnlichen Effekt, bezeichnenderweise aber innerhalb des Chorals, der ja nicht als (scheinbarer) Fremdkörper gegenüber anderen Themen auftritt, sondern in seinen einzelnen Motivzellen das gesamte Werk durchzieht: In der ersten vollstimmigen Exposition des Gesamtchorals (T. 85–103: „Grandioso“ und fortissimo, volles Orchester mit Pauken und Becken) wird die zweite Choralzeile abrupt zurückgenommen: piano und dolce nur von Klarinetten und Fagotten gespielt, dazu das Terz-Motiv in der Oboe. Die dritte Zeile erklingt wieder fortissimo in voller Orchesterbesetzung. Auffällig ist hier, dass die Instrumentierung der „exterritorialen“ zweiten Choralzeile (abgesehen von der Orgel) exakt mit dem entsprechenden Abschnitt in Liszts *Hunnenschlacht* übereinstimmt.

³⁷ Steinbeck, S. 37.

³⁸ Zu dieser durchaus nicht unkontroversen Lesart vgl. oben, Anm. 32.

im musikalischen Prozess gegenseitig aufreiben und schließlich in der Apotheose des Chorals aufgehen. Das entscheidende Prinzip von Smetanas Symphonischer Dichtung ist vielmehr die absolute Monotonie – eine Monotonie, aus der höchste Dynamik hervorgeht, die sich jedoch bewusst jeglichem teleologischen Prozess verweigert.

Und damit erfüllt sich, was Smetana in einem Gespräch mit dem Schriftsteller und Musikpublizisten Václav Zelený über *Má vlast* äußerte: „In diesen Gedichten [= Symphonischen Dichtungen] habe ich mir erlaubt, eine eigene Form festzusetzen, eine ganz neue; die hat eigentlich nur noch den Namen sinfonische Gedichte.“³⁹ In den Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt erweist sich das Verfahren der Motivtransformation als einheitsstiftender Prozess: Entgegengesetzte und scheinbar gänzlich heterogene Themen und Motive werden aus denselben diastematischen und rhythmischen Grundstrukturen abgeleitet, daraus entsteht ein „sub-motivisches“ Netzwerk, das die Hervorbringung großer Formen jenseits der überkommenen Formmodelle ermöglicht und dem Hörer – aufgrund des „Sprachcharakters“ dieses musikalischen Prozesses – einen fühlbaren Zusammenhalt vermittelt.⁴⁰ Smetana macht in manchen seiner Symphonischen Dichtungen von dieser Technik Gebrauch.⁴¹ In *Tábor* aber verweigert er sich diesem Prozess. Stattdessen etabliert er etwas gänzlich Neues: das monotone, geradezu manische Beharren auf einer winzigen rhythmischen Motivzelle, auf einem abstrakten Element, das in eigentümlicher Weise die Verfahren der Minimal Music des 20. Jahrhunderts – Reduktion des thematischen, harmonischen und rhythmischen Materials, Repetition, Statik, Verzicht auf Zielgerichtetheit und Finalwirkung – vorwegzunehmen scheint. Damit hat Smetana in dieser Symphonischen Dichtung eine Strukturtechnik ausgebildet, die der „poetischen Idee“ von *Tábor* adäquat ist und gleichzeitig einen eigenen, innermusikalischen Zusammenhang schafft. Zugleich entsteht durch das nervtötende Insistieren auf einer winzigen motivischen Idee eine neue Intensität des musikalischen Ausdrucks, die das einfängt, was die Idee „Tábor“ in sich birgt – Smetana hat seine eigene Form der Symphonischen Dichtung geschaffen.⁴²

Dass das Neuartige, Zukunftweisende in *Tábor* so unauffällig daherkommt, dürfte in erster Linie an den konventionellen Mitteln liegen, derer sich Smetana bedient. Nichts ist neu an seiner Besetzung für großes Orchester, an seiner Instrumentation und seinem Einsatz von rhythmischen, dynamischen und harmonischen Mitteln. Tatsächlich setzt Smetana die orchestralen Klangfarben in anderen Symphonischen Dichtungen weit differenzierter ein und macht – etwa in der *Moldau* – vielfachen Gebrauch von sich überlagernden Rhythmen und gegensätzlichen dynamischen Abstufungen in den verschiedenen Instrumentengruppen. *Tábor* erscheint gröber, aus einem Block geschnitten – die Konzentration auf eine Motivzelle und heftige dynamische Kontraste wirkt geradezu primitiv. Doch gerade dies ist Teil des „Programms“ – und von einer Modernität, die nicht nur die musikalischen Mittel, sondern auch die Idee selbst umfasst, scheint

³⁹ Zitiert nach Ernst Rychnovsky, *Smetana*, Stuttgart/Berlin 1924, S. 292 (ohne weitere Quellenangabe).

⁴⁰ Dahlhaus, Kap. „Symphonische Dichtung“ (wie Anm. 33), S. 200.

⁴¹ Vgl. das Beispiel anhand von *Vyšehrad* ebd., S. 202 f. Noch komplexer erweist sich die Ableitung aller – und somit auch kontrastierender – Themen aus dem eröffnenden Thema in *Šárka* wie auch in *Aus Böhmens Hain und Flur*.

⁴² Zu Strukturtechnik, Neuerung der Form und neuartiger Intensität des musikalischen Ausdrucks in der Symphonischen Dichtung vgl. Eggebrecht (wie Anm. 33), S. 229 f.

Smetana hier doch einen psychologischen Prozess auszukomponieren, der erst in der Maschinerie der Weltkriege voll zum Tragen kam.

„Tábor“ als „Programm“ einer Symphonischen Dichtung impliziert Kampf und Krieg. Die Symphonische Dichtung *Tábor* lässt sich demnach als Schlachtenmusik verstehen. In der Tat übernimmt Smetana (wie vor ihm Liszt in der *Hunnenschlacht*) bewährte Mittel der Battaglia-Tradition, die durch den enormen Erfolg von Beethovens „Schlachten-symphonie“ *Wellingtons Sieg* im frühen 19. Jahrhundert neue Impulse erhielt und dadurch als symphonisches Genre fortlebte und weitergeschrieben wurde. Fanfaren-Figuren in den Bläsern, Marsch-Rhythmen, Sechzehntel-Skalen als Topos für Gewehrfeuer, ostinate Begleitfiguren, die den Trab der Kavallerie versinnbildlichen, in formaler Hinsicht die prozessuale Reihung kleiner Abschnitte, der Hymnus als Gegengewicht zum motivisch amorphen Gefecht und gleichzeitig als ideologische Überhöhung des Geschehens – all das sind Topoi, die seit dem späten 18. Jahrhundert der musikalischen Schlachtendarstellung dienen.⁴³ In *Wellingtons Sieg* op. 91 bedient sich Beethoven dieses Formel-Repertoires, verwendet aber auch Mittel, die über die Battaglia-Tradition hinausgehen, etwa den chromatisch absteigenden Bass (seit dem 17. Jahrhundert musikalisches Signum der Lamento-Tradition), der sich auch in den Eingangstakten von *Tábor* wiederfindet. Smetana dürfte *Wellingtons Sieg* ebenso gekannt haben wie die *Hunnenschlacht*. Und doch hat er, trotz der Übereinstimmung in den musikalischen Mitteln, keine Battaglia geschrieben. Der Kampf, der sich vor dem Hintergrund der Idee „Tábor“ abspielt, ist kein vordergründiges Schlachtengetümmel, sondern es ist ein psychologischer Prozess – der sich exakt in der Kriegsführung seit dem späten 19. Jahrhundert wiederfindet. Umrissen werden kann dieser Prozess mit dem bereits genannten Gegensatzpaar Monotonie und Dynamik, das nur dem Schein nach einen Gegensatz bildet.⁴⁴ Denn in der modernen Kriegsführung – am eindringlichsten im Ersten Weltkrieg nachvollziehbar, der ein Stellungskrieg war (*Im Westen nichts Neues*) – bedingen sich Monotonie und Dynamik gegenseitig: Monotonie zielt unerlässlich ab auf den Eintritt der Dynamik, die höchste Dynamik der Schlacht gefriert zur Monotonie. Monotonie, Gleichförmigkeit, Einheitlichkeit ist ein grundlegendes Prinzip des Militärs – die Dynamik der Schlacht ist Verheißung und Erfüllung eben dieses monotonen Drills auf Kampf und Sieg hin.⁴⁵ Mit seltener Eindringlichkeit hat Edlef Köppen diese Ver-

⁴³ Vgl. Thomas Röder, „Beethovens Sieg über die Schlachtenmusik. Opus 91 und die Tradition der Battaglia“, in: *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 229–258. Zur Tradition der Battaglia in den Jahrzehnten vor Beethoven vgl. Karin Schulin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 3), Tutzing 1986.

⁴⁴ So die Darstellung des Marine- und Kriegshistorikers Michael Salewski in einem Gespräch vom 25. April 2006. Mangels Literatur zu diesem speziellen Aspekt der Kriegspsychologie gehen die folgenden Aussagen auf dieses Gespräch zurück.

⁴⁵ Im Hinblick auf die Musik ist dabei von besonderem Interesse, dass sich der Gegensatz und das Ineinandern von Monotonie und Dynamik besonders eindringlich im Bereich des Hörbaren manifestieren: „Der Gegensatz zwischen Monotonie und Dynamik wurde auch an den Geräuschen des Krieges buchstäblich hörbar: Da gab es das ferne ‚Grollen‘ der Front – ein ganz monotonen Geräusch – das ewig gleiche ‚Brummen‘ der Bomber. Dann wurde es schon dynamischer: mit dem ‚Bellen‘ der Maschinengewehre (tack-tack-tack...), und absolute Dynamik suggerierten die Sirenen der Sturzkampfbomber, die während des Frankreichfeldzuges 1940 bei den französischen Soldaten Panik auslösten. Manchmal wurde die Grundmonotonie des Schlachtfeldes durch kurze, dynamische Töne unterbrochen – das hat Peter Bamm in der ‚Unsichtbaren Flagge‘ beschrieben. Es gab auch eigentümliche Mischungen – so eine Panzerdivision auf dem Vormarsch: ein über viele Kilometer sich hinziehendes ratterndes Geräusch, das zugleich höchste Monotonie und schärfste Dynamik suggerierte. – Es liegt auf der Hand, dass die ‚Schlachtenmusik‘ dieser Zeiten das alles umzusetzen versucht hat [...] Als typisch ‚militärisch‘ galt immer die Marschmusik – hier ist die Monotonie Standard, die Dynamik aber auch. Vielleicht rührt die Begeisterung für diese Sorte Musik gerade aus diesen Gegensätzen.“ (Michael Salewski, Gesprächsnotizen vom 25. April 2006).

quickung zweier gegensätzlicher Prinzipien in seinem – unter den Nationalsozialisten verbotenen – *Heeresbericht* (1922) beschrieben: Im knappen Abschnitt „Schnellfeuer“ führt er das Ineinander von Monotonie und Dynamik nicht nur inhaltlich vor Augen, sondern transformiert es in die Sprache selbst, die das Sechsfache der Geschütze, das Schnellfeuer monoton einhämmt und sich dabei in eine tödliche Dynamik hineinsteigert, bis nur mehr eine monotone Wiederholung mörderischer Tätigkeitswörter bleibt, ohne Punkt und Komma (vgl. das Zitat dieses Abschnitts im Anhang). Der gleiche Prozess, das gleiche Prinzip von Monotonie und Dynamik prägt die Symphonische Dichtung *Tábor* mit ihrem unablässigen Beharren auf einer Motivzelle von der ersten bis zur letzten Note.

Bedřich Smetana komponierte *Tábor* im Jahr 1878. In den Kriegen von 1866 und 1870/71 hatte die preußische Heeresführung erstmals moderne technische Mittel eingesetzt – Zündnadelgewehr, Telegraph für schnellen Nachrichtenaustausch, Eisenbahn für große Truppentransporte –, die zur Keimzelle der großen Kriegsmaschinerie im 20. Jahrhundert wurden. Eine Begleiterscheinung dieser Kriegsmaschinerie, die sich jedem Soldaten unvergesslich in die Psyche eingraben musste, waren der Gegensatz und das untrennbare Ineinander von Monotonie und Dynamik. Ob Smetana je etwas von den Erfahrungen der Veteranen von 1866 und 1870/71 gehört hat, ob er dieses Prinzip von Monotonie und Dynamik bewusst zur musikalischen Umsetzung der „Idee“ von *Tábor* machte, sei dahingestellt.⁴⁶ Aus heutiger Sicht wirkt seine Symphonische Dichtung in doppelter Weise prophetisch: Sie nimmt kompositorische Techniken des 20. Jahrhunderts ebenso vorweg wie die technisch bedingte Kriegspsychologie der beiden Weltkriege.

⁴⁶ Auf der Seite Österreichs wurden die Tschechen in den Krieg von 1866 hineingezogen und mit Österreich vernichtend geschlagen; Smetana selbst musste für einige Zeit fliehen, als die preußischen Truppen vor Prag standen. In den deutsch-französischen Krieg von 1870/71 dagegen waren keine tschechischen Truppen involviert.

Anhang

Edlef Köppen, *Heeresbericht*, Erstauflage Reinbek bei Hamburg 1922, Kap. III, Abschnitt 18, zitiert nach der Ausgabe Reinbek bei Hamburg 1992 (= Rowohlt Jahrhundert 93), S. 80–82

Die Batterie wird zur Maschine.

Auf das Kommando „Schnellfeuer sechsundzwanzighundert“ stellen an sechs Geschützen sechs Mann sechs Geschosse mit den Zündern auf die Entfernung sechsundzwanzighundert.

Auf das Kommando „Schnellfeuer“ richten an sechs Geschützen sechs Richtkanoniere auf die Entfernung: sechsundzwanzighundert.

Das Kommando „Schnellfeuer“ bewirkt, daß in einer Batterie von sechs Geschützen mit der Präzision von sechs Maschinenhebeln die Arme von sechs Kanonieren sechsmal in sechzig Sekunden die Verschlüsse aufreißen, daß sechs andere Kanoniere sechsmal sechs Geschosse in sechs Rohre stecken, daß zur gleichen Sekunde sechs Verschlüsse zugeworfen werden, daß sechs rechte Hände sechsmal die Detonation von sechs Schuß auf sechsundzwanzighundert vollziehen. Sechs Rohre schießen dann sechsmal in sechzig Sekunden nach rückwärts, daß die Geschütze wie geschlagene Tiere sich aufrichten.

Es wird geladen, es wird gerichtet, es wird abgeschossen.

„Schnellfeuer“, das heißt: nach zehn Minuten ist der Pulsschlag der Menschen verdoppelt. Das Herz schlägt nicht mehr in der Brust, sondern im Hals. Erst hat der Puls die Glieder zittern lassen. Dann stemmen sie sich gegen ein Kommando, werden wie Eisen und werden Teil der großen Maschine: Sechs Geschütze: Eine Batterie.

„Schnellfeuer“, das heißt, daß nach einer halben Stunde mit automatischer Bewegung die Mannschaften von sechs Geschützen ihre Röcke aufreißen. Daß nach einer Stunde die Mannschaften die Röcke ausziehen, das Hemd öffnen, die Ärmel hochkrepeln.

„Schnellfeuer“, das heißt, daß nach einer Stunde die Mannschaften der Batterie Blässe des Todes in den Gesichtern haben, über die Ruß und Pulverschleim ein dickes Schwarz schmieren.

„Schnellfeuer“: Die Menschen versuchen einander zuweilen etwas zuzurufen. Nach kurzem ist jeder Versuch verstummt. Bricht der Versuch neu auf, wird aus jedem Zuruf ein tierischer Schrei.

„Schnellfeuer“: Die Wut der Menschen überträgt sich auf die Geschütze. Sechs metallene kalte Rohre geben mit Sachlichkeit sechsmal in sechzig Sekunden den Tod von sich. Nach kurzem fauchen sie weißlichen Dampf, schwitzen wie die Menschen, die arbeitenden Menschen an der Maschine. Dann bekommt die Maschine Blut: die Rohre sind heiß wie Fieber.

„Schnellfeuer“: Das Fieber wird zur ansteckenden Krankheit. Das Fieber vergiftet den Erdboden. Einmal war der Erdboden grün, erstes Grün. Nach sechzig Minuten ist das Grün zerstampft, zertreten, zermahlen. Die Erde hat sechsmal zwei tiefe Wunden, in denen erbarmungslos sechsmal in sechzig Sekunden die Geschützräder schneidend wühlen.

Es wird geladen, es wird gerichtet, abgeschossen, geladen gerichtet abgeschossen.

Prolegomena zu einer Musikgeschichte der DDR¹

von Nina Noeske und Matthias Tischer

1.

In den Jahren 1989/90 verschwand die DDR von der politischen Landkarte. Wie zahlreiche Institutionen² und Publikationen³ belegen, hat die Erforschung ihrer Geschichte begonnen. Auch die Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften haben sich des Themas bereits angenommen. Für die Literatur, die Bildende Kunst, Theater, Film und Architektur liegen neben mehreren Einzelstudien erste Überblicksdarstellungen vor.⁴ Die Frage drängt sich auf, warum Vergleichbares für die komponierte Musik⁵ bisher nicht existiert. Eine drastische und zugleich abschließende Antwort wäre: Das lohnt nicht, denn nicht alles, was Geschichte ist, ist es wert, erzählt zu werden; schließlich haben wir in der Musikwissenschaft gelegentlich die Erfahrung gemacht, dass es Musik gibt, die nicht ganz zu Unrecht in Vergessenheit geriet. Eine so extreme wie theoretische Position gibt Anlass, über das eigene Tun nachzudenken: Was wollen wir von der Musik, die in den 40 DDR-Jahren entstand, wissen? – Diese zentrale Frage ist absichtsvoll vor einen Überblick über die Quellenlage gestellt: Bei den Archivbeständen zur Musik in der DDR handelt es sich größtenteils um so umfangreiches und detailreiches Material,⁶ dass die Versuchung groß ist, bereits angesichts der Aufgabe, dieses Material zu sichten, zu ordnen und zu systematisieren, eine Begründung zu vernachlässigen. Tatsächlich dürfte es in der Musikgeschichte einmalig sein, dass ästhetisch-poetische Auseinandersetzungen in der ganzen Breite zwischen den Diskursen in der Akademie der Künste⁷ und bespitzelter Privatsphäre schriftlich im Wortlaut, zum Teil sogar noch als Tonträger überliefert sind.

Derzeit werden zahlreiche Bestände, die bereits vor 1989 im staatlichen Sammelauftrag bewahrt wurden, sukzessive erschlossen, katalogisiert und, falls die Mittel dafür

¹ Vorliegender Text ging aus zwei Vorträgen hervor, die die Autoren bei der Jahrestagung der GfM 2005 in München sowie am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität gehalten haben. Allen Diskussionsteilnehmern sei an dieser Stelle noch einmal für ihre Anregungen gedankt.

² Als prominenteste sind die *Stiftung Aufarbeitung des SED-Staates* und das *Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam* zu nennen.

³ Vgl. die Reihe *Herrschaftsstrukturen und Erfahrungsdimensionen der DDR-Geschichte*, hrsg. v. *Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam*.

⁴ Vgl. hierzu u. a. die – mit Blick auf die Musik jedoch defizitäre – Bibliographie zur DDR-Kultur in Rainer Eppelmann/Bernd Faulenbach/Ulrich Mähler (Hrsg.), *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*, Paderborn 2003, S. 493–496 sowie www.bundesarchiv.de/aufgaben_organisation/abteilungen/sapmo/bibliothek/bibliotheksbriefe/00077.

⁵ Zu Pop, Rock und Jazz vgl. Uta G. Poiger, „Die Ideologie des Kalten Krieges und die amerikanische Populärkultur in Deutschland“, in: *Die USA im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Ein Handbuch*, 2 Bde., hrsg. v. Detlef Junker, Stuttgart und München 2001, Bd. 1, S. 666–675; dies., *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, Los Angeles, London 2000; Michael Rauhut, *Rock in der DDR*, Bonn 2002 sowie ders., *Bye, bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2004.

⁶ Mary Fulbrook stellt dies für sämtliche Archivbestände der DDR fest: „Jetzt gibt es eine (Über-)Fülle der Quellen. Man hat fast zuviel des Guten. Die Akten der SED-Diktatur sind mit preußischem Eifer gesammelt worden.“ (Mary Fulbrook, „Methodologische Überlegungen zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, in: *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR*, hrsg. v. Richard Bessel und Ralph Jessen, Göttingen 1996, S. 274–297, S. 276).

⁷ Die Akademie wurde 1950 als Deutsche Akademie der Künste (DAK) gegründet und 1974 in Akademie der Künste der DDR (AdK) umbenannt. Zur Struktur und Geschichte der Akademie vgl. *Digitale Bibliothek*, Bd. 32, Artikel *Akademie der Künste*.

zur Verfügung stehen, gegebenenfalls verfiicht und verfilmt.⁸ (Es sei daran erinnert, dass insbesondere das Durchschlagpapier der 50er-Jahre nur wenige Benutzungen überstehen wird.) Der Prozess der Erschließung wird in einzelnen Fällen sicherlich noch Jahrzehnte dauern. Von besonderem Interesse sind dabei die Nachlässe von Komponisten, die in den 50er- und 60er-Jahren vornehmlich für die Schublade arbeiteten, weil an eine Aufführung ihrer Werke im kulturpolitischen Klima dieser Zeit nicht zu denken war. (Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der Berliner Komponist Reiner Bredemeyer.⁹) Sobald die heuristischen und archivalischen Vorarbeiten abgeschlossen sind, bietet sich nicht zuletzt auch wegen der räumlichen und zeitlichen Begrenztheit des Untersuchungsgegenstandes¹⁰ die Möglichkeit einer namen- und faktenreichen Musikgeschichtsdarstellung, wie sie ihresgleichen suchen dürfte. Doch auch hier gilt es zu fragen: Mit welchem Erkenntnisinteresse wäre ein solches Projekt zu verfolgen? – Die Menge der erschlossenen Quellen ist nicht direkt proportional zum Wahrheitsgehalt der historiographischen Erzählung.¹¹ Stattdessen kommt es darauf an, abzuwägen, welche Interpretationen jenen Ereignissen, die unterschiedlich deutliche Spuren in den Archiven hinterlassen haben, mehr oder weniger angemessen sind.¹² Es erscheint demnach sinnvoll, dieses gigantische Sammlungsunternehmen nicht von vornherein zu verwerfen, sondern es vielmehr langfristig und parallel zu den verschiedenen denkbaren Versuchen, die Musikgeschichte der DDR plausibel zu erzählen, zu verfolgen.

Wer von der Prämisse ausgeht, dass die in der DDR komponierte Musik – wie vermittelt auch immer – etwas mit diesem Staat zu tun hat (und das liegt aus den verschiedensten Gründen nahe), wird weniger eine Gattungs- oder Stilgeschichte anstreben, als sich vielmehr Gedanken über das der Literaturwissenschaft entlehnte Theorem der Musikverhältnisse machen.¹³ Der Terminus impliziert, dass musikalische Produktion, Rezeption und Interpretation als untrennbar miteinander verwoben begriffen werden. Dabei soll sowohl das musikalische Kunstwerk als historische Quelle mit ganz eigenem Erkenntnispotential ernst genommen, als auch – um mit Dahlhaus zu sprechen

⁸ Nahezu das gesamte ZAA (Zentrales Verwaltungsarchiv) der Akademie steht dem Benutzer auf Fiche zur Verfügung. Das Archiv des MIZ (Musikinformationszentrum des Komponistenverbandes der DDR) hingegen ist noch nicht einmal katalogisiert. Der Benutzer ist in erster Linie auf die profunden Kenntnisse der ehemaligen MIZ-Mitarbeiterin Barbara Murach angewiesen.

⁹ Reiner Bredemeyer fasste erst mit Beginn der 70er-Jahre im Musikleben der DDR Fuß. Vgl. das Einleitungs-Kapitel in Ute Wollny, *Das Vokalwerk von Reiner Bredemeyer. Eine Untersuchung zum Wort-Ton-Verhältnis*, unveröff. Diss., Berlin (Ost), 1984.

¹⁰ Trotz der genau 40-jährigen Existenz der DDR gilt es, die Bezüge zur Zeit vor und während des Nazismus, sowie die Geschichte von Flucht, Vertreibung, E- und Remigration im Blick zu behalten. Es sei daran erinnert, dass von den namhaften Künstlern und Intellektuellen eine beachtliche Zahl sich für eine Rückkehr in den vermeintlich besseren, weil sozialistischen Teil Deutschlands entschied. Unter den Komponisten ist zudem bemerkenswert, dass etwa Ottmar Gerster von Essen nach Weimar und Reiner Bredemeyer von München nach Ostberlin wechselte.

¹¹ „Noch immer werden Quellen als ‚Dokumente‘ für vergangene Wirklichkeit gelesen.“ – „Die reine feststellbare Positivität bloß manifester Aussagen, die sich als diskrete Elemente in einem Archiv aufbewahren und gleichsam als Einzelteile beschreiben lassen, die selbst nichts bedeuten, ist eine positivistische Fiktion“ (Philipp Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main 2003, S. 32 und 43).

¹² „Historische Wissenschaft ist Symboldeutung, nicht Tatsachensammlung.“ (Jörg Baberowski, *Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München 2005, S. 24). Dabei gilt: „Bei jeder historischen Forschung gibt es einen Zeitpunkt, wo das wiederholte Auftauchen bestimmter Arten von Materialien und Schlußfolgerungen nichts mehr besagt. Anders [...] ausgedrückt, es kommt ein Augenblick, da unser Bild von der Vergangenheit einen gewissen Sättigungsgrad erreicht.“ (Hans Ulrich Gumbrecht, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2003, S. 482).

¹³ Zu diesem Terminus vgl. Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945–52*, Saarbrücken 2002, S. 9.

– das Nachdenken über Musik als Teil der ‚Sache selbst‘ verstanden werden. Die Fülle an Quellen sollte zudem nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieses Corpus seinerseits eine bemerkenswerte Ambivalenz aufweist: Auch wenn in den ästhetischen Debatten zuweilen in für DDR-Verhältnisse ungewöhnlicher Weise ‚Klartext‘ geredet wurde, bedeutete die faktische Abwesenheit von Freiheit der Meinungsäußerung,¹⁴ dass in den Quellen nicht selten Wesentliches zwischen den Zeilen zu lesen ist. Die Kunst der Mehrfachcodierung gedeiht besonders gut unter den Bedingungen einer Diktatur. Dies gilt nicht nur für das gesprochene und geschriebene Wort, sondern in gleichem Maße für alle Formen der ästhetischen Artikulation.¹⁵

2.

Für die vor 1989 entstandene Literatur zur Musik in der DDR kann zunächst idealtypisch zwischen musikgeschichtlichen Quellen und wissenschaftlichen Forschungsbeiträgen unterschieden werden, wobei sich die Grenze nicht exakt ziehen lässt: So liefern etwa Texte von kritisch-loyalen Wissenschaftlern wie Georg Knepler, Harry Goldschmidt und vielen anderen auch heute noch gültige Erkenntnisse über Musik und Musikverhältnisse des eigenen Staates. Entsprechend muss der Historiker mit großem Feingefühl zu ermitteln suchen, inwiefern und in welchem Maß jenen Texten Ort und Zeit ihrer Entstehung eingeschrieben sind.¹⁶ Oftmals erweisen sich gewissenhafte Forschung und kulturpolitische Taktik als die beiden Seiten ein- und derselben Medaille: Frank Schneider etwa spricht, mit Blick auf Teile seiner musikpublizistischen Tätigkeit in der DDR, von „propagandistischer Gegen-Apologik“¹⁷. Entsprechend gilt es, den komplizierten Balanceakt zu vollziehen zwischen dem möglichst unvoreingenommenen Nachvollzug jener Texte, bei dem sich der Blick gleichsam ‚mit‘ der Lektüre auf das jeweilige Objekt (den Untersuchungsgegenstand des Textes) richtet, und dem Einnehmen einer wissenschaftlichen Metaposition, welche die betreffenden Analysen selber analysiert und nach deren sozialen Voraussetzungen fragt. Die Sekundär- wird auf diese Weise zur Primärliteratur, der ambitionierte (und oft auch plausible) Erklärungsansatz zum Zeitzeugnis: Dies gilt u.a. für Günter Meyers Aufsatzsammlung *Weltbild – Notenbild* von 1978¹⁸ oder dem aus einem Symposium hervorgegangenen, 1980 von Knepler und Goldschmidt herausgegebenen Band *Musikästhetik in der Diskussion*¹⁹, deren

¹⁴ Vgl. Gunter Holzweißig, *Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur*, Bonn 1997.

¹⁵ Thomas Lindenberger spricht von „institutionalisierter Doppelzüngigkeit“ und meint damit „[j]enes systematische, durch Herrschaft erzwungene Nebeneinander von plumper Lüge der Propaganda und subtiler Wahrheit alltäglichen Redens, literarischer und anderer Repräsentationen, das eine ganze Gesellschaft zu Experten des Zwischen-den-Zeilen-Lesens und – etwas salopp übertragen – wohl auch Zwischen-den-Zeilen-Lebens machte. Der Ansatz, ‚Herrschaft als soziale Praxis‘ zu untersuchen, erfordert gerade bei einer Gesellschaft wie der DDR, in der die mit der unmittelbaren Herrschaftsausübung verbundene Kommunikation in extrem hohem Maße ritualisiert und in ihren Artikulationsmöglichkeiten zunächst als eingeschränkt und eindimensional erscheint, die gezielte Auswertung der durch ihre Brechungen und Verfremdungen eher für Mehrdeutigkeiten und Doppelsinnigkeiten offenen ästhetisch-narrativen Diskurse.“ (Thomas Lindenberger, „Alltagsgeschichte und ihr möglicher Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, in: *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR*, hrsg. v. Richard Bessel und Ralph Jessen, Göttingen 1996, S. 298–325, S. 319).

¹⁶ Als exemplarisches Beispiel sei Frank Schneiders Buch *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, genannt.

¹⁷ Frank Schneider, „Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik“, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien u. a. 1994, S. 92–102, S. 100.

¹⁸ Günter Mayer, *Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1978.

¹⁹ Harry Goldschmidt/Georg Knepler (Hrsg.), *Musikästhetik in der Diskussion*, Leipzig 1981.

Reflexionen sich teilweise auf höchstem Niveau bewegen. (Eine ähnlich reflektierte Annäherung bietet sich daneben bei ‚westlichen‘ Texten wie Adornos ebenso hellsichtiger wie auf einem Auge blinder Polemik gegen die *Gegängelte Musik*²⁰ aus den 40er-Jahren an.) Mit den Publikationen der Akademie der Künste²¹, verschiedenen Komponisten-Interviews²², DDR-offiziellen Musikgeschichten (etwa von Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann)²³ sowie der vierbändigen, umfassenden Materialsammlung von Ulrich Dibelius und Frank Schneider aus den 90er-Jahren²⁴ steht dem Forscher – neben einer großen Anzahl weiterer publizierter ‚Primärquellen‘ – bereits eine reichhaltige Arbeitsbasis zur Verfügung. Eine Pionierleistung hinsichtlich der Erforschung des ostdeutschen Musiklebens erbrachte der westdeutsche Musikforscher Fred K. Prieberg bereits 1968 mit seiner aufwendig recherchierten Kölner Studie *Musik im anderen Deutschland*²⁵, die ihn in der DDR zur Persona non grata werden ließ. Mit diesem Buch, das sich vor allem musikpolitischen und institutionellen Aspekten widmet, nimmt jedoch eine Tradition ihren Anfang, die sich im wissenschaftlichen Befassen mit DDR-Musik in den 90er-Jahren fortsetzte: Die Musik selber wird nur am Rande thematisiert. Damit wird jedoch die Chance einer politischen Musikgeschichtsschreibung, die musikalische Kunstwerke als Quellen sui generis ernstnimmt, vertan. Erst in jüngster Zeit geraten zunehmend auch die Kompositionen selber ins Blickfeld.²⁶

Im Gegensatz zu den Nachbardisziplinen sowie zur allgemeinen Historiographie steckt die musikwissenschaftliche DDR-Forschung mithin noch in den Kinderschuhen. (Die Literaturliste Wolfgang Emmerichs für seine *Kleine Literaturgeschichte der DDR*²⁷ umfasste hingegen bereits im Jahr 2000 ziemlich genau 50 Seiten.) War die westliche Wahrnehmung der Musik im ‚anderen Deutschland‘ von den Informationsdefiziten, aber auch den Abgrenzungsbestrebungen während des Kalten Krieges geprägt, so ist diese Zurückhaltung mit dem Wegfallen beider hemmenden Faktoren offenbar nicht in ihr Gegenteil umgeschlagen.²⁸ Dabei bietet gerade die unter den Bedingungen einer Diktatur entstandene Musik die Möglichkeit, erneut nach gesellschaftlich relevantem Komponieren oder gar einer ‚anderen Moderne‘ zu fragen, wobei der „Tanz in Ketten“

²⁰ Theodor W. Adorno, „Die gegängelte Musik“, in: *Dissonanzen* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 14), Frankfurt am Main 1990, S. 51–66.

²¹ Genannt seien insbesondere die in unregelmäßigen Abständen erschienenen *Arbeitshefte* der Akademie der Künste sowie, in neuerer Zeit erschienen, die von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste herausgegebenen Bände *Die Regierung ruft die Künstler-Dokumente zur Gründung der „Deutschen Akademie der Künste“ (DDR) 1945–1953*, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf sowie *Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/50–1993*, ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler, Berlin 1997.

²² Vgl. Christa Müller (Hrsg.), *Forum Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt* (= *Arbeitshefte der Akademie der Künste*, H. 13), Berlin (Ost) 1973; Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979; Mathias Hansen (Hrsg.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig 1988.

²³ Heinz Alfred Brockhaus/Konrad Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976* (Autorenkollektiv unter Leitung von Brockhaus und Niemann), Berlin (Ost) 1979 (= *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik*, hrsg. v. Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann, Bd. V).

²⁴ Ulrich Dibelius/Frank Schneider (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 1–4, Berlin 1993–1999.

²⁵ Fred K. Prieberg, *Musik im anderen Deutschland*, Köln 1968.

²⁶ So etwa in der Studie Matthias Tischers zu Paul Dessaus Orchesterkompositionen, Christiane Sporns Untersuchung zum Verhältnis zwischen Musik und Politik in der DDR oder Nina Noeskes Arbeit zur Neuen Musik in der DDR, allesamt noch unveröffentlicht.

²⁷ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuausgabe, Berlin 2000.

²⁸ Paradigmatisch hierfür ist, dass innerhalb des Bandes *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung* (vgl. Fußnote 4) das Kapitel „Kultur und Kulturpolitik in der DDR“ von Rüdiger Thomas ausschließlich Populärmusik thematisiert. Verwiesen sei daneben u. a. auf die Tatsache, dass der von Helga de la Motte-Haber herausgegebene vierte Band (1975–2000) des 2000

offensichtlich Synergieeffekte hervorrief.²⁹ Nimmt man den Ost-West-Konflikt, mithin den Kalten Krieg, als kulturgeschichtliches Paradigma mit weitreichenden Konsequenzen ernst, wird letztlich nach dem Selbstverständnis auch der westlichen zeitgenössischen Kunst im Hinblick auf ihr ungleiches östliches Spiegelbild sowie nach den daraus resultierenden Asymmetrien zwischen Selbst- und Fremdbild zu fragen sein.³⁰

3.

Im ersten Teil vorliegender Überlegungen war angeklungen, dass die Quellenlage zur Musikgeschichte der DDR jenes historiographische Trugbild in greifbare Nähe rückt, das sich mit der Metapher der ‚Landkarte im Maßstab 1:1‘ veranschaulichen ließe. Das Gegenbild dieser positivistischen Selbsttäuschung sind eine Vielzahl inadäquater Erzählungen.³¹ – Die Geschichte der DDR nur als eine Geschichte von Repression und Widerstand zu interpretieren³² wäre ebenso einseitig wie deren ausschließliche Deutung

im Laaber-Verlag erschienenen *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert* der Musik der DDR nur eine halbe Seite widmet („Komponieren in der DDR“, S. 80). Neben den konservativen Vorbehalten gegenüber der DDR aus der Zeit der deutschen Teilung, beschreibt Hannelore Offner noch ein eher ‚linkes‘ Phänomen: „Die Positionen [die Autorin bezieht sich auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in den 60ern] scheinen sich manchmal zu verkehren, wenn westliche Kunsthistoriker wie auch Vertreter anderer Berufssparten – getreu ihren radikalen linken politischen Überzeugungen der siebziger Jahre – sehr vehement eine kritische Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit relativieren oder gar verhindern wollen.“ (Hannelore Offner, „Willi Sitte – Im Spannungsfeld zwischen Künstler und Funktionär“, in: *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum*, hrsg. v. Ulrich Großmann, Nürnberg 2003, S. 121–127, S. 126).

²⁹ Vgl. Michael Berg, „Restriktive Ästhetik als kreative Chance“, Typoskript, Weimar 2004 oder, ganz ähnlich, Frank-Lothar Kroll: „Staatliche Restriktionsmechanismen und parteidoktrinärer Lenkungswille führten dazu, daß sich im Windschatten der von der SED gewünschten und propagierten, sozialistischen Nationalkultur“, zumindest auf literarisch-künstlerischem Gebiet, eine Fülle individueller Form- und Gestaltschöpfungen ausmachen läßt, die mit der entsprechenden Produktion im Westen allemal kommensurabel war und sie zeitweise qualitativ weit übertraf.“ (Frank-Lothar Kroll, „Kultur, Bildung und Wissenschaft im geteilten Deutschland 1949–1989“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 85 (2003), S. 119–142, S. 122).

³⁰ Vgl. zur Kultur allgemein David Cauter, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford 2005 sowie zu den Musikverhältnissen Ian Wellens, *Music at the Frontline. Nicolas Nabokov's struggle against Communism and Middlebrow Culture*, Burlington 2002; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge 2003 und Matthias Tischer: „Musik unter den Bedingungen des Kalten Kriegs“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 3), hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Laaber 2005, S. 29–36.

³¹ Angestrebt werden sollte mithin eine Angleichung der möglichen Erzählungen an die Hinweise der betreffenden Quellen. Vgl. hierzu Philipp Sarasin, *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, S. 56f.: „Interpretationen sind Geschichten über Dinge und Ereignisse, die in Archiven tatsächlich eine Spur hinterlassen haben – aber es sind erfundene Geschichten, die nicht nur aus heutiger Perspektive, mit heutigen Zielen und im Kontext von heutigen wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Referenzen erzählt werden, sondern die auch unterschiedlich erzählt werden können, ohne dass jeweils den ‚Fakten‘ Gewalt angetan würde. Im Gegenteil: Das so genannte Faktum bekommt seine Relevanz und seine Bedeutung immer erst nachträglich – Bedeutung und Relevanz haften ihm nicht an, sie sind nicht Teil des Faktums an sich.“ „Es gibt für uns weder die vergangene Wirklichkeit noch einen rekonstruierbaren ‚Sinn‘ in einem idealen Jenseits der Quellen. Die Beschreibung und Analyse der Vergangenheit kann sich daher von der Beschreibung und Analyse der Quellen nie lösen, sondern bleibt dieser Schrift verhaftet.“ (Ebd., S. 58).

³² „Eher simplifizierende Konzepte, die bloß den Aspekt politischer Repression hervorheben – gleich ob sie dies durch die Verwendung des Wortes Totalitarismus unterstreichen oder nicht – neigen dazu, die Komplexität und die wechselseitigen Verschränkungen zu übersehen, ohne die Stabilität und Wandel in der über vierzigjährigen DDR-Geschichte nicht zu erklären sind.“ (Fulbrook, „Methodologische Überlegungen zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, S. 282). Was Baberowski für Stalins Sowjetunion konstatiert, gilt in gesteigertem Maße für die DDR: „Nirgendwo übte der stalinistische Staat jene Kontrolle aus, von der die Totalitarismustheoretiker sprachen.“ (Jörg Baberowski, *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*, München 2004, S. 9). Lindenberger verweist außerdem mit Foucault auf die „Tatsache, daß Herrschaft immer Interaktion ist und dauerhaft nur als solche existieren kann.“ (Lindenberger, „Alltagsgeschichte und ihr möglicher Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, S. 315). Vgl. auch Bernd Faulenbach, „Nur eine ‚Fußnote der Weltgeschichte‘? Die DDR im Kontext der Geschichte des 20. Jahrhunderts“, in: *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*, S. 1–26, S. 16; sowie, grundlegend, Jürgen Kocka, „Eine Durchherrschte Gesellschaft“, in: *Sozialgeschichte der DDR*, hrsg. v. Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka und Hartmut Zwahr, Stuttgart 1994, S. 547–553.

im Sinne einer Erfolgsgeschichte oder als Verfallsgeschichte einer ursprünglich glänzenden Idee. Dennoch spielt jeder dieser Deutungsansätze eine Rolle. Darüber hinaus bietet ein 2003 in einem Sammelband veröffentlichter Aufsatz über Rudolf Wagner-Régeny mit dem programmatischen Titel *Diener zweier Diktaturen*³³ Anlass, Grundsätzliches klarzustellen. Wer als Künstler in der DDR leben und arbeiten wollte, kam zwangsläufig in Berührung mit den Organen der SED und war gegebenenfalls genötigt, mit diesen Kompromisse einzugehen, Mimikry und Versteckspiele zu betreiben bzw. im Extremfall seinen Kotau zu leisten, stets um ein Minimum an Gesichtsverlust bemüht. Nicht wenige, die noch in den 60er-Jahren mit modernefeindlichen Phrasen zu hören waren, gingen später große Risiken in ihrem Einsatz für zeitgenössische Musik ein.

Bedingungslose Unangepasstheit, wie sie im Westen in Nachfolge der romantischen Idee von Künstler und Kunstwerk zumindest als ‚Idealtypus‘ vorherrschte, war unter den Vorzeichen der SED-Diktatur die Ausnahme: Und diese Ausnahme zur Regel in der DDR, unter den Komponisten beispielsweise der religiös motivierte Totalverweigerer Jörg Herchet, konnte künstlerisch wesentlich nur deshalb überleben, weil sein Freund, Mentor und Lehrer, Paul Dessau, sich bis an sein Lebensende für ihn einsetzte. Paul Dessau ist es auch, der als paradigmatischer Vertreter eines Komponierens ‚für und wider den Staat‘ angesehen werden kann. Kritische Loyalität zum eigenen Staat, vereint mit einem Bekenntnis zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, prägen nicht nur sein Leben und Werk, sondern auch das der ‚jüngeren‘ Künstler, die, ‚behütet‘ vor allem von ihm, Hanns Eisler und Rudolf Wagner-Régeny, in der DDR ausgebildet wurden und spätestens seit Ende der 60er-Jahre nach eigenen musikalischen Wegen suchten. Auch für die jüngeren Generationen der DDR-Komponisten stellt besagtes ‚Für und Wider‘ einen wesentlichen theoretischen Rahmen dar.

Ausgehend vom Theorem der ‚Musikverhältnisse‘ scheinen die Wechselbeziehungen zwischen Kompositionsgeschichte und im weitesten Sinne Gesellschaftsgeschichte in besonderem Maße von Interesse. Den Rahmen hierfür bietet die staatliche Kunst doktrin des ‚Sozialistischen Realismus‘, die in einer seit Platon nicht mehr dagewesenen Weise Regeln und vermeintliche Gütekriterien für eine opportune Kunstproduktion vorgab. Auch wenn diese Kriterien beispielsweise für Instrumentalmusik allenfalls vage zum Tragen kamen, ist Jiří Fuka³⁴ doch dahingehend zuzustimmen, dass der Sozialistische Realismus eine Realität war, an der sich die Künstler abzarbeiten hatten, wobei vieles als indiskutabel zurückgewiesen, manches als bedenkenswert akzeptiert und einiges listig umgedeutet wurde. Mit der staatlichen Doktrin ist eine Position bestimmt, zu der sich der einzelne Künstler zu verhalten hatte, wobei sich dieses Verhalten nicht selten den Werken selbst einschrieb. Auch wenn es denkbar ist, dass sich Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus persönlicher Vorliebe einem klassizistischen Schönheitsideal verschrieben, sind jene Arbeiten, die sich hauptsächlich als klingende Realisation der Doktrin verstanden, allenfalls als Vergleichsgrößen zu jenen missliebigen Werken von Interesse, denen sie von offizieller Seite als Vorbil-

³³ Christoph Schwandt, „Diener zweier Diktaturen – der Komponist Rudolf Wagner-Régeny“, in: *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Tillmann Bendikowski, Sabine Gillmann, Christian Jansen, Markus Leniger und Dirk Pöppmann, Münster 2003, S. 98–104.

³⁴ Jiří Fuka, *Socialist Realism in Music: An Artificial System of Ideological and Aesthetic Norms*, in: *Socialist Realism and Music*, hrsg. v. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew und Petr Macek, Prag 2004, S. 16–21, S. 21.

der entgegengehalten wurden. Es handelt sich hierbei nicht selten um Kompositionen, deren ästhetische Präsenz ihren Entstehungskontext offenbar nicht überdauern konnte und die dem heutigen Rezipienten als zeitgeschichtliche Quelle mehr mitzuteilen vermögen denn als ‚Werk‘.

Die DDR war ein zentralistischer Staat; Berlin war der Ort vieler musikalischer Institutionen, Ereignisse und Auseinandersetzungen. Der Umstand, dass in der Hauptstadt der DDR das Ministerium für Kultur, die Akademie der Künste, das Musikinformationszentrum, der Rundfunksender Radio DDR II u.v.a.m. beheimatet waren, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der vermeintlichen ‚Provinz‘ nicht selten Bemerkenswertes geschah.³⁵ Das konnte sowohl daran liegen, dass missliebige Künstler in der DDR gleichsam ‚verbannt‘ wurden als auch daran, dass fernab der Hauptstadt die Kulturadministration zuweilen die Zügel etwas schleifen ließ. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an eben nicht nur destruktive, sondern zum Teil durchaus konstruktive Auseinandersetzungen um zeitgenössische Musik im Rahmen der Geraer Ferienkurse sowie an die Arbeit der Leipziger „gruppe für neue musik HANNS EISLER“, welche sich für zeitgenössische Musik – nicht nur aus der DDR – einsetzte.³⁶

Im Rahmen des hier skizzierten Vorhabens soll jenen Ideen, Werken, Personen und Institutionen, die für eine DDR-spezifische Ausprägung eines eigenständigen zeitgenössischen Komponierens eine maßgebliche Rolle spielten, besondere Aufmerksamkeit zuteil werden. Das bedeutet, dass populäre Musik, Film- und Hörspielmusik, die Geschichte der Musikpädagogik, der Musikwissenschaft, der Musikkritik sowie des Konzert- und Auftragswesens vorerst nur punktuell in den Fokus geraten. Zum jetzigen Stand der Überlegungen scheint eine *Kurze Musikgeschichte der DDR* weniger als ‚kleine Meistererzählung‘, sondern vielmehr als sinnfällig verknüpfte Reihung einzelner Episoden sinnvoll. Biographische Ausschnitte und werkanalytische Abschnitte werden dabei abwechseln mit ideen- und institutionsgeschichtlichen Kapiteln. Der Grundgedanke des ‚Für und Wider‘ wird anhand von Lebensläufen und Lebenswerken exemplarisch zu diskutieren sein: Von den Älteren sollten hier weder Paul Dessau, Hanns Eisler, Rudolf Wagner-Régeny, noch Ernst Hermann Meyer fehlen. In welcher Form Ruth Zechlin, Siegfried Matthus oder Johann Cilenšek einzubeziehen sind, gilt es im Einzelnen zu erwägen: Zechlin wird im Zusammenhang mit einem christlich motivierten Komponieren innerhalb des Staatssozialismus eine Rolle spielen, Matthus könnte ein Beispiel dafür darstellen, wie ein einstiger Avantgardist seinen Frieden mit der offiziellen Forderung nach einer unmittelbar zugänglichen zeitgenössischen Musik machte und Person wie Werk des Erfurter Komponisten und Weimarer Hochschullehrers Cilenšek helfen das interessante Wechselspiel zwischen Hauptstadt und Provinz zu verdeutlichen. Bei den (nach Geburtsdatum oder Wirkungsgeschichte ihrer Kompositionen) ‚Jüngeren‘ wird insbesondere nach Bredemeyer, Goldmann, Dittrich, Herchet, Katzer und Schenker zu fragen sein. Wiederum problematisch erscheint, auf welche Weise von der ‚letzten‘ Generation der Komponisten in der DDR die Rede sein soll – gerade wenn es zu vermeiden gilt, ihr Leben und Arbeiten lediglich im Hinblick auf den Untergang der DDR zu deuten. Prinzipiell ist zu klären, ob sich diese Generation nicht auch künst-

³⁵ Ein solches Ereignis für die musikalische Öffentlichkeit der DDR waren etwa die jährlichen ‚Weimarer Meisterkurse‘.

³⁶ Vgl. Frank Schneider, „Ein kleines Wunder. Die Gruppe Neue Musik ‚Hanns Eisler‘ Leipzig“, in: *MusikTexte* 8 (1990), H. 33/34, S. 109–111.

lerisch so weit von den DDR-Realitäten distanziert hatte, dass ihre Musik nicht mehr sinnvoll als DDR-spezifisch zu betrachten ist. Von den Institutionen inklusive ihrer Publikationsorgane werden der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler, die Akademie der Künste und die Staatliche Kunstkommission sowie deren Nachfolgerin, das Ministerium für Kultur, im Zentrum des Interesses stehen. Mit Blick auf das Spannungsverhältnis von Ideen und Ideologien wird zentral nach der Doktrin des Sozialistischen Realismus und alternativen Realismuskonzepten sowie nach der offiziellen ‚Mitteldiskussion‘ der 1950er- bis 70er-Jahre und Materialproblemen zeitgenössischen Komponierens in der DDR zu fragen sein.

Die biographischen, institutionsgeschichtlichen, werkanalytischen und ideengeschichtlichen Einzelbeobachtungen werden dabei durch unterschiedlich weite Klammern zusammengehalten: Zum einen handelt es sich hierbei um den permanenten Konflikt zwischen dem Machtanspruch der Einheitspartei und der Alterität der ästhetischen Identifikationsangebote. Die nächst weitere Klammer ist der Ost-West-Konflikt, vor dessen Hintergrund viele der poetischen und ästhetischen Auseinandersetzungen erst ihre volle Plastizität entfalten. Und vielleicht – aber das muss vorläufig Hypothese bleiben – ist die nächst weitere thematische Klammer die prinzipielle Frage nach dem Verhältnis von Kunst- und allgemeiner Geschichte, mithin von Kunst und Lebenswelt schlechthin.

4.

In der DDR entstandene Musik ist demnach nicht ausschließlich als ‚absolute‘ zu begreifen.³⁷ Alles weist darauf hin, dass insbesondere Neue Musik von jenen, die sich ernsthaft damit beschäftigten, als Politikum von höchster gesellschaftlicher, wenn auch auf den ersten Blick scheinbar folgenloser Relevanz wahrgenommen und entsprechend konzipiert wurde. Avancierte Kompositionen waren auf einen Hörerkreis angewiesen, der ‚verstand‘, worauf das Erklingende hinauslief. Ohne das (idealtypische) ‚doppelte Gegenüber‘ der möglicherweise vorhandenen ‚Komplizenschaft‘ im Publikum sowie der restriktiven ‚Gegner‘ der Kulturadministration ist Neue Musik in der DDR kaum in ihrer ganzen Breite zu erfassen.

Der Kreis derer, die sich aktiv in diesem Bereich der Kultur bewegten, war zugleich sehr klein. Komponisten, Musikwissenschaftler und Interpreten kannten sich in der Regel aus Sitzungen des Komponistenverbands und der Akademie der Künste, aus Konzerten oder Rundfunksendungen, persönlich, so dass man, mit dem Erwartungshorizont ‚der anderen‘ (Kollegen und Publikum) in hohem Maße vertraut war und damit gezielt umgehen konnte. Das wissenschaftliche Befassen mit jener Musik muss also, um mit Jauß zu sprechen, in jedem Moment „diese ständige Interaktion von Werk, Publikum und Autor“ als „Bezugssystem der Erwartungen“³⁸ im Blick behalten, will es über das klingende Phänomen etwas aussagen. Insbesondere der Komponistenkreis um Paul Dessau sowie die Mitglieder der Akademie der Künste verständigten sich zudem

³⁷ „Vielleicht müssen wir sogar lernen, davon auszugehen, daß das Modell ästhetischer Autonomie überhaupt nur als Erklärungsmodell für eine bestimmte soziale Entwicklung Sinn macht.“ (Klaus Mehner, „Sozialistischer Realismus als Programm“, in: *Socialist Realism and Music*, S. 32–38, S. 33).

³⁸ Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 9.

regelmäßig über ästhetische Vorlieben wie auch über konkrete Werke. Auf diese Weise versicherte sich jeder Einzelne zugleich des eigenen künstlerischen Standortes, was oftmals – wie aus zahlreichen Diskussionsprotokollen hervorgeht – mit einer impliziten politischen Positionierung einherging.

So kann mit gutem Grunde von einem auf komplexen ästhetischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen beruhenden ‚Diskurs‘ ausgegangen werden, der vom Phänomen ‚Musik in der DDR‘ kaum zu trennen ist und dessen Voraussetzungen sich nicht zuletzt auf die Erfahrungen der ‚Älteren‘ von Widerstand und Exil zurückführen lassen. Doch auch die Rezeption zeitgenössischer Musik seitens eines breiteren Publikums gilt es stets im Auge zu behalten: Denn sobald eine Musik in den Ruch der vermeintlichen ‚Staatsgefährdung‘ gerät, wird sie zum Politikum und hiermit auf andere Weise rezipiert als jene, welche allgemein toleriert oder gefördert wird.³⁹ Oder, wie es Dahlhaus formulierte: „Unterdrückt oder verpönt man musikalische Gebilde als elitär und antisozialistisch, so ist es kaum zu vermeiden, daß sie zum tönenden Emblem von Zirkeln werden, deren staatsfremde Gesinnung an ihnen musikalische Nahrung findet.“⁴⁰ Vom Publikum geht hierbei, um wiederum mit Jauß zu sprechen, „selbst wieder eine geschichtsbildende Energie“⁴¹ aus.

Hieran schließt sich die – genaugenommen erkenntnistheoretische – Frage an, was mit einer derart charakterisierten Musik geschieht, wenn die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Entstehung wegbrechen: Strenggenommen würde sie in diesem Fall einen wesentlichen Teil ihres ‚Gehalts‘ verlieren, und dies offenbar deutlicher als die kulturellen Erzeugnisse anderer Epochen (etwa der Wiener Klassik). Es gilt mithin auch hier für den Musikhistoriker, den ästhetischen ‚Mehrwert‘ herauszupräparieren, der das Kunstwerk für zukünftige gehaltliche Schichten offenhält.⁴² Je plastischer dabei die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen der Musik rekonstruiert werden, desto facettenreicher kann sich auch das ästhetische Verständnis der Nachwelt gestalten. – Abschließend seien stichpunktartig einige konkrete Überlegungen und Fragen in den

³⁹ Auch das Verhältnis zur staatlichen Förderung gestaltet sich laut Kroll in der DDR, im Gegensatz zur „politischen Selbstzufriedenheit“ im Westen, anders: „Auch das war im Osten anders: Die massive Kultur- und Bildungsförderungspolitik der SED hatte mit ihrem unablässigen Streben nach politischer Mobilisierung künstlerischer Schaffenskräfte im Dienst der marxistisch-leninistischen Parteidoktrin zumindest eines erreicht: das Wachhalten eines kritischen politischen Bewußtseins unter der kulturellen Elite des Landes – sowohl bei jenen, die ihm in begrenzter Solidarität begegneten, als auch bei jenen, die sich von ihm abkehrten.“ (Kroll, „Kultur, Bildung und Wissenschaft im geteilten Deutschland 1949–1989“, S. 139).

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 311. Weiter heißt es: „Nicht weniger prekär aber wäre der umgekehrte Versuch, sie als Teil einer staatlich oktroyierten Bildung populär zu machen. Denn das Mißtrauen, dem der Staat begegnet, wird unwillkürlich auf die Musik übertragen, die er propagiert, und zwar unabhängig von deren Beschaffenheit. Ob Händel, Beethoven oder Eisler: Musik, die zur Repräsentation gezwungen wird, klingt seltsam hohl, als spräche sie mit einer fremden Stimme.“ Vgl. auch ders., *Soziale Gehalte und Funktionen von Musik*, in: *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 2, hrsg. v. dems., Frankfurt am Main 1981, S. 193–220, S. 201: „Es genügt, den Jazz oder die Musik Anton Weberns politisch zu unterdrücken, um sie, falls die Unterdrückung nicht restlos gelingt, zu musikalischen Zeichen politischen Widerstands werden zu lassen, eines Widerstands, der mit dem ursprünglichen Sinn der Musik nur vage zusammenhängt, aber in deren geschichtlich konstituiertem Gehalt Spuren hinterläßt.“

⁴¹ Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 169.

⁴² „Gehalt ist nicht nur alles, was sich der Musik bei ihrer Entstehung an Intention, historischer Situation, gesellschaftlicher Wirklichkeit einwohnt, sondern auch, was sich in der Geschichte ihrer Rezeption entfaltet und auf ihr abgelagert. Daher erfordert die musikalische Analyse als Benennung von Sinn und Gehalt weit mehr an Wissenschaft, als es der technologische Zergliederer oft auch nur zu ahnen scheint.“ (Hans Heinrich Eggebrecht, *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, hrsg. v. Richard Schaal, Bd. 58), Wilhelmshaven 1979, S. 27).

Raum gestellt, die sich für das Schreiben einer DDR-Musikgeschichte zwangsläufig ergeben:

Interdisziplinarität

Am konkreten Fall sind jene Erzählstränge einzubringen, welche sich den künstlerischen Nachbardisziplinen – insbesondere der Literatur – widmen. Angesichts zahlreicher Freundschaften und Zusammenarbeiten zwischen Komponisten und Literaten erwiese es sich als verfehlt, spezifische ästhetische Entwicklungen in Prosa, Poesie und Dramatik von jenen der Musik gleichsam abzukoppeln. Als Beispiel sei nur Heiner Müller herausgegriffen,⁴³ der sowohl mit Paul Dessau als auch mit Teilen der jüngeren Komponistengeneration engen Kontakt pflegte: Paul-Heinz Dittrich etwa ließ sich von diesem hinsichtlich zentraler künstlerischer Prinzipien anregen, die er für seine eigene kompositorische Praxis fruchtbar machte.⁴⁴

Unzeitgemäßes!

Auch hier aus den unterschiedlichsten Gründen zunächst Ausgeklammertes bietet Ansatzpunkte für ein fruchtbares Weiterdenken: So lebte beispielsweise im Werk von Kurt Schwaen das neusachlich-didaktische Komponieren vor allem für Kinder, das in der Zwischenkriegszeit eine große Rolle gespielt hatte, bis in die 80er-Jahre hinein fort; und ein Komponist wie Günter Kochan blieb zeitlebens dem Komponieren im Geiste Béla Bartóks und Dmitri Schostakowitschs verpflichtet. Was hier zunächst als unzeitgemäß erscheint, wird in seiner ästhetischen und politischen Bedeutung zu untersuchen sein.

Interpretationsgeschichte und Aufführungspraxis

Insbesondere die Feierlichkeiten zu Beethovens Geburtstag 1970 veranschaulichen, dass die Auseinandersetzung zwischen Ost und West nicht nur Spuren auf dem Feld der zeitgenössischen Musik hinterließ, sondern sich auch der Interpretationsgeschichte ‚klassischer‘ Musik einschrieb. Exemplarisch zu nennen wäre die (teils erbittert geführten) Auseinandersetzung um den ‚späten‘ und den ‚heroischen Beethoven‘, den ‚volkstümlichen‘ und den ‚kirchlichen‘ Bach sowie um den ‚antifaschistischen‘ und den ‚esoterischen‘ Schönberg.

Subkultur

Eine besonders reizvolle Aufgabe dürfte die Erforschung eines im weitesten Sinne ‚religiösen‘ Komponierens im staatlich verordneten Atheismus darstellen. Dies gilt in besonderem Maße, da sich – scheinbar paradoxerweise – das staatssozialistische Komponieren nicht selten religiöser, ehemals kirchenmusikalischer Formen und Verfahrensweisen bediente: Zu denken wäre etwa an Weltanschauungschoräle, politische Oratorien und Kantaten. Außerdem sei an die Allianzen zwischen der Institution Kirche und den jugendkulturellen Subkulturen in der DDR erinnert: Jazz- und Rockmusik fanden oftmals ein Asyl im Kirchenraum.

⁴³ Die Untersuchung des Wechselverhältnisses von Literatur und Musik in der DDR verspricht prinzipiell Aufschlüsse über den Transfer poetischer und ästhetischer Prinzipien.

⁴⁴ Vgl. das Kapitel IV.2.3.1.1. („Parataxis“) in: Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion: Analysen, Material, Reflexionen zur Neuen Musik in der DDR*, Weimar 2005 (Druck i. Vorb.).

Blick über die Mauer

Unter der Voraussetzung, dass der Kalte Krieg für Musik und Musikpolitik der DDR von zentraler Bedeutung war, wäre eine vergleichende historiographische Perspektive, die sich Ost und West gleichermaßen annimmt, unabdingbar – zumal die Mauer längst nicht so undurchdringlich war, wie es vielfach den Anschein hatte. Das hier vorgestellte Projekt versteht sich mithin als Vorarbeit zu einer umfassenden Kulturgeschichte des Kalten Krieges, die sich der Musikgeschichte beider deutscher Staaten als Teilmoment anzunehmen hätte. Vorerst muss es genügen, nur punktuell und situationsbedingt den Blick über die deutsch-deutsche Grenze zu werfen.

Zurück zur eingangs gestellten Frage: Welches Erkenntnisinteresse verfolgt eine DDR-Musikgeschichte? – Was für jegliche Musikgeschichtsschreibung gilt, ist auch für eine DDR-Musikgeschichte relevant: Als ästhetisch ‚wertvoll‘ befundene Werke gilt es zu bewahren; deren Kontexte, um ihnen auch in Zukunft vielfältige Deutungsmöglichkeiten offenzuhalten, zu rekonstruieren. Zugleich verspricht das hier vorgestellte Projekt Aufschlüsse über Grundsätzliches: So wird zu erproben sein, inwiefern von einer politischen Musikgeschichte nicht nur im institutionengeschichtlichen Rahmen, sondern auch in werkanalytischer Hinsicht auszugehen ist. Für den Historiker ergibt sich damit die Chance, kulturelle Erzeugnisse wie Musik als Erkenntnispotential für die Konstitution vergangener Gesellschaften zu begreifen. Denn: „Keiner kennt eine Gesellschaft, der nicht auch ihre Imaginationen, Utopien und Phantasmen kennt.“⁴⁵

⁴⁵ Ernst Hanisch, *Die linguistische Wende. Geschichtswissenschaft und Literatur*, in: *Kulturgeschichte heute*, hrsg. v. Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1996 (= *Geschichte und Gesellschaft*, Sonderheft 16), S. 212–230, S. 229. Auch für Thomas Lindenberger gilt, „[f]ür eine alltagsgeschichtliche Annäherung an die DDR-Gesellschaft [...] ihre symbolisch-narrativen Selbst-Repräsentationen systematisch einzubeziehen.“ (Lindenberger, „Alltagsgeschichte und ihr möglicher Beitrag zu einer Gesellschaftsgeschichte der DDR“, S. 318).

Ein unbekanntes Orgeltabulatur-Fragment des 15. Jahrhunderts in der Erzabtei St. Peter (Salzburg)

von Klaus Aringer, Graz

Die Kenntnis der ältesten Musik für Tasteninstrumente hat sich in den letzten Jahrzehnten durch Funde vornehmlich aus dem deutschen Sprachraum der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erheblich erweitert. Während Willi Apel im Jahr 1963, abgesehen von den umfangreichen Handschriften des Codex Faenza und des Buxheimer Orgelbuchs, 13 kleinere Quellen publizieren konnte¹, umfasst Martin Staehelins Verzeichnis von 1996 (die von ihm herausgegebene Oldenburger Tabulatur hinzugerechnet) insgesamt 27 Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert.² Auf dem Gebiet der Orgelspiellehren sind in den letzten Jahren weitere Manuskripte bekannt geworden.³

Die jüngste Entdeckung eines praktischen Orgelstücks aus dem 15. Jahrhundert bildet ein Fragment aus dem Bestand der Salzburger Erzabtei St. Peter.⁴ Das doppelseitig beschriftete Blatt aus Papier unbekannter Provenienz im Format von 14,0 cm (Höhe) × 13,2 cm (Breite oben) bzw. 13,0 cm (Breite unten) findet sich als Vorsatz des „Consolatorium timorate conscientie venerabilis fratris Johannis“, dem ersten Teil eines in der Klosterbuchbinderei selbst gebundenen Inkunabelkonvolutes. Es ist so in den Buchblock (Maße 14,0 cm × 10,2 cm) eingebunden, dass sich ein etwa 3 cm breiter, abgeknickter Streifen zwischen die erste und zweite Lage schiebt. Ein Wasserzeichen ist nicht erkennbar. Das ursprüngliche Format dürfte in Übereinstimmung mit den meisten Orgeltabulaturen deutscher Provenienz der Zeit ca. 21 cm × 15 cm betragen haben. Während durch die Beschneidung des Buchbinders das obere Drittel des Blattes und damit zwei der ursprünglich wohl fünf Systeme verloren gingen, reduzierte sich die Breite nur geringfügig. Die Oberstimme des letzten (recto) bzw. ersten (verso) Tactus der obersten Zeile ist durch einen nachträglichen Abriss (es fehlen ca. 4 cm vom rechten und ca. 2 cm vom oberen Rand) weitgehend verloren, das dritte System der verso-Seite blieb unbeschrieben. Ziemlich exakt in der Mitte der Vorderseite befindet sich ein kreisrunder gründlicher Fleck (Durchmesser 3,1 cm), im unteren Drittel ist mit Bleistift eine alte Bibliothekssignatur eingetragen.

Die Notenschrift des Fragments entspricht mit Zeichen der schwarzen Mensuralnotation für das Manual und Tonbuchstaben für die vom Pedal auszuführende Unterstimme den Konventionen der sogenannten „älteren deutschen Orgeltabulatur“. Das Blatt zeigt auf Vorder- wie Rückseite jeweils drei Systeme mit sieben Linien für die Manualstimme, im ersten System ist die oberste Linie abgeschnitten. Die Schlüsselung (*f* auf

¹ Willi Apel (Hrsg.), *Keyboard Music of the fourteenth and fifteenth Centuries* (= CEKM 1), o. O. 1963.

² Martin Staehelin, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1996, Nr. 5), Göttingen 1996, S. [17]–[18].

³ Vgl. Theodor Göllner, „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts“, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Erster Teil: Von Paumann bis Calvisius* (= GMth 8/1), Darmstadt 2003, S. 1–68, hier S. 36.

⁴ A-Ssp, Inkunabel 319. Dem Entdecker des Fragments, Stiftsbibliothekar Pater Dr. Petrus Eder OSB, sei für die großzügige Überlassung des Manuskripts zur Publikation, der Erzabtei St. Peter für die Genehmigung zur Veröffentlichung herzlich gedankt.

der 2. Linie, *c* auf der 4. Linie und *g* auf der 6. Linie) ist nur auf der Recto-Seite erhalten geblieben, auf der Verso-Seite fiel sie der Beschneidung des Seitenrandes zum Opfer. Schlüsselung und Liniensystem entsprechen exakt dem der Münchner Orgelspiellehre beigegebenen praktischen Orgelstück⁵, während dasselbe Liniensystem im Buxheimer Orgelbuch einen Tonraum erschließt, der regelmäßig eine Quinte darüber bzw. noch höher liegt. Der Ambitus der Oberstimme der Salzburger Tabulatur füllt mit *cis* bis *h*¹ den aufgeschlüsselten Raum der Doppeloktave *c* bis *c*² fast ganz aus. Die Unterstimme enthält sämtliche Töne der diatonischen Leiter von *c* bis *c*¹ (mit *h*, aber ohne *b*). Das *c*¹ ist durch eine hochgestellte zweite Minuskel in der Oktavlage eindeutig gekennzeichnet, wofür im erhaltenen Repertoire des mittleren 15. Jahrhunderts Parallelbeispiele existieren.⁶ Die doppelte Schreibung des Tenorbuchstabens am Schluss von Abschnitten entspricht einer gleichfalls vielfach anzutreffenden Konvention. Ein Blick auf den mehrstimmigen Satz aber offenbart Divergenzen. Zumindest in den ersten fünf Tactus-Einheiten ergibt sich der korrekte Oktavabstand beider Parteien nur bei einer tiefoktavierten Ausführung des Tenors, erst in der sechsten Mensur stellt sich der gemeinte Intervallabstand auch in der Schrift ein. Wie sich die anfänglich zu hohe Notierung der Oktavlage des Tenors erklären lässt, bleibt unklar. Vielleicht spielte dabei eine gewisse Scheu vor dem tiefen *A* im Pedal eine Rolle, ein Ton, der angesichts einer weithin respektierten Normuntergrenze bei *H* in der Literatur um 1450 trotzdem vereinzelt verlangt wird und auch in zeitgenössischen Orgeln bezeugt ist.⁷ Der Beginn von T. 8 kehrt keineswegs, wie es zunächst den Anschein haben könnte, in die frühere oktavversetzte Notierung zurück, hier handelt es sich um einen realen Beginn im Einklang, der bei fallendem Tenorschritt ohne Sprung vom Regensburger Orgeltraktat gelehrt wird.⁸

Gleichmäßiges Gliederungsmaß der Oberstimme, die im Wechsel von Semibrevis, Minima und punktierter Minima verläuft, ist die Einheit von sechs Semibreven. Der längste Notenwert (Longa) ist auf die Ruhekonkordanz von Einschnitten (T. 5, 30) beschränkt, der kürzeste (Semiminima) findet sich nur bei der Umspielung des letzten Cantus-Tones (T. 28-29).⁹ Die beiden Zäsuren (Pausae) weichen somit stark voneinander ab: Während T. 5 den Spielfluss sofort abbrems, führt die übergeordnete Zäsur über dem wiederholten Basiston in Pausa typischer Manier zunächst zu einer beschleunigten Bewegung, die den gesamten Tonraum ausschöpft und dann in den Einklang mit dem Tenor mündet.¹⁰

⁵ Vgl. das Faksimile bei Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre aus dem Cod. lat. 7755 der Bayer. Staatsbibliothek München* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), Tutzing 1961, S. 180–181.

⁶ Vgl. D-Hs, ND VI 3225, f. 2 (Apel, *Keyboard Music*, S. 22-23); A-Wn, Cod. 5094, f. 158 (Frederick Crane, „15th-Century Keyboard Music in Vienna MS 5094“, in: *JAMS* 18, 1965, S. 237–243; Theodor Göllner, „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 24, 1967, 170–177 und Jürgen Eppelsheim, „Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur“, in: *AfMw* 31, 1974, S. 57–72, hier S. 61); D-OLL, Cim I 39, f. 95v (Stachelin, *Orgeltabulatur*, S. [46]).

⁷ Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel-Basel-Tours-London 1975, S. 29–30.

⁸ Göllner, „Die Tactuslehre“, S. 33 (Ex. 11).

⁹ Die beiden originalen Semiminimen von T. 11 müssen in Semibreven korrigiert werden.

¹⁰ Zum Verfahren vgl. Klaus Aringer, *Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 52), Tutzing 1999, S. 21–57.

Die für die frühe Tastenmusik charakteristische Sonderform einer nach oben und unten gefahnten Cauda¹¹, deren Bedeutung nach wie vor rätselhaft ist, nimmt hier stets den Wert einer Semibrevis ein. Sie steht wie in anderen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts entweder am Beginn (T. 14, 15, 22, 24)¹² oder Ende eines Tactus (T. 6, 20), öfter bildet sie mit dem oberen Nebenton eine gleichsam standardisierte auffällige Drehfigur (T. 3, 8).¹³

Die Tenormelodie im D-Modus trägt modellhafte Züge, wie vor allem das stufenweise Ausschreiten der Skala von c^1 nach d (T. 8-14) deutlich macht. Dennoch scheint auch eine (bis jetzt nicht ermittelte) präexistente Melodie als Vorlage nicht ausgeschlossen. Die beiden Teile des Fragments umfassen 19 (recto) bzw. 11 (verso) Mensuren von je sechs Semibreven Länge. Analog zum Orgelstück aus dem Münchner Orgeltraktat realisiert die Oberstimme des Salzburger Manuskripts zwischen den beiden Polen des reinen Semibrevis-Tactus (T. 14, 22) und des ausschließlich mit Minima-Spielformeln realisierten Tactus (T. 4, 21, 25) geradezu vorbildhaft alle Abstufungen in der Kombination beider Notenwerte auf kleinem Raum. Darin manifestiert sich nach zeitgenössischem Verständnis die eigentliche *Ars organica*, also jene Kunst, die ein freieres Spiel abseits schulmäßiger Floskeln vertrat. Gleichwohl prägen die aus den Orgelspiellehren bekannten viertönigen Spielformeln auch hier das Bild. Hauptsächlich erscheinen sie auf der Ebene der Minima, bisweilen zu fünf- oder sechstönigen Formeln¹⁴ ergänzt (T. 1, 12, 15), sie begegnen aber auch als „Tactus compositi“ in der Kombination von Semibrevis und Minima (T. 2, 3, 13, 17, 24).¹⁵ Selbst in den auf den ersten Blick völlig aus dem Rahmen fallenden fünf Mensuren mit punktierten Notenwerten (T. 9, 10, 18, 19, 26) tritt die Gruppierung in zwei Viertongruppen noch anschaulich hervor. In jedem Tactus werden in Übereinstimmung mit den erhaltenen Traktaten zumindest zwei (in der Regel aber mehr) Konkordanztöne zum Grundton angespielt. Als Ausgangsintervall, das bisweilen verzögert eintritt (T. 4 und 5) ist fast immer die Oktave gewählt, seltener auch die Quinte (T. 16, 17), die Dezime (T. 19) und der Einklang (T. 8). Auch die beiden anderen im Zusammenhang mit der traditionellen Zweiteilung der Spielbewegung geforderten Konkordanz am Ende der ersten Tactushälfte und am Schluss sind von wenigen Ausnahmen abgesehen regelgerecht realisiert. Die von zwei Spielformeln eingerahmte Semibrevis in der Mitte von T. 12 etwa vertritt demgegenüber eine Dissonanz. Die Überleitung zur folgenden Tactuseinheit vollzieht sich zumeist durch die von den Lehrschriften favorisierte Untersekunde, gelegentlich aber findet sich auch der abwärts gerichtete Sekundschritt (T. 3/4, 9/10, 12/13, 16/17, 23/24).

Bei den Accidentien stößt man neben den häufigeren Alterierungen von *fis* und *cis* auch auf *gis* und *dis*. Letzteres unterläuft in T. 10 in „exzentrischer“ Weise den ansonsten normalen parallelen Intervallschritt der Quarte. Neben stabilen, in sich ruhenden Konkordanz (Quinte, große Terz, große Sexte) stehen treibende Untersekunden, die zu einer neuen Konkordanz hinführen. Dabei ist *fis* mit *g*, *cis* mit *d* und *gis* mit *a* ver-

¹¹ Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, S. 45.

¹² Vgl. PL-WRu, I Qu 42 (verschollen), siehe Apel, *Keyboard Music*, S. 12–13.

¹³ Vgl. D-Mbs, Cod. lat. 7755, siehe Apel, *Keyboard Music*, S. 14; PL-WRu, I Qu 42, siehe ebd., S. 12; PL-WRu, I Qu 438, siehe ebd., S. 11.

¹⁴ Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, S. 93.

¹⁵ Göllner, „Die Tactuslehre“, S. 22–23 (Ex. 8).

bunden. An den T. 13–14 lässt sich gut beobachten, wie innerhalb eines Tactus derselbe alterierte Ton zunächst als konkordante Umspielung und dann als Strebeton dient.

Während der punktierte Rhythmus für Conrad Paumann und die im Buxheimer Orgelbuch vertretene Orgelkunst eine beinahe selbstverständliche Angelegenheit gewesen zu sein scheint, nahmen diesbezügliche Übungen in der älteren organistischen Elementarlehre ganz offensichtlich keinen festen Platz ein. Erst nach geraumer Zeit dürften sich viele Organisten diese Rhythmik angeeignet haben und waren in der Lage, sie in Schrift umzusetzen. Dieser Prozess wurde durch die Übertragung von Vokalmusik (Intavolierung) gefördert und beschleunigt. Abgesehen von vereinzelt explizit notierten Punktierungen, wie sie in Klauselbeispielen der Breslauer Handschrift I F 687 vorliegen¹⁶, verschleiert die frühe deutsche Tabulaturenschrift öfter das rhythmische Phänomen, wie Paumanns *Fundamentum organiscandi* von 1452 zeigt.¹⁷ Das Salzburger Fragment nun verdient aus zwei Gründen im Kontext der Quellen, die stilistisch vor das Buxheimer Orgelbuch einzuordnen sind, besondere Aufmerksamkeit: erstens stehen die Punktierungen hier inmitten des Satzverlaufs, zweitens folgt auf eine punktierte Minima häufig nicht regelgerecht eine Semiminima, sondern eine zweite punktierte Minima oder normale Minima. Eine notationstechnisch korrekte Einbeziehung der Punktierung in die Mensur zeigen die T. 9, 10 und 23. Die Rekonstruktion der genau am Falz liegenden ersten Noten von T. 9 ergibt sich zwingend aus der Überleitung mittels Untersekunde zu Beginn und der punktierten Minima am Ende des Tactus. Das rhythmische Profil von T. 10, das die Quinte als zentrale Konkordanz durch einen längeren Ton hervorhebt, ist auch für die ebenfalls je acht Töne in der Oberstimme aufweisenden T. 18 und 19 anwendbar, die in der originalen Notierung um den Wert einer punktierten Minima zu kurz sind.¹⁸ Die abschnittsweise „irreguläre“, weil Längen und Kürzen in nicht vorausberechenbarer Weise aneinanderreichende punktierte Rhythmik kontrastiert effektiv zum sonst vorherrschenden klaren Regelmaß. Unklar ist, inwieweit das hier Fixierte einem bewussten Kalkül oder zufälligem Experimentieren zu verdanken ist.

Es ist nicht auszuschließen, dass es sich beim neu entdeckten Salzburger Tabulaturfragment um ein Dokument für das Orgelspiel im Stift St. Peter selbst handelt, verfügte das Kloster doch seit 1444 über eine Chororgel und ein großes zweimanualiges Instrument des damals weithin berühmten Mainzer Orgelbauers Heinrich Traxdorf.¹⁹ Das Manuskript fügt sich nahtlos in die bereits bekannten Quellen der Tastenmusik um 1450 ein, akzentuiert mit dem punktierten Rhythmus aber einen erst für die nachfolgende Entwicklung wichtig gewordenen musikalischen Faktor. Die Tabulatur ergänzt die bereits bekannte benediktinische Überlieferung der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen Raum (Regensburg²⁰, Ebersberg²¹, Mondsee²²)

¹⁶ Apel, *Keyboard Music*, S. 21.

¹⁷ Apel, *Notation der polyphonen Musik*, S. 49.

¹⁸ In meiner Übertragung ist in beiden Fällen von den sinnvoll erscheinenden Konjekturenmöglichkeiten die Oktave gewählt.

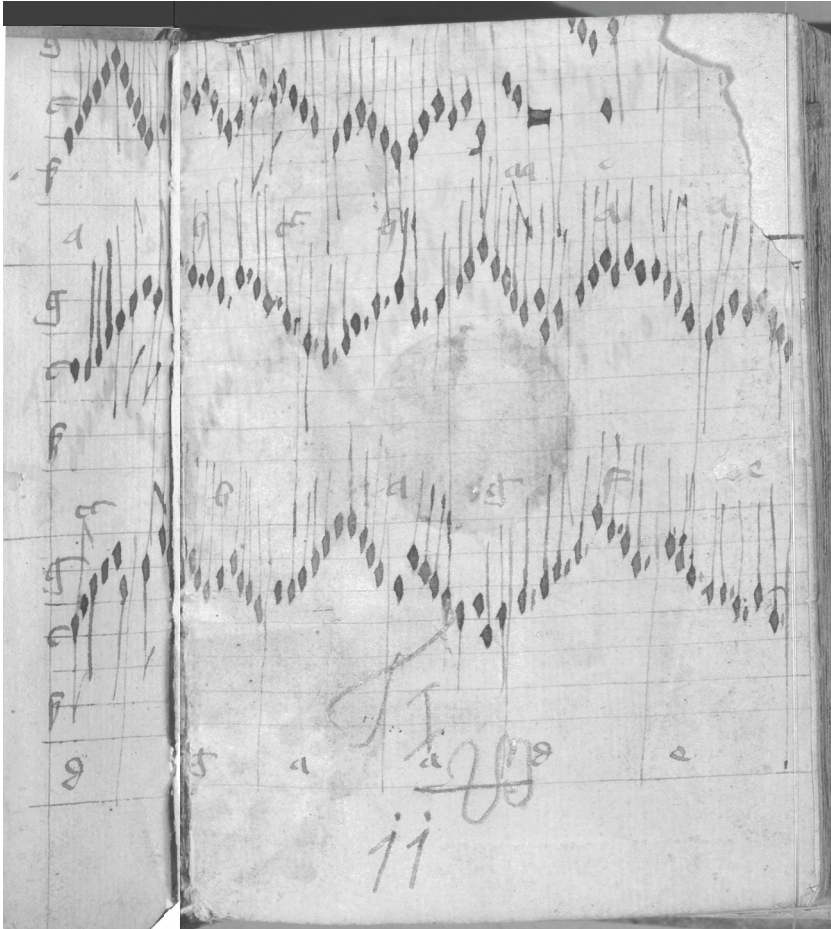
¹⁹ Gerhard Walterskirchen, „Beiträge zur Geschichte der Orgeln in St. Peter“, in: *Festschrift St. Peter zu Salzburg 582–1982*, Salzburg 1982, S. 740–753, hier S. 741 und 744.

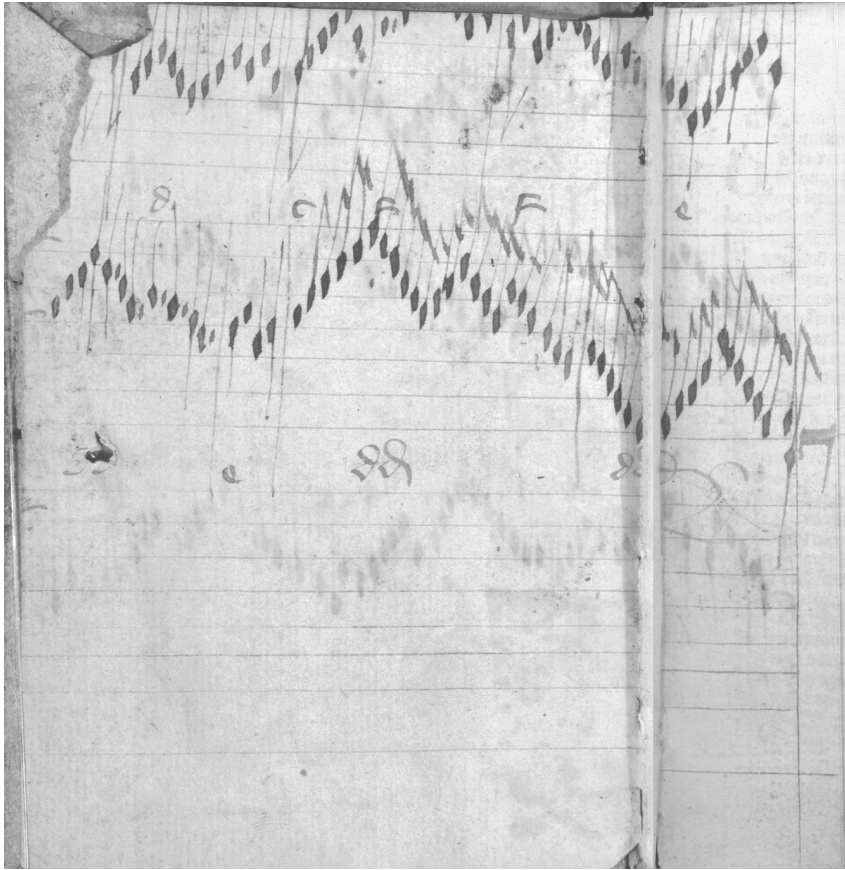
²⁰ D-Mbs, Clm 14311 und Clm 29775/6.

²¹ D-Mbs, Clm 5963.

²² A-Wn, Cod. 3617.

und belegt einmal mehr, dass in der klösterlichen Tradierung früher Orgelmusik neben den Augustinerchorherren und den Dominikanern der Orden des Heiligen Benedikt eine besondere Rolle spielte.





recto

4

7

10

13

16

19

verso

23

26

29

KLEINE BEITRÄGE

Ernst Kurths Nachlass in Bern – Online-Zugang für interessierte Forscher

von Nora Schmid (Biel/Bern)

„Um Epoche in der Welt zu machen, dazu gehören bekanntlich zwei Dinge; erstens, daß man ein guter Kopf sei, und zweitens, daß man große Erbschaft tue.“ Die zwei von Goethe formulierten Voraussetzungen treffen auch auf Ernst Kurth zu. Als einer der bedeutendsten Musikwissenschaftler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört Ernst Kurth zu den ‚Gründervätern‘ des Faches. Dass sein Nachlass zudem den Lauf der Zeit in vergleichbar großem Umfang überdauert hat, ist ein seltener Glücksfall. Im Herbst 2002 schenkte Hans Kurth diesen Nachlass – auf Vermittlung von Luitgard Schader (Frankfurt am Main) – dem vor nunmehr 85 Jahren von seinem Vater gegründeten Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Die Tatsache, dass Ernst Kurths Schaffen im letzten Jahrzehnt Gegenstand mehrerer monographischer Veröffentlichungen geworden ist, sowie der Umstand, dass das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern in den vergangenen Monaten bereits verschiedene Anfragen zum Inhalt des Nachlasses erhalten hat, zeigen nachdrücklich, dass ein reges Interesse einer internationalen musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit am Wirken Kurths besteht.

Ernst Kurth (1886–1946), geboren und aufgewachsen in Wien, studierte ab 1904 an der dortigen Universität Musikwissenschaft bei Guido Adler, daneben auch Philosophie und Geschichte. Während der Universitätszeit nahm Kurth Privatstunden für Klavier und Musiktheorie bei Robert Grund. Auf Anraten Gustav Mahlers, mit dem ihn Adler bekannt gemacht hatte, plante er zunächst, eine Dirigentenlaufbahn einzuschlagen. Er verließ Wien und wirkte drei Jahre als Korrepetitor und Dirigent in Leipzig, Bamberg und Barmen, bevor er 1911 eine Stelle als Musikerzieher an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf bei Saalfeld in Thüringen übernahm. Nachdem Kurth vom ausgeschriebenen Lektorat an der Universität Bern gehört und ihm der Regierungsrat im Juni 1912 die „*Venia docendi*“ erteilt sowie ihn im Dezember zum Lektor gewählt hatte, begann er seine Unterrichtstätigkeit im Sommersemester 1913. Von Beginn seiner Tätigkeit in Bern an erweiterte Kurth sein Veranstaltungsangebot über die eigentliche Lehrverpflichtung – Harmonielehre und Kontrapunkt – hinaus, durch themengebundene Seminare oder Vorlesungen, wie die Vorlesungsverzeichnisse der Universität Bern dokumentieren. Kurths Absicht, das Lektorat in eine Professur zu verwandeln und die Musikwissenschaft als Promotionsfach zu etablieren, führte 1920/21 zur Gründung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bern. In den zwanziger Jahren vergrößerte sich die akademische Bekanntheit Kurths sprunghaft, hervorgerufen durch seine grundlegenden und vielbeachteten Schriften. Im relativ kurzen Zeitraum von nur achtzehn Jahren veröffentlichte Kurth seine Hauptwerke: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (Habilitationsschrift, 1913), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (1920), *Bruckner* (2 Bände, 1925) und *Musikpsychologie* (1931). Den Plan einer Geschichte der Oper konnte er nicht mehr vollenden.

Der Ruf, den Kurth zu Lebzeiten bei seinen Kollegen genoss, könnte kaum eine größere Spannweite gehabt haben. Die Anzahl der Rezensionen, die über seine Schriften erschienen, die Vorabdrucke einiger seiner Bücher in den früheren Jahrgängen der Zeitschrift *Melos* sowie die Berufungen an mehrere deutsche Musikhochschulen und Universitäten dokumentieren diese Anerkennung. Allerdings genoss Kurth solche Wertschätzung nur in den Fachkreisen, die einer psychologischen Fundierung der Musikwissenschaft grundsätzlich offen begegneten. Gleichzeitig

mit diesen deutlichen Zeichen der Anerkennung beklagte Kurth das bewusste Ignorieren oder die ständigen Fehldeutungen seiner Schriften mit damit verbundenen persönlichen Anfeindungen durch Kollegen, die aufgrund ihrer historisch-philologisch orientierten Arbeitsweise Kurths Ansatz nicht als gleichwertigen Zweig des Faches akzeptieren konnten. Die Verbitterung über viele seiner Fachkollegen trieb Kurth immer mehr in eine selbstgewählte Isolierung. Die Musikgeschichtsschreibung prägte infolgedessen das Bild eines eigenbrötlerischen Theoretikers, der zurückgezogen in Spiez am Thunersee lebte und arbeitete. Diese Darstellung trifft jedoch nur bedingt zu, denn Kurth lehnte zwar prinzipiell die Teilnahme an Kongressen ab, stand aber mit ausgewählten Kollegen in regem Briefkontakt und suchte Gelegenheiten zu Treffen im privaten Kreis, wie zahlreiche Briefe aus seinem Nachlass belegen.

Die im Nachlass erhaltene persönliche Korrespondenz von Ernst Kurth umfasst den Zeitraum von 1913 bis kurz vor seinem Tod im August 1946, also ziemlich genau seine Berner Zeit. Viele Namen der Verfasser der über siebenhundert erhaltenen Briefe sind auch heute noch geläufig: Da ist Guido Adler, Ernst Kurths Lehrer in Wien, der Bruckner Biograph Max Auer, der Musikkritiker Paul Bekker, die Komponisten Julius Bittner, Franz Schreker, Ernst Kfenek und Ermanno Wolf-Ferri, die Musikwissenschaftler Alfred Einstein, Hugo Riemann, Albert Schweitzer, Hans-Joachim Moser, Alfred Lorenz, Arnold Schering, Max Friedländer, Willibald Gurlitt, die Dirigenten Arthur Nikisch und Hermann Scherchen, der Maler Ernst Kreidolf und viele andere. Inhaltlich geht es in den Briefen um Auseinandersetzungen und Diskussionen zu verschiedenen musiktheoretischen Themen, aber auch um Schilderungen von persönlichen Schicksalen in der politisch instabilen Zeit vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Manche Briefe bringen zudem die zunehmende Politisierung der Wissenschaft deutlich zum Ausdruck. Für die Forschung von Interesse dürfte gewiss auch Kurths erhaltenes Adressbüchlein sein. Rund hundertneunzig Seiten geben zusätzlich zu den erhaltenen Briefen Auskunft darüber, mit wem Ernst Kurth in direktem Kontakt stand.

Nebst den zahlreichen Korrespondenzstücken bilden Sammlungen mit von Kurth verfassten Konzert- und Opernkritiken aus den Jahren 1912 und 1913 sowie Sammlungen mit Rezensionen zu seinen Schriften einen wesentlichen Bestandteil des Nachlasses. Diese umfassenden Dokumentationen sind für die heutige Forschung eine große Hilfe, da es kaum mehr möglich ist, zeitgenössische Besprechungen in dieser Vollständigkeit nachzuweisen. Zudem ermöglichen sie erstmals einen bibliographisch präzisen Überblick über das musikpublizistische Schaffen Kurths.

Diese reiche Dokumentensammlung wurde am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern unter Leitung von Anselm Gerhard in den vergangenen Jahren für die Benutzung erschlossen. Nach der Erstellung eines detaillierten Inventars, in dem jedes Dokument einzeln mit genaueren Angaben nachgewiesen ist, kann nun dieser Nachlass in vollem Umfang der Forschung zur Verfügung gestellt werden. Seit 2005 ist dieses Inventar im Internet frei zugänglich.¹ Ebenfalls abgerufen werden können dort ausgewählte Briefe im Volltext; eine Textsammlung, die in den nächsten Monaten und Jahren kontinuierlich erweitert werden wird.

¹ Detaillierte Informationen zum Inventar des Kurth-Nachlasses finden Sie unter: www.musik.unibe.ch
Weitergehende Anfragen richten Sie bitte an das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, Hallerstrasse 5, CH-3012 Bern oder an die E-Mail-Adresse nachlass-kurth@musik.unibe.ch

Unbekannte Instrumentalmusik von Georg Philipp Telemann – Zur Vergabe neuer TWV-Nummern

von Ralph-Jürgen Reipsch / Steven Zohn

Im Jahre 1999 veröffentlichte Martin Ruhnke den dritten und letzten Band seines verdienstvollen Telemann-Werkverzeichnisses (TWV), Abteilung Instrumentalwerke.¹ Damit wurde nach Vorarbeiten anderer Musikforscher wie z.B. Hans Graeser,² Adolf Hoffmann³ und Siegfried Kross⁴ erstmals ein geschlossener Überblick über das weitgefächerte instrumentale Œuvre Georg Philipp Telemanns möglich.

Der Zufall wollte es, dass im Sommer desselben Jahres in Kiew das Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin wiederentdeckt wurde, in welchem neben dem umfangreichen Bestand an Vokalmusik Telemanns, der von Werner Menke⁵ bereits nachgewiesen wurde, auch Instrumentalmusik zu vermuten war. Menke hatte die Telemanniana der Sammlung in Zusammenhang mit den Studien für seine Dissertation⁶ und für ein Verzeichnis der Vokalwerke vor der Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges fast vollständig aufnehmen können. Aufgrund seines Forschungsgegenstandes blieb die Instrumentalmusik ausgegrenzt. Seit der Rückkehr des Notenarchivs nach Berlin im Dezember 2001 verdient daher dieses Korpus das besondere Interesse der Telemann-Forschung.⁷

Ab Dezember 2002 konnten Mitarbeiter des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg den Telemann-Bestand des Notenarchivs sichten. Es zeigte sich sehr schnell, dass hier neben Drucken und Abschriften bereits verzeichneter Instrumentalmusik auch dreizehn Werke aufbewahrt wurden, die der Forschung bislang unbekannt waren. Somit bot die Wiederentdeckung des Notenarchivs der Sing-Akademie zugleich Anlass, das erst vor kurzer Zeit abgeschlossene TWV zu erweitern.

Martin Ruhnke wurde über die Neufunde noch informiert, hat aber – wohl aus gesundheitlichen Gründen – keine Stellung mehr dazu bezogen. Nach seinem Tod im Jahre 2004 galt es festzulegen, wie bei der Vergabe neuer TWV-Nummern künftig vorzugehen sei.

Das TWV ist seit Anbeginn als Supplement der Telemann-Auswahl-Ausgabe (TA) konzipiert.⁸ Nach dem altersbedingten Rückzug Martin Ruhnkes, der auch als Herausgeber der gesamten Editionsreihe fungierte (seit 1992 gemeinsam mit Wolf Hobohm), erhielt die TA im Jahre 2004 ein neues wissenschaftliches Projektleitungsteam. Herausgegeben wird die Ausgabe nun von der

¹ *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV). Instrumentalwerke*, hrsg. von Martin Ruhnke, 3 Bde. (= *Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke, Supplement*), Bärenreiter-Verlag: Kassel usw. 1984–1999.

² Hans Graeser, *Georg Philipp Telemanns Instrumentalmusik*, Diss. München 1925 (masch.).

³ Adolf Hoffmann, *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns TWV 55 mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis*, Wolfenbüttel usw. 1969.

⁴ Siegfried Kross, *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*, Tutzing 1969.

⁵ Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1982, 2. erw. Aufl. 1988; Bd. 2, Frankfurt 1983, 2. Aufl. 1995.

⁶ Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's. Überlieferung und Zeitfolge* (= *Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 3), Kassel 1942.

⁷ Zum Telemann-Bestand im Notenarchiv: Ralph-Jürgen Reipsch (Einleitung), *Die Telemann-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin: Die Georg Philipp-Telemann-Sammlung*, Supplement II, hrsg. von der Sing-Akademie zu Berlin (= *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin, Teil 2) (...) Katalog und Einführung zur Mikrofiche-Edition, München 2003, S. 9–18; Wolf Hobohm, „Magdeburger Studien am Telemann-Bestand im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin“, in: *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e.V. (Internationale Vereinigung)*, Nr. 14, Magdeburg 2003, S. 14–23; Ralph-Jürgen Reipsch, „Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick“, in: *Telemann – der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin* (= Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. März 2004 in Magdeburg) [Druck in Vorbereitung]; Christoph Henzel, „Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin“, in: ebd.

⁸ Siehe Anm. 1.

Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.⁹

Es liegt somit nahe, dass die Vergabe neuer TWV-Nummern künftig in gemeinsamer Abstimmung zwischen dem Projektleitungsteam der TA und dem Magdeburger Telemann-Zentrum erfolgt. Hierbei finden die von Ruhnke bereits Anfang der 1960er-Jahre nach dem Modell von Anthony van Hobokens Haydn-Werkverzeichnis entwickelten Ordnungsprinzipien Anwendung, die von vornherein die Möglichkeit der Ergänzung offenlassen.¹⁰ Die Werkgruppen sind nach Gattungen (teilweise auch nach Anzahl der Instrumente) unterschieden, innerhalb dieser Gruppen werden die Werke fortlaufend nummeriert. Liegen viele Kompositionen einer Gattung vor, erfolgt die Ordnung innerhalb der betreffenden Gruppe nach Tonarten, wobei Werke mit gleichen Tonarten wiederum fortlaufend gezählt werden. Die erste Ziffer der TWV-Nummer gibt die Werkgruppe an, die Ziffer nach dem Doppelpunkt die Zählung innerhalb der Gruppe. Tonarten werden durch große (Dur) oder kleine (Moll) Buchstaben gekennzeichnet.

Nachstehend sollen die neu vergebenen TWV-Nummern erstmals mitgeteilt werden. Recherchierbar werden diese und künftige Ergänzungen des Werkverzeichnisses auch über die Homepage des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg (www.telemann.org/Telemann-Zentrum/tzindex.html).

Die fällige Aktualisierung und notwendige Korrektur des außerhalb der TA erschienenen Telemann-Vokalwerke-Verzeichnisses (TVWV) wird sich nur über einen längeren Zeitraum hin realisieren lassen. Im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg entsteht zunächst eine Datensammlung zu Werken, die in Werner Menkes Verzeichnis nicht enthalten sind. Weitere Schritte wie die Ergänzung nicht verzeichneter Quellen sowie die Aussonderung von Fehlzuschreibungen werden später folgen.

TWV 40 = Kammermusik ohne Generalbass

TWV 40:141–149 Neun Sonaten für zwei Traversflöten ohne Generalbass

TWV 40:141
Sonata h-Moll
Vivace – Largo – Presto

TWV 40:142
Sonata e-Moll
Piacevole – Andante – Scherzando

TWV 40:143
Sonata G-Dur
A tempo giusto – Allegro – Andante – Allegro

TWV 40:144
Sonata A-Dur
Pomposo – Vivace – Largo – Presto

TWV 40:145
Sonata G-Dur
Vivace – Grave – Presto – Menuet – Allegro

⁹ Generalvorwort zur TA, zuerst in: *Georg Philipp Telemann, Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten*, hrsg. von Ute Poetzsch-Seban (= *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, Bd. XXXIX), Bärenreiter-Verlag: Kassel usw. 2004, S. VII.

¹⁰ Wie Anm. 1, Bd. 1, Vorwort S. VIII ff.

TWV 40:146
Sonata e-Moll
Allegro – Affettuoso – Allegro

TWV 40:147
Sonata h-Moll
Adagio – Vivace – Adagio – Presto

TWV 40:148
Sonata G-Dur
Vivace/Grave/Vivace – Allegro – Adagio – Presto

TWV 40:149
Sonata D-Dur
Allegro – Affettuoso – Vivace

Abschrift: D-Bsa SA 3903 (1-9); Fragmente in *Solfeggi Pour La Flute Traversière avec l'enseignement, Par Mons^r Quantz*, Dk-Kk, 6210.2528 (Gieddes Samling I, 16).

Ausgabe: *Neun Sonaten für zwei Traversflöten ohne Generalbass TWV 40:141–149*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Kassel usw.: Bärenreiter 2006 (BA 5888).

Anmerkungen:

Die Sammlung besitzt keinen originalen Titel. Passagen fast aller Sonaten sind vertreten in den Quantz'schen *Solfeggi*. M. Ruhnke hat einige der Fragmente, deren Werkzugehörigkeit seinerzeit noch nicht zu bestimmen war, unter eigenständigen TWV-Nummern zusammengefasst: TWV 40:136-138, 140 (siehe TWV, Bd. 3, S. 254 f.). Die nachstehende Zuordnung dieser Passagen zu den jeweiligen Sonaten bezieht sich auf die folgende Ausgabe: *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^t. Quantz*, nach dem Autograph erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur: Amadeus 1978 (Amadeus 686).

40:141 → Vgl. auch TWV 40:137; Solfeggi: 1. Vivace, S. 46, 91; 2. Largo [Solfeggi: Lento], S. 83, 91; 3. Presto, S. 46, 83, 91

40:142 → 1. Satz vgl. auch TWV 40:140; Solfeggi: 1. Piacevole, S. 46; 2. Andante, S. 91; 3. Scherzando, S. 91

40:143 → Solfeggi: 1. A tempo giusto, S. 27, 92; 2. Allegro und 3. Andante, S. 92

40:144 → 4. Satz vgl. auch TWV 40:138; Solfeggi: 2. Vivace, S. 27, 84; 4. Presto, S. 27

40:146 → Solfeggi: 1. Allegro, S. 84

40:147 → Solfeggi: 2. Vivace, S. 92

40:148 → 3. und 4. Satz vgl. auch TWV 40:136; Solfeggi: 2. Allegro, S. 92; 3. Adagio und 4. Presto, S. 84

40:149 → Solfeggi, NA: 1. Allegro [Solfeggi: Presto], S. 92; Vivace, S. 84, 92

TWV 42 = Kammermusik für zwei Instrumente und Generalbass

TWV 42:G15

Sonate G-Dur für 2 Violinen und Basso continuo

Andante – Allegro – Largo – Vivace

Abschrift: D-Bsa SA 3850

TWV 42:A17

Sonate A-Dur für 2 Violinen und Basso continuo

Andante – Vivace – Grave – Allegro

Abschrift: D-Bsa SA 3851

Anmerkungen: B.c.-Stimme fehlt

TWV 42:B7

Sonata B-Dur für Oboe, Fagott und Basso continuo

Allegro – Largo – Scherzo – Menuet

Abschrift: D-Bsa SA 3553

Anmerkungen: Autorschaft zweifelhaft

TWV 44 = Kammermusik für 4 und mehr Instrumente und Generalbass

TWV 44:35

Sonata A-Dur für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Basso continuo

Affettuoso – Allegro – Affettuoso – Allegro

Abschrift: D-Bsa SA 3559 (7)

BERICHTE

Magdeburg, 15. bis 17. März 2006:

„Telemann und die Kirchenmusik“

von Christine Klein, Halle an der Saale

Gemäß der Thematik der 18. Magdeburger Telemann-Festtage fokussierte die dreitägige wissenschaftliche Konferenz, die vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Zusammenarbeit mit der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) und dem Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstaltet wurde, Georg Philipp Telemanns Kirchenmusik. 23 Referenten aus Deutschland, der Schweiz, Ungarn und den USA erörterten musikwissenschaftliche, theologische und ästhetische Problemstellungen an Telemanns Kirchenkompositionen, seiner wohl umfangreichsten Gattung.

Im einführenden Referat thematisierte Wolf Hobohm (Magdeburg) Fragen des Telemann'schen nachreformatorischen Verständnisses von Kirchenmusik, wonach diese teilzuhaben vermochte an der Verkündigung des Wortes Gottes, aber auch zeitgenössischen Forderungen nach „Leichtigkeit“, „Deutlichkeit“, „Lieblichkeit“ und „Melodie“ zu entsprechen suchte. Einen grundlegenden Beitrag zur theologischen Positionsbestimmung der von Telemann vertonten kirchenmusikalischen Texte leistete Elke Axmacher (Berlin). Demnach dokumentiere die Vielfalt der Texte die protestantische Frömmigkeitsgeschichte im Spannungsfeld zwischen lutherischer Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung und weise ungefähr seit Mitte des 18. Jahrhunderts Merkmale einer überkonfessionellen Religiosität auf. An Beispielen aus Passionsmusiken Telemanns wies Wolfgang Hirschmann (Erlangen) die Reduktion satztechnischer Mittel zum Zweck einer gesteigerten Expressivität nach. Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) erläuterte, wie der Komponist aktuelle Predigten seines wohl bedeutendsten Textdichters Erdmann Neumeister selbst poetisch umformte und Kantaten-Dichtungen für eigene Vertonungen schuf. Den Ausführungen Rainer Bayreuthers (Weimar) zufolge sei der „bewegte“ Generalbass in Telemanns frühen Kantaten der Leipziger Zeit ein Indikator für den sich um 1700 vollziehenden musikalischen Stilwandel.

Innerhalb der Beiträge, die Telemanns Kantorentätigkeit thematisierten und Überlieferungswege sowie Rezeption seiner Kompositionen untersuchten, deckte Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) sozial und künstlerisch determinierte Beziehungen des Kirchenmusikers Telemann zu Kantoren und Organisten an allen seinen Wirkungsstätten auf. Eine Studie zur Neubesetzung des Auricher Kantorats im Jahr 1728 durch den Bremer Kantor Matthias Christoph Wideburg präsentierte Rashid-Sascha Pegah (Berlin). Dass neben den bekannten Überlieferungswegen von Telemanns Kirchenkantaten zahlreiche weitere Tradierungen im hochbarocken Mitteldeutschland nachweisbar sind, demonstrierte Michael Maul (Leipzig). Differenzierte Angaben zu Besetzungen der Bläserpartien innerhalb der Frankfurter Kirchenmusiken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahm Simon Rettelbach (Frankfurt am Main) vor, und Christiane Jungius (Termen) lieferte wichtige Belege für die Frankfurter Rezeption Telemann'scher Kantaten bis ca. 1789/90. Kompositionen für den kirchenmusikalischen Gebrauch aus dem Blickwinkel neuer, durch das RISM-Projekt erschlossener Quellen stellte Martina Falletta (Frankfurt am Main) vor.

Dem Kantatenschaffen im engeren Sinn widmeten sich die folgenden Referenten: Elena Sawtschenko (Regensburg) stellte die Person und theologische Positionen des Kantatendichters vom so genannten zweiten „Concertenjahrgang“ (1721/22), Gottfried Simonis, in den Blickpunkt ihrer Untersuchungen. Auf die besondere Vielfalt der von Telemann im Sinne der Bibelauslegung angewandten musikalischen „loci topici“ verwies Eric Fiedler (Frankfurt am Main). Jeanne Swack (Madison) konstatierte zeittypische Merkmale des Antijudaismus in Text und musikalischer Gestaltung der Kantate zum Sonntag Judica *Der Kern verdammter Sünder* (TVWV 1:303). Integrative Ansätze sowie Stilmischung stellte Joachim Kremer (Stuttgart) als signifikant für Telemanns Ver-

tonungen der Gattung „Choralkantate“ fest. Ausgehend vom Kantatenbegriff Telemanns als kirchenmusikalische Gattung mit madrigalischen Arien und Rezitativen widmete sich Brit Reipsch (Magdeburg) den Kantatenvertonungen aus den 1720er-Jahren. Auf eine eigene Werkgruppe innerhalb der geistlichen Vokalmusik, die *Dicta Biblica* (TVVV 10:21–31), ging Andreas Waczkat (Münster) ein.

Einen letzten Themenschwerpunkt bildeten jüngste Forschungen zu Quellenfragen und weiteren stilistischen Besonderheiten: Jürgen Neubacher (Hamburg) ging der Frage der für Telemann typischen Kantionalsatzfassungen von Tedeum-Vertonungen nach. Forschungen von Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) ergaben, dass Telemanns 1724/25 datierter „Jahrgang ohne Rezitativ“ für Eisenach bestimmt war und trotz üblicher Sperrfrist von zwei Jahren zur gleichen Zeit in Frankfurt und Hamburg erklingen ist. Die Provenienz einer bisher fragwürdigen Hamburger Michaelismusik, *Der aus der Löwengrube errettete Daniel*, konnte Steffen Voss (Hamburg) durch eine schlüssige Zuweisung zum Œuvre Telemanns klären. Schlichtheit des Kantionalsatzes und gezielt eingefügte Modernismen harmonischer Art exemplifizierte Thomas Daniel (Köln) am Beispiel der Choräle aus der *Lukaspassion* von 1728. Untersuchungen zu Choralbearbeitungen in den späten liturgischen Passionen ergaben nach Jason B. Grant (Pittsburgh) Genverschmelzungen zwischen konzertanter und liturgischer Musik. Ähnliches konstatierte Carsten Lange (Magdeburg) am Beispiel einiger aus Passionsoratorien „eingemischter Poesien“ in Telemanns bis zum Jahr 1726 vertonten gottesdienstlichen Passionen.

Im resümierenden Schlusswort dankte Carsten Lange für die anregenden Referate und Diskussionsbeiträge, die in ihrer je eigenen Spezifik die Vielfalt der Problemstellungen zum immensen kirchenmusikalischen Schaffen Telemanns zwischen liturgisch gebundener Musik einerseits und geistlicher Konzertmusik andererseits verdeutlichten, und kündigte die Drucklegung der Tagungsbeiträge an.

Berlin, 6. und 7. April 2006

Tagung „Gutachten über Musik(er) – ein Sonderfall?“

von Markus Kettern, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ initiierte Albrecht Riethmüller (Berlin) einen zweitägigen Workshop am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Dabei wurde der Frage nachgegangen, welche Rolle Gutachten als spezifische Mischform aus Kunst- und Werturteil in der Musik sowie bei deren akademischer Betrachtung spielen.

Michael Walter (Graz) griff diesen Gedanken zur Systematik von Gutachten auf und unterschied diese üblicherweise nicht veröffentlichten schriftlichen Bewertungen von angeforderten Empfehlungsschreiben, die Komponisten über Kollegen verfassten. Er verdeutlichte dies an zahlreichen Beispielen von Johann Joseph Fux bis zu Richard Strauss. Anselm Gerhard (Bern) konzentrierte sich in seinem Beitrag auf etablierte Opernkomponisten wie Giacomo Meyerbeer und Giuseppe Verdi und beschrieb, mit welchem Erfolg und welcher Absicht sie jüngere Berufsgenossen mithilfe von Gutachten und Empfehlungsschreiben protegierten oder behinderten. Frank Hentschel (Berlin) widmete sich in seinem Vortrag institutionalisierten Wertungsvorgängen und -ritualen und stellte am historischen Beispiel von Franz Lachners *Preis-Symphonie* und Gottfried Wilhelm Finks Urteil über den Schiedsspruch prinzipielle Überlegungen zu akademischen und künstlerischen Beurteilungsverfahren an.

Friedrich Geiger (Berlin) widmete sich Paul Sachers Rolle als Mäzen im schweizerischen Musikleben sowie als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Ausgehend von Sachers Tätigkeit als Juror der jährlich ausgetragenen Tonkünstlerfeste beschrieb er mit anschaulichem Quellenmaterial die Arbeit einer Jury als Sonderform des Gutachtens über Musik. Michael Custodis (Berlin) untersuchte die Selbstinszenierung von Musikern aus den Genres Nazirock, Punk

und Hip-Hop im Zusammenhang mit Indizierungsverfahren der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien gegen ihre Musik. Die Spannung zwischen der Begutachtung der einzelnen musikalischen Subkulturen und deren Anspruch, alternative musikalische und gesellschaftspolitische Leitkulturen anzubieten, verdeutlichte die Reichweite und die Wirkung dieser Gutachten in Abwägung von Jugenschutz und Kunstfreiheit.

Bei der abschließenden Diskussionsrunde brachte Charlotte Seither (Bonn), die auch die Gesprächsleitung hatte, ihre Erfahrungen als Jurymitglied und Trägerin von verschiedenen Kompositionspreisen ein.

Trossingen, 28. April 2006:

„Alexander Agricola († 1506) – Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus“

von Theda Ingrid Schultz von Dratzig, Bonn

Anlässlich des diesjährigen 500. Todestages von Alexander Agricola widmete sich das VI. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung ganz diesem zu seinen Lebzeiten hochgeschätzten Meister, dessen Schaffen allerdings im heutigen musikalischen Bewusstsein ein ziemliches Schattendasein führt.

Am Beispiel von Agricolas *Si dederò* demonstrierte Fabrice Fitch (Durham) einige der kontrapunktischen Grundlagen seines vielwurzelig-verflochtenen („rhizomatischen“) Kompositionsstils, wie etwa seine Häufung unvorhersehbarer Figuren und Wendungen oder aber sein vielfältiges Spiel mit tatsächlichen und Schein-Kadenzen sowie der Ambiguität der *Musica ficta*, was eine *Prima-vista*-Ausführung seiner Kompositionen nahezu unmöglich macht. Der Herkunft dieses Stils spürte Peter Woetmann Christoffersen (Kopenhagen) nach und lieferte damit einen besonders wertvollen kulturhistorischen Beitrag, handelt es sich doch um quasi notierte Elemente der improvisatorischen Praxis des „*super librum cantare*“, deren perfekte Beherrschung im 15. Jahrhundert ein Vokalensemble zu einem Spitzenensemble und einen Sänger zum Virtuosen machte. Agricola schrieb also nahezu jedes Detail nieder, um seine Werke nach seinen ureigenen Vorstellungen erklingen zu lassen.

Nicole Schwindt (Trossingen) erinnerte in ihrem Einführungsvortrag daran, dass Agricola in jener Zeit lebte, in der neben die Vokalmusik eine eigenständige kunstvolle Instrumentalmusik auf gleichem Niveau trat und dass sich in seinem Kompositionsstil in allen Gattungen Elemente finden, die sowohl eher vokaler als auch eher instrumentaler Natur zu sein scheinen, strikte Einteilungsversuche sich daher als wenig zweckmäßig erweisen. Warwick Edwards (Glasgow), der aufgrund seiner Beschäftigung mit den textlosen Quellen vor allem nicht-italienischer Provenienz eine ähnliche Auffassung vertrat, warf zusätzlich die Frage nach verschiedenen regionalen Musizierpraktiken auf. Zu einem interaktiven Vergleich dreier sehr unterschiedlicher Interpretationen von Agricolas *Fortuna desperata* lud Andrea Lindmayer-Brandl (Salzburg) ein und leitete damit gleichzeitig zur Beschäftigung mit Fragen nach konkreten Ensemblebesetzungen über. Eugen Schreurs (Leuven) wies auf die gerade im burgundischen Herrschaftsgebiet lange Tradition gemeinsamen Musizierens von Stadtpfeifern mit Sängern der Kollegiatkirchen und der Hofkapelle hin und plädierte für Experimentierfreudigkeit bei heutigen Aufführungen, während sich Kees Boeke (Trossingen), musikalisch unterstützt von Studierenden der Trossinger Musikhochschule, mit der Problematik des zu wählenden Tempos und der zu Agricolas Zeit anzunehmenden Stimmtonhöhen beschäftigte. Der in Abwesenheit des Verfassers verlesene Vortrag von Lorenz Welker (München) widmete sich der Entwicklung des Blasinstrumentenbaus im 15. und 16. Jahrhundert und der damit einhergehenden Umwandlung der spätmittelalterlichen *Alta cappella* zum klassischen Zinken- und Posaunen-Ensemble des 16. Jahrhunderts. Mit unterschiedlich zusammengesetzten Ensembles aus verschiedenen Zupfinstrumenten und der Spielpraxis der Laute im 15. Jahrhundert beschäftigte sich schließlich Marc Lewon (Basel) und trug als klingendes Beispiel für die um 1500 so beliebte Besetzungsform des Lauten-Duos gemeinsam mit Crawford Young

(Basel) eine eigene im Stile Francesco Spinacinos verzierte Bearbeitung von Agricolas *Cecus non iudicat de coloribus* vor.

In einem Konzert unter dem Motto „C'est ung bon bruit“ erklangen noch zahlreiche weitere Kompositionen Agricolas (hochkarätig, stilecht und mit viel Freude interpretiert von Dozenten und Studenten der Musikhochschule Trossingen), die mit begeistertem Beifall aufgenommen wurden.

Augsburg, 28. April bis 1. Mai 2006:

„Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum“

von Magda Marx-Weber, Hamburg

Das von Friedrich W. Riedel konzipierte und vorbereitete Symposium wurde veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Klostermusik in Schwaben e. V., gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und einer Reihe lokaler Sponsoren. Der eröffnende Festvortrag des Historikers Wolfgang Wüst (Augsburg/Erlangen-Nürnberg) zeigte die wirtschaftlichen Voraussetzungen der Blüte der Kirchenmusik in Süddeutschland zur Mozart-Zeit („Bischöflicher Hof, geistliches Landesregiment und klösterlich-stiftisches Wirtschaften in Ostschwaben“). Den liturgischen Rahmen der geistlichen Musik umriss dann Friedrich W. Riedel (Sonthofen): Neben der Messe mit ihren Orten „freier“ Einlagen zum Graduale und Offertorium waren das die Nachmittags- und Abendgottesdienste wie Vesper, Segensandacht und Litanei. Neue Antworten auf eine alte Frage gab das Referat von Walter Brauneis (Wien) zu Mozarts *Krönungsmesse*, die nicht zu einer bestimmten Krönung geschrieben, sondern, wie andere Messen der Zeit, erst später so genannt wurde. In die Welt der Parodiemessen, vor allem der „Zauberflötenmessen“ führte das Referat von Ladislav Kačic (Bratislava) über „Franziskanische Bearbeitungen Mozartscher Werke“. Über die „Beziehungen Mozarts zu den süddeutschen und österreichischen Klöstern“ (und deren Beständen an Mozart'scher Musik) sprach Robert Münster (München) aus der Fülle seiner Quellenkenntnis. Einen neuen Bezug zwischen Mozarts Trauermusik und den zeitgenössischen *Apparati funerali* stellte Pater Petrus Eder (Salzburg) her. Den Reichtum konzertierender (und instrumentaler) Musik zu Graduale und Offertorium stellten Christian Thomas Leitmeir (London) und Gabriele Krombach (Mainz) mit zahlreichen unveröffentlichten Beispielen vor. Die italienischen Wurzeln von Mozarts Kirchenmusik legten Siegfried Gmeinwieser (München; „Mozart und die instrumentalbegleitete Kirchenmusik in Italien“) und Christof Stadelmann (Frankfurt am Main; „Padre Martini und die Mozarts“) dar. Ein Schwerpunkt des Symposiums waren Fragen der Besetzung der Kirchenmusik mit Bläsern (Referate von Klaus Aringer, Graz, und Stephan Hörner, München) sowie des Generalbasses (Karl Franz Praßl, Graz, sowie Josef Focht, München, mit kritischen Anmerkungen zur Darstellung des Generalbasses in der *Neuen Mozart-Ausgabe*). Ein Nachmittag galt den Hauptbestandteilen der Nachmittags- und Abendgottesdienste, den Vesperpsalmen (Wolfgang Hochstein, Hamburg), den Marianischen Antiphonen (Ulrike Aringer-Grau, Graz) und den Lauretanschen Litaneien (Magda Marx-Weber), mit Kompositionen der Italiener Caldara, Jommelli und Hasse über Michael Haydn bis zu Leopold Mozart, dessen geistliches Schaffen in den fünf Litaneien kulminiert.

Leopold Mozarts Geburtshaus, zum Mozartjahr nach modernen museumspädagogischen Gesichtspunkten neu gestaltet, liegt in der Nähe der Dominikanerkirche Heilig Kreuz, der sich Leopold Mozart lebenslang verbunden fühlte. Hier wurde anlässlich des Symposiums ein Hochamt gefeiert mit einem Messordinarium des Augsburger Augustinerchorherren Matthäus Fischer (1736–1840), dargeboten von der *Musica Suevica* unter Franz Wallisch. Zum reichen Rahmenprogramm gehörten noch weitere musikalisch gestaltete Gottesdienste sowie ein Orgelkonzert in der evangelischen Kirche Heilig Kreuz (Roland Götz).

Bonn, 5. bis 7. Mai 2006:

„Robert Schumann und die große Form“

von Julian Caskel, Düsseldorf

Als nunmehr schon viertes musikwissenschaftliches Symposium in der Villa Prieger in Bonn, erneut unter der Leitung von Wolfram Steinbeck und Bernd Sponheuer, durfte diese Veranstaltung wohl endgültig als Teil einer Tradition betrachtet werden. Die Hermeneutik von Schumanns Zugriff auf die großen instrumentalen Gattungen, bei der die Ablehnung der Reduktion des Komponisten auf den Meister allein der lyrisch geschlossenen Formen weniger das zu Beweisende als unbestrittener Ausgangspunkt der Vorträge war, setzte an beim Hermeneutiker Schumann. Bernd Sponheuer (Kiel) analysierte dessen eigene theoretische Positionierung zur Gattung der Symphonie als Postulat der Notwendigkeit eines nachklassischen Stils. Peter Gülke (Freiburg), der auch als Dirigent des Beethoven Orchesters Bonn mit einem reinen Schumann-Konzert zu erleben war, widmete sich dem g-Moll-Fragment als Schumanns „Nullte“ auf der Basis eines Vergleichs der Parallelen des Werks zu Beethovens *Eroica*, die die Anspruchshöhe der Aneignung der Gattung durch Schumann nachvollziehbar machten.

Den zeitlichen Sprung in Schumanns „symphonisches Jahr“ 1841 vollzog Siegfried Oechsle (Kiel) in einer Analyse der zeitlichen Sprünge innerhalb von Schumanns *Vierter Symphonie*, deren Binnensätze er als historisches Tableau unter dem Einfluss des spanischen Ritterromans dechiffrierte, um so zwischen verschiedenen Formzeiten im Werkkonzept zu differenzieren. Wolfram Steinbeck (Köln) nahm sich der *Sinfonietta* op. 52 an und beleuchtete deren Zwitterstellung zwischen Diminution symphonisch-monumentalen Anspruchs und besonders dichter mottothematischer zyklischer Gestaltung. Die mottothematische Konzeption in ihrer eigenen Zwitterstellung gegenüber den Zwängen symphonischer Prozessualität kam dabei als Quelle bewusster musikalischer Selbstreflexion zur Sprache.

Die Betrachtung der Symphonien vollendeten zu Beginn des zweiten Sitzungstages zwei Referate. Hans-Joachim Hinrichsens (Zürich) Blick auf die *Zweite Symphonie* machte das Beethoven-Zitat des Finales als Kristallisationspunkt einer von Beethoven sich explizit abwendenden Finalkonzeption aus. Martin Geck (Dortmund) resümierte Schumanns Weg zur *Dritten Symphonie* als dessen „Weg ins Freie“. Unter dem Stichwort „Schumann als Erzieher“ behandelte Helmut Loos (Leipzig) die chorsymphonischen Werke, woran die Darstellung des *Requiem für Mignon* durch Ulrich Konrad (Würzburg) nahtlos anknüpfte. Mit der Nobilitierung der Konzertouvertüren bzw. der Instrumentationskunst (unter dem Ideal: „Kolorit statt Koloristik“) setzten Gerd Nauhaus (Zwickau) und Peter Jost (München) bewusst Akzente gegen besonders hartnäckig als Schwachpunkte des Orchesterkomponisten Schumann kolportierte Züge.

Schumanns einzigartige Verzahnung kleiner und großer Form wie intim-biographischer und öffentlich-virtuoser Werkkonzeption verdeutlichte nachdrücklich Arnfried Edler (Hannover) an der Genese des As-Dur-Mittelteils im Kopfsatz des *Klavierkonzerts* aus einem selbständigen Rückert-Kanon, ursprünglich gedacht für den *Liebesfrühling* op. 37. Aus der Dichotomie von Logik der Entwicklung und Logik der Erinnerung als der Fantasie entlehnte subjektiv-verinnerlichte Kategorie des Komponierens versuchte schließlich Berthold Hoeckner (Chicago) nochmals – ebenso konsequent wie anschließend auch kontrovers diskutiert – die besondere Narrativität der Stilistik Schumanns festzumachen.

Göttingen, 19. bis 21. Mai 2006:

„Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert“

von Julia Gehring, Jena

Der doppelte Wettstreit zwischen den Künsten (Literatur, bildende Künste und Musik) einerseits und zwischen den Künsten und ihren Wissenschaften andererseits, die wechselseitig sich verstärkende Konkurrenz sowie Leitkunstdebatten standen im Zentrum des interdisziplinären Rundgesprächs. Mit den Organisatoren Sandra Pott (Hamburg), Christian Scholl (Göttingen) und Oliver Huck (Würzburg) hatten sich Vertreter der wissenschaftlichen Disziplinen zusammengefunden, deren Verflechtungen diskutiert werden sollten. In den ersten Sektionen der Tagung wurden je eine Kunst und ihre Wissenschaften aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet; darin schienen bereits Beziehungsfelder auf, denen in der vierten Sektion unter dem Titel „Konzert und Konkurrenz in den Künsten und ihren Wissenschaften“ breiter Raum gegeben wurde. Einführungen in die Sektionen gaben Ulrich Konrad (Würzburg), Sandra Pott, Carsten-Peter Warncke (Göttingen) und Oliver Huck.

In einem einleitenden Vortrag skizzierte Rüdiger vom Bruch (Berlin) die Metamorphose einer Kulturnation anhand der institutionellen Voraussetzungen. In der der Musik und ihren Wissenschaften gewidmeten Sektion veranschaulichte Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) anhand der Viererkonstellation Riemann – von Bülow – Fuchs – Nietzsche „Die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geist der Interpretation“. Forkels Entwürfe zu einer Systematisierung der wissenschaftlichen Musik präsentierte Oliver Wiener (Würzburg). Sebastian Klotz (Leipzig) beschritt das Schnittfeld zwischen kulturvergleichender Völkerpsychologie und vergleichender Musikwissenschaft. Die Musiktheorie mit ihrer unklaren Position zwischen Theorie und Praxis sowie ihre unterschiedliche Einbindung in den Fächerkanon der Konservatorien und Universitäten beleuchtete Oliver Huck.

In der Sektion „Die Literatur und ihre Wissenschaften“ beschäftigte sich Céline Trautmann-Waller (Paris) mit Kulturanthropologie am Beispiel der *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, während Carlos Spoerhase (Berlin) verschiedene hermeneutische Konzepte der Unverständlichkeit von Kunstwerken um 1800 und um 1900 skizzierte. Anhand von Gustav Freytags Roman *Die verlorene Handschrift* ordnete Steffen Martus (Berlin) Liebe und Philologie in einen emotionsgeschichtlichen Zusammenhang ein. Hingegen präsentierte Hans-Harald Müller (Hamburg) eine wissenschaftstheoretische Rekonstruktion der werkimmanenten Interpretation. Und schließlich besprach Sandra Pott die konkurrierenden Modelle Anschaulichkeit und Sprachlichkeit.

Parallelen und Rückkoppelungsprozesse zwischen Kunst und Kunstgeschichte waren Schwerpunkte der dritten Sektion. Heinrich Dilly (Halle) legte dar, dass Ernst August Hagen sich die Kunst erst schaffen musste, über die er an der Königsberger Universität lehrte. Über die „Transformationen der Kunsthistoriographie im Werk Karl Schnaases“ berichtete Henrik Karge (Dresden). Zuletzt stellte Reinhold Heller (Chicago) die Frage nach einer expressionistischen Kunstgeschichte.

In der abschließenden Sektion widmete sich Christian Scholl am Beispiel der Bilder von Caspar David Friedrich den musikalischen und poetischen Metaphern zur Beschreibung romantischer Malerei. Wie die Wissenschaft bis hinein in das ästhetische Werturteil von den Musikern der Neudeutschen Schule geprägt wurde, erläuterte Detlef Altenburg (Weimar-Jena). Sabine Wieber (Oxford) betrachtete historistische Interieurs als Gesamtkunstwerk. Andrea Gott dang (München) untersuchte das „Verhältnis von Architektur und Musik in Ästhetik, Architekturtheorie und Kunstgeschichte“. Im Schlussreferat stellte Toni Bernhart (Berlin) die Vereinigung für ästhetische Forschung vor, die eine allgemeine Kunstwissenschaft unter der Leitdisziplin Philosophie anstrebte.

Die stets sehr angeregten Diskussionen zeigten den fruchtbaren Austausch zwischen den Disziplinen und lassen auf eine baldige Fortsetzung des Rundgesprächs hoffen.

Erfurt, 25. bis 28. Mai 2006:

„Gaspare Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons“

von Saskia Maria Woyke, Weimar-Jena

Im Rahmen des Deutsch-Französischen Jahres in Thüringen, begangen anlässlich des 200. Jahrestages der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt, veranstalteten das Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Detlef Altenburg), das Theater Erfurt (Arne Langer), die Freie Universität Berlin (Jürgen Maehder) und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Arnold Jacobs-hagen) ein Internationales wissenschaftliches Symposium, das Gaspare Spontini als führenden Repräsentanten der französischen Oper in der Epoche Napoleons würdigte. Es handelte sich um den ersten ausschließlich Spontini gewidmeten Kongress im deutschen Sprachraum überhaupt.

Neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Dramaturgie, der Musik und der Inszenierungspraxis der Opern Spontinis, mit dem historischen Kontext und der Frage der Historie auf der Opernbühne war durch das Theater Erfurt die Verbindung zur Praxis gegeben. Hierzu gehörte die Aufführung der seit über hundert Jahren auf deutschen Bühnen nicht gespielten Oper *Fernand Cortez*, die Aufführung des ebenfalls selten gespielten *Milton* sowie eine von der Fondazione Pergolesi Spontini konzipierte Ausstellung über Leben und Wirken Spontinis.

Unter dem Schwerpunkt „Librettistik“ verwies Herbert Schneider (Saarbrücken) auf differierende Schwerpunkte in den Übersetzungen von *La Vestale*, die in den zahlreichen Aufführungen der Oper im deutschen Sprachraum, insbesondere in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, verwandt wurden. Saskia Maria Woyke zeigte anhand der in Bologna, Rom und Neapel erhaltenen Quellen auf, dass sich die Auseinandersetzung mit *La Vestale* im Italien des Ottocento weit intensiver als angenommen vollzog. Axel Schröter (Weimar-Jena) rekonstruierte Grundzüge der Aufführungspraxis von *La Vestale* und *Fernand Cortez* am Weimarer Hoftheater der Goethezeit. Olivier Bara (Lyon) wies auf die Widersprüchlichkeit der das Opernlibretto des Empire betreffenden Bezeichnung „tragédie épique“ hin: Die Tragödie bedeute Konzentration auf die Affekte, faktisch sei jedoch eine Inflation der auf das Spektakuläre gerichteten Dramaturgie zu beobachten.

In der Auseinandersetzung mit „Dramaturgie und Musik“ erläuterte Matthias Brzoska (Essen) anhand der drei französischen Hauptwerke Spontinis, wie deren Dramaturgie einerseits bereits vom Prinzip der „vérité historique“ der späteren Grand opéra geprägt sei, andererseits aber noch der nach einem *Lieto fine* verlangenden Theaterkonvention verhaftet bliebe. Eine tragische Konzeption von Seiten Spontinis beobachte man lediglich im rekonstruierbaren Finale der ersten Fassung der *Olympie*. Auf die überraschend schnellen Tempovorstellungen Spontinis (und nicht nur Beethovens) machte Thomas Betzwieser (Bayreuth) in seinem Vortrag über Spontini und das Metronom in Paris aufmerksam. Anselm Gerhard betonte in Hinblick auf die Dynamisierung von Zeit und Raum in Spontinis Pariser Opern das explizite Orchester-Crescendo. Christine Mundt-Espin (Mainz) berichtete über den aktuellen Stand und Arbeitsprinzipien des Projektes der Spontini-Briefausgabe.

Fragen des England-, Antiken- und Mexiko-Bildes in Opern Spontinis bildeten einen weiteren Schwerpunkt des Symposions. Arne Langer (Erfurt) setzte das allgemeine England-Bild in der Oper um 1800 in Bezug zu demjenigen in Spontinis *Milton*. Michael Wittmann (Berlin) erläuterte die Darstellung der Antike auf der Opernbühne in Frankreich und Italien unter besonderer Berücksichtigung der beiden *La Vestale*-Opern von Giovanni Pacini und Saverio Mercadante. Jürgen Maehder (Berlin) stellte mentalitäts- und geistesgeschichtliche Grundlagen der Conquista Mexikos und deren Wandlungen von der Opera seria bis zur nachrevolutionären Oper dar.

In den Annäherungen an den historischen Kontext des Schaffens Spontinis betonte Claudio Toscani (Mailand), *La Vestale* stelle einen bürgerlichen Konflikt in klassischem Rahmen dar, dessen Mittelpunkt die Person der Vestalin bilde. Dies, und nicht das Spektakuläre, sei als eigentliche Neuheit der Oper zu begreifen. Rüdiger Hilmer (Detmold) gab Einblick in die Vielfalt, die Strukturen und Entwicklung der zahlreichen Pariser Opernhäuser zur Zeit Napoleons, die nach der

Revolution tief greifenden Änderungen, etwa in der Zusammensetzung des nachrevolutionären Publikums, unterworfen waren. Arnold Jacobshagen setzte Spontini in Beziehung zum napoleonischen Königreich Neapel (1806–1815) und bewies, dass die erste, auf Spontinis eigentlicher Konzeption beruhende Aufführung von *La Vestale* nicht in Paris, sondern in Neapel stattfand. Zudem sei Spontini nach einem bisher nicht bekannten Briefwechsel beauftragt worden, eine neue Oper für San Carlo zu schreiben, ein Projekt, dessen Ausführung er nicht nachkam.

Innerhalb der Sektion „Umfeld und Rezeption“ deutete Anno Mungen (Bonn) zahlreiche Beziehungsebenen zwischen Beethoven und Spontini an, unter anderem in Bezug auf den unterschiedlich gearteten Nachruhm nach ihrem Tod, ihre Wertschätzung des Erhabenen, auf ihre Dirigententätigkeit und auf die Frage wechselseitiger Beeinflussung. Anne Wasmuth (Bayreuth) zeichnete in einem Arbeitsbericht ihrer Dissertation „Spontini in Berlin“ basierend auf statistischen Auswertungen ein neues Bild über Spontinis dortige Wirkung. Emilio Sala (Mailand) verwies zum einen auf die Verwendung der Musik von *La Vestale* im frühen Film Italiens, zum anderen auf die Pantomime *Nina ou la folle par amour* von Louis-Luc Loiseau de Persuis (1813).

Somit vermittelte das Erfurter Symposium entscheidende neue Erkenntnisse zum Opernschaffen des führenden Komponisten der Ära Napoleon. Es unterstrich gleichzeitig die Notwendigkeit weiterer, umfassender Forschungsarbeiten zum Schaffen dieses wahrhaft europäisch geprägten Komponisten. Es ist vorgesehen, die Referate in einem Kongressbericht zu veröffentlichen.

Dresden, 29. und 30. Mai 2006:

„Musik im mittelalterlichen Dresden – Vom Werden einer Musikstadt“

von Vitus Froesch, Dresden

Aufgrund der 800-Jahr-Feier Dresdens lag es nahe, innerhalb des Symposiums das mittelalterliche Musikleben der Stadt und damit ein wenig beachtetes Thema zu beleuchten. An der Veranstaltung, die von Matthias Herrmann (Musikwissenschaftliches Institut der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden) ausgerichtet wurde, beteiligten sich neben dem Initiator sieben weitere Referenten. Den Beginn des Symposiums gestaltete unter seinem Kantor Roderich Kreile der Dresdner Kreuzchor. Im Anschluss wurde zunächst Wolfram Steudes gedacht, der als Referent des Symposiums ebenfalls vorgesehen war, allerdings im vergangenen März verstarb. Seine Verdienste um die Erforschung der mittelalterlichen Musikgeschichte Dresdens sowie der Musik von Heinrich Schütz wurden mehrfach herausgestellt, wobei Matthias Herrmann einen aus Steudes Nachlass zusammengestellten Text verlas, der die Frühgeschichte des Kreuzchors thematisierte.

Der Hauptvortrag von Peter Gülke (Berlin) befasste sich mit der Musik im Welt- und Gesellschaftsbild des Mittelalters im Sinne einer tönenden Theologie. Wesentliche Aspekte des mittelalterlichen Musikverständnisses im Allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen wurden eindringlich und anschaulich erörtert.

Karlheinz Blaschke (Friedewald) befasste sich mit der Geschichte Dresdens bis zur Einführung der Reformation. Er stellte die unterschiedlichen städtebaulichen Phasen und urkundlichen Anhaltspunkte des Zeitraums dar und ging dabei besonders auf die in der Stadtgeschichtsforschung angewandten Methoden und zugehörige Analogien im weiteren sächsischen Umfeld ein. Als Räume, die auch besonders zur Musikausübung genutzt wurden, schilderte Heinrich Magirius (Radebeul) die bauliche Beschaffenheit verschiedener Kirchen- und Kapellenbauten im mittelalterlichen Dresden. Die deutsche Lieddichtung im Umkreis der Wettiner wurde von Horst Brunner (Würzburg) behandelt. Ihm gelang es, trotz der relativ spärlichen Quellenlage ein lebendiges und differenziertes Bild der Minnesänger und Meistersinger, insbesondere während des 13./14. Jahrhunderts in Dresden bzw. der Markgrafschaft Meißen zu vermitteln. Matthias Donath (Berlin) befasste sich mit der mittelalterlichen liturgischen Praxis am Meißner Dom. Sodann übertrug er die entsprechenden Erkenntnisse auf die Situation an den Dresdner Kirchen, da die Zugehörigkeit des mittelalterlichen Dresdens zum Bistum Meißen auf einige Analogien schließen lässt.

Die Ausführungen von Walter Salmen (Freiburg i. Br.), der krankheitsbedingt nicht anwesend sein konnte, thematisierten die gesellschaftliche Stellung und berufliche Praxis der sächsischen Spielleute im 14. und 15. Jahrhundert. Dabei wurde die spezifische Dresdner Situation ebenfalls erörtert. Die „Dresdner Brückenamtsrechnungen als musikgeschichtliche Quelle“ bildeten den Ausgangspunkt des Vortrags von Michael Heinemann (Dresden). Im Zentrum seiner Darstellung stand die Rekonstruktion des traditionellen Johannesspiels, das in Dresden vom 15. Jahrhundert bis zur Einführung der Reformation 1539 jährlich aufgeführt wurde. Die wettinische Hofmusik des 15. Jahrhunderts wurde in den abschließenden Ausführungen von Matthias Herrmann erörtert. Insbesondere die nachgewiesenen Musikergruppen und ihre Beziehungen zum Wettiner Hof standen im Mittelpunkt des Vortrags.

Zusammenfassend zeigte dieses Symposium einerseits, dass sich auch im Bereich der Musikwissenschaft gerade das Mittelalter als eine interessante Epoche erweist. Damit war andererseits die Feststellung verbunden, dass die entsprechende Forschung bei allen Bemühungen in Bezug auf die sächsische und speziell Dresdner Musikgeschichte deutlich intensiviert werden sollte.

Prag, 30. Mai 2006:

„Konferenz über die Unterstützung der Kulturpolitik seitens des Außenministeriums der Tschechoslowakischen Republik zwischen den zwei Weltkriegen“

von Markus Böttgermann, Berlin

Anlass der hier zu resümierenden Konferenz war ein Jubiläum: Vom 4. bis 9. April 1936 fand in Prag der Erste Internationale Kongress über Musikerziehung statt, ausgerichtet von der 1934 gegründeten Gesellschaft für Musikerziehung in Zusammenarbeit mit den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Praha, Brno und Bratislava und maßgeblich gefördert durch das tschechoslowakische Außenministerium. Treibende Kraft dieser Unternehmung war seinerzeit Leo Kestenberg, der, von den Nationalsozialisten aus seinen Ämtern und aus Deutschland vertrieben, seine musikpolitischen Aktivitäten in der Tschechoslowakei mit der Gründung der Gesellschaft für Musikerziehung und der Initiierung des Prager Kongresses von 1936 fortsetzte: Seine Person stand demgemäß im Zentrum der diesjährigen Konferenz. Deren Organisation lag in den Händen von Hana Vhlová-Wörner und Jarmila Gabrielová (beide Prag) und konnte sich der Unterstützung des tschechischen Außenministeriums erfreuen, das nicht nur die Räumlichkeiten des erninský-Palasts, sondern auch die Simultanübersetzung der Vorträge zur Verfügung stellte.

Im Anschluss an das Grußwort des stellvertretenden Außenministers der Tschechischen Republik, Pavel Svoboda, erläuterte der Historiker Jindřich Dejmek (Prag) die politisch-kulturelle Selbstdarstellung der Tschechoslowakischen Republik in der Zwischenkriegszeit und die Rolle, die das Außenministerium dabei spielte. Mit seiner breit gestreuten Förderung kultureller Aktivitäten – die neben dem musikalisch-musikpädagogischen Bereich u. a. auch Verlagsgründungen und literarische Übersetzungen umfasste – sei es ihm um die Positionierung der jungen Republik im europäischen Kontext zu tun gewesen, daneben dienten sie aber auch der Absorption der latenten deutsch-tschechischen Spannungen im Inneren. Die Rolle der Kultur als ein zentrales Element staatlicher Identitätsbildung beleuchtete auch das faktenreiche Referat von Vlasta Reitererová (Wien) zu „Musikleben und Musikinstitutionen in der Tschechoslowakei zwischen den zwei Weltkriegen“. Wurde mit diesen beiden Referaten der historische und institutionelle Kontext umrissen, so rückten die folgenden die Bedeutung von Leo Kestenberg und der von ihm gegründeten Gesellschaft für Musikerziehung in den Mittelpunkt: Susanne Fontaine (Berlin) präsentierte Kestenburgs musik- und kulturpolitisches Wirken in der Weimarer Republik, seine maßgeblich von Jugendbewegung und weltanschaulichen Einheitsbestrebungen inspirierten Reformen und die ab der Mitte der zwanziger Jahre einsetzende „Demontage“ seiner Person durch das rechte Parteienspektrum. Hana Vhlová-Wörner und Felix Wörner (Berlin) schließlich ermöglichten anhand neu aufgefundenen Quellenmaterials einen Einblick in die Arbeit der Gesellschaft für Musik-

erziehung und ihre beiden bedeutendsten Projekte: die Konferenz über Musikerziehung 1936 in Prag und die 1938 abgeschlossene internationale Umfrage zur Musikausbildung. Dabei wurde deutlich, dass Kestenbergs Prager Aktivitäten denselben ideellen Orientierungen folgen wie sein Berliner Reformwerk. Ein längerer Beitrag von Ivan Vojtch im Rahmen der anschließenden Publikumsdiskussion betonte das Verdienst, das in der Erschließung des vorgestellten Quellmaterials liegt und mahnte zugleich dessen historische Perspektivierung an. Die übergreifende deutsch-tschechische Erforschung von Kestenbergs Wirken, so lässt sich resümieren, hat mit dieser Konferenz einen viel versprechenden Anfang genommen.

Dortmund, 7. bis 10. Juni 2006:

„Bach und die deutsche Tradition des Komponierens und Redens über Musik“

von Peter Sühning, Berlin

Das 6. der Dortmunder Bach-Symposien, das diesmal nicht von deren Initiator Martin Geck selbst einberufen und organisiert, sondern auf Einladung von Wolfram Steinbeck (Köln) und Reinmar Emans (Bochum) vielmehr anlässlich seines 70. Geburtstags veranstaltet wurde, befasste sich mit der heiklen Frage einer musikgeschichtlichen Einordnung des Werks von Johann Sebastian Bach unter dem ideologischen oder ideologiekritischen Gesichtspunkt, wie sein Werk zu einer der mächtigsten Berufungsinstanzen für eine deutsche Tradition des kompositorischen Satzes werden konnte. Zwischen Apologie und Destruktion dieses Anspruchs bewegten sich die Beiträge. Martin Geck (Dortmund) beleuchtete vorab in einigen provokanten Thesen die nicht allein in Deutschland verbreitete Konstruktion einer Musikgeschichte, die ihren Mittelpunkt auf geradezu mythische Weise in Bach findet. Zunächst versuchte Ulrich Tadday (Bremen) derartige Konstruktionen als Ausdruck von nationaler Identitätsfindung und Krisenbewältigung zu erklären, die mit den eigentlichen kompositorischen Prozessen und Wechselwirkungen nur bedingt zu tun hätten.

In einer anschließenden musikhistorischen Debatte über Gecks und Taddays Thesen, die der wegen ihrer Liberalität schon sprichwörtlichen Diskussionsatmosphäre der Dortmunder Bach-Symposien völlig entsprach, wurde deutlich, dass kaum ein Kriterium für die Benennung und die Kritik maßgebender oder normsetzender Ereignisse in der Geschichte der Musik allgemein verbindlich sein kann. Ob es nicht angemessener sei, eine Pluralität der musikalischen Satzweisen und auch des Zugangs anzunehmen, statt bestimmten Hegemonie-Ansprüchen und mit Werturteilen belasteten Rubrizierungen anzuhängen? Auch wurde in dieser Debatte spürbar, dass es im Fach Musikwissenschaft seit Dahlhaus/Koselleck kaum eine lebendige, methodisch abgesicherte Aneignung und Diskussion zeitgenössischer geschichtstheoretischer Konzepte mit philosophischer oder historiographischer Observanz gibt. Reinhard Strohm (Oxford) versuchte in seinem öffentlichen Festvortrag „Komponist, Werkinterpretation, Geschichte“ dieses Manko zu thematisieren. Ausgehend von Foucaults Rede über Reichtum und Verschwiegenheit des (musikalischen) Primärtextes und seiner unendlichen Ausdeutbarkeit entwickelte Strohm eine zwischen Hörerfahrung und Textanalyse sich bewegende Form einer Wissenschaft von der Musik, wie sie sich im musikästhetischen Denken von Martin Geck abzeichne. In einem Beitrag Miriam Reichels (Dortmund) wurde die Thematik der körperlichen Erfahrung von Musik, wie sie Roland Barthes erläuterte, nochmals aufgegriffen. Wie sehr die deutsche Musik und Musikwissenschaft im Zentrum des nach Europa orientierten modernen Musikverständnisses im heutigen Japan steht, machten Beiträge von Eisaburo Tsuchida und Tadashi Isoyama (beide Tokio) deutlich. Michael Stegemann (Dortmund) relativierte aus französischer Sicht den universalen Geltungsanspruch deutscher Instrumentalpolyphonie à la Bach, denn in Frankreich gab es neben einer kontinuierlichen Aufführungspraxis Bach'scher Musik immer auch – etwa von Berlioz oder Satie – Widerstände gegen Bach.

Spezial-Referate befassten sich mit der pädagogischen Funktion von Klavierbüchlein im Hause Bach und Mozart (Ulrich Leisinger, Salzburg) und mit Mozarts schöpferischer Auseinandersetzung

mit Fugen Bachs (Peter Sühring). Mit den Bach-Bildern der Geschwister Mendelssohn beschäftigten sich Reinmar Emans (Bochum, mit Felix aufgrund einer neu erarbeiteten Quelleneinsicht in dessen Sammlung Bach'scher Werke) und Peter Schleuning (Oldenburg, mit Fanny aufgrund deren Briefe und Tagebücher). Klaus Döge (München) informierte über das Bach-Bild Richard Wagners. Bachs Stellung zur Gattung der Choralpartita beleuchtete Pieter Dirksen (Utrecht), die Modifikationen von Kompositionsverfahren Pachelbels bei Bach erklärte Friedhelm Krummacher (Kiel), und Ulrich Siegele (Tübingen) erläuterte die historische Relevanz von Taktzahlen-Proportionen für gottesdienstliche Orgelkompositionen von Bach.

Außer den Referenten waren exponierte Teilnehmer der Diskussionen: Wolfram Steinbeck (Köln), Helga Lühning (Bonn), Joshua Rifkin (Harvard) und Jean-Claude Zehnder (Basel). Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Saarbrücken/Hombourg-Haut, 8. bis 10. Juni 2006:

„Théodore Gouvy (1819–1898)“

von Lucile Thoyer, Mainz

Dass Théodore Gouvy, der selbst vielen Frankreich-Spezialisten allenfalls dem Namen nach bekannt ist, nun aus der Versenkung geholt werden konnte, ist das Verdienst der Veranstalter Herbert Schneider (Saarbrücken) und Sylvain Teutsch (Hombourg-Haut). Die spannendste Frage des Kolloquiums war, wie die doppelte nationale Identität des als Preuße geborenen Franzosen und die Vielzahl seiner Wirkungsstätten beidseits des Rheins sich in Werk und Rezeption des Komponisten niederschlugen. Besonders interessant war zu erfahren, dass die üblichen nationalen Stereotypen, mit denen Gouvys Werke stets befrachtet wurden – einige Kostproben aus der zeitgenössischen Musikpresse trugen Cécile Reynaud (Paris) und Nicole Strohmann (Hamburg) vor – von supranationalen ästhetischen Debatten überlagert wurden. Renate Groth (Bonn) zeigte etwa, wie Gouvys Präsenz bei den Rheinischen Musikfesten gegen die von Franz Brendel und den Kreisen der *Neuen Zeitschrift für Musik* verteidigte Position subtil benutzt wurde. Um eine Theorieebene, die diese von ideologischen und nationalen Motiven durchsetzten ästhetischen Diskurse überbauen könnte, bemühte sich Damien Ehrhardt (Evry), der die Reflexion über zwischennationale Beziehungen um den in der Musikwissenschaft noch nicht geläufigen dynamischen Begriff des Kulturtransfers bereicherte. Dass Gouvys Beitrag zur Musikgeschichte nicht in einem merkbaren „Materialfortschritt“ bestand, sondern in einer durchaus individuellen Auslegung von stilistischen Vorlagen Beethovens, Schuberts und Mendelssohns, zeigte Joachim Fontaine (Saarbrücken) anhand der Sinfonien. Markus Waldura (Saarbrücken) zeigte seinerseits Ähnlichkeiten in der Handhabung von Strategien der „Täuschung von Erwartungen“ in Beethovens Opus 127 und Gouvys *Streichquintett* op. 55. Danièle Pistone (Paris) und Martin Kaltenecker (Paris) legten dar, dass Gouvys Verwurzelung im französischen Klassizitätsideal durchaus kompatibel war mit dessen Verankerung im kleinen Pariser Kreis der so genannten „Germanisants“. Der gemeinsame zwischennationale Nenner war dabei das von Gouvy emsig verteidigte Konzept einer „musique sérieuse“, welches jedoch, wie Kaltenecker betonte, nach den 1850er-Jahren zunehmend zur Verteidigung eines erstarrten klassizistischen Kanons zunächst gegen Schumann und Brahms, später gegen Wagner diente. Wie viele jüngere Komponisten ging Gouvy in seiner späteren Kammermusik zur Verwendung von pseudobarocken, auch pseudovolkstümlichen Schreibweisen über und nutzte diese, wie Lucile Thoyer zeigte, zur Ausformulierung eines witzig-ironischen Anti-espessivo-Tons, der durchaus als Antwort auf Wagners Pathos zu verstehen war. Dass aber die Absicht der Abgrenzung von Wagner, die im Frankreich der Jahrhundertwende vielfach einen instrumentalen Weg ging, bereits in den 1860er-Jahren eine Entsprechung in Gouvys Pierre de Ronsard-Vertonungen hatte, legte Joachim Kremer (Stuttgart) dar. René Auclair (Nancy) vermittelte seinerseits einen Überblick über Gouvys zahlreiche Werke für Solostimme und Klavier. Herbert Schneider zeigte detailreich, wie Gouvy für seine auf klassischen und klassizistischen Vorlagen basierenden Oratorien Elemente aus der Oper,

der Scène dramatique und dem Oratorium Mendelssohn'scher Prägung jeweils zu Formen vereinigte, an denen exemplarisch gezeigt werden kann, wie neuere Opernentwicklungen die Entwicklung des Oratoriums hochgradig bestimmt haben. Die Prämisse, dass ein Requiem in erster Linie die „kompositorische Bewältigung des Todes“ sei, leitete die von Rainer Kleinertz (Regensburg) vorgenommene analytische Beschäftigung mit Gouvys *Requiem* op. 70. Spezielle Untersuchungen, wie Gouvys Behandlung der Violine, dargestellt von Anne Penesco (Paris), das Verhältnis Gouvys zu Hector Berlioz und zu Théodore Dubois von Matthias Brzoska (Essen) bzw. Elisa Teglia (Paris), ein Vergleich mit Henri Marteau von Marc Rigaudière (Metz), sowie Gouvys familiäre Verankerung im industriellen Milieu der Saargegend von Delf Slotta und Malte Helfer (Saarbrücken) konnten dem neu gewonnenen Gesamtbild dieses Grenzgängers wichtige Einzelheiten hinzufügen.

Halle, 12. und 13. Juni 2006:

„Händels Klassizität“

von Karin Zauft, Halle an der Saale

Den Anstoß für die Thematik hatte Mozarts 250. Geburtstag gegeben. Wie sich am Schluss dieser wissenschaftlichen Konferenz zu den Händel-Festspielen 2006 zeigte, erwies sie sich als äußerst ergiebig und in den Ergebnissen mehr als ertragreich. Renommierter Wissenschaftler aus Deutschland, Großbritannien, Österreich, den Niederlanden und den USA sowie eine überaus große Schar interessierter Zuhörer diskutierten die anregende und vielschichtige Problematik. Dass die lebhaften Debatten dabei nicht im theoretischen Bereich verharren, zeigte bereits die verheißungsvolle musikalische Eröffnung durch Studierende des Instituts für Musikpädagogik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, die Kompositionen Händels in Bearbeitungen von Mozart, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy u. a. zu Gehör brachten. Auch Referenten – Graydon Beeks oder Donald Burrows – ließen es sich nicht nehmen, selbst die Stimme zu erheben bzw. dem Klavier klangvolle Töne zu entlocken, um ihren Ausführungen Nachdruck zu verleihen.

Händels Klassizität läßt sich – so Wolfgang Ruf in seinen Eröffnungsworten – nicht als feste Größe erfassen, sondern unterliegt fortwährender, historisch bedingter Wandlung, sowohl den Aspekt der Anerkennung als erstrangigen Komponisten nebst seiner Popularität einschließend, wie auch den der künstlerischen Vorbildwirkung und den der schöpferischen Nachwirkung. Dabei ist Klassizität nicht über Geschmacksfragen zu definieren, sondern über das, „was Leistung und ihre Wirkung verbindet“ (Reinhard Strohm).

Bemerkenswert ist, dass in diesem Zusammenhang erstaunlich viele neue Materialien und Erkenntnisse vorgestellt werden konnten. Erfreulich vor allem, dass sich die junge Generation von Musikwissenschaftlern mit entsprechenden Arbeiten vehement zu Wort meldete: Neben den in der Händelforschung namhaften Wissenschaftlern (unter ihnen Reinhard Strohm, Oxford; Christopher Kent, Chippenham; Paul W. van Reijen, Groningen; Richard King, Maryland; Hartmut Krones, Wien; Siegfried Schmalzriedt, Karlsruhe; Wilhelm Seidel, Neckargemünd; Dieter Gutknecht, Köln; Gerhard Poppe, Dresden; Ralf Wehner, Leipzig) legten jüngere Musikwissenschaftler (Katharine Hogg, London; Michael Maul, Leipzig; Eva Zöllner, Hamburg; Annette Landgraf, Halle) akribisch hinterfragte Forschungsergebnisse vor, die (wie vor allem die von Michael Maul) in der Wirkungsgeschichte Händel'scher Werke neue Weichen stellten dürften.

Insgesamt wurde deutlich, dass Händels Werk in Leben und Nachleben des Komponisten sowohl in Leipzig wie in Dresden oder Hamburg, gleichermaßen wie in Wien und in den Niederlanden in befruchtender Weise das Musikleben auf unterschiedlichste Weise geprägt hat. Die Wertschätzung, die ihm und seiner Musik allzeit zuteil wurde, bestimmte u. a. die kontinuierliche Rezeption seiner Werke und seine Klassizität. Viel Neues kam in dem Zusammenhang ans Tageslicht: Unbekannte Quellen bezüglich der Oper *Siroe* wurden vorgestellt und erläutert, bislang kaum beachtete Anhaltspunkte für Händels eigene Aufführungspraxis anhand seiner sozialen Kontakte – z. B. zu dem Uhrmacher Charles Clay – (Pieter Dirksen, Utrecht) herausgearbeitet.

Die Referate der Konferenz werden wie üblich im nächsten Band des *Händel-Jahrbuches* gedruckt vorliegen.

Görlitz, 29. Juni bis 1. Juli 2006:

„Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik“

von Ute Poetzsch-Seban, Magdeburg

Die von Klaus Hortschansky und Claudia Konrad konzipierte Tagung der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik untersuchte die Musikkultur der an der Kreuzung wichtiger Handelsstraßen gelegenen reichen Handwerker- und Handelsstadt Görlitz, die Rolle von Persönlichkeiten und Gruppen, aber auch ihre regionale und überregionale kulturelle Einbindung. Bereits 1525 war das zum Königreich Böhmen gehörende Görlitz lutherisch geworden, wodurch Schulwesen und Kirchenmusik nach den im protestantischen Mitteldeutschland üblichen Regeln entwickelt wurden. Daneben gab es ein hoch stehendes bürgerliches Musikleben. Arno Paduch (Wunstorf) berichtete über Andreas Hammerschmidts repräsentative Vertonung des 84. Psalms, den dieser der Wiedereinweihung der Breslauer Elisabethkirche im Jahr 1652 gewidmet hatte. Thomas Napp (Weimar) befasste sich mit dem beziehungsreichen Musikleben der in den Sechsstädtebund integrierten Stadt Görlitz in den ersten Jahrzehnten nach der Reformation, das städtische Musiker, die Kantoreigesellschaft, die 1571 gegründete Meistersingerschule und das ambitionierte Convivium musicum, dessen wichtigste Persönlichkeit Bartholomäus Scultetus war, bestimmten. Seine Ausführungen wurden ergänzt durch den Beitrag von Eberhard Möller (Zwickau), der vor allem auf die Würdigung hinwies, die die Görlitzer Bürgerschaft durch auswärtige Komponisten erfuhr. Dass es im ausgehenden 17. Jahrhundert stetige Verbindungen der böhmischen Oberlausitz, namentlich Zittaus, nach Prag gab, machte Jaroslav Bužga (Prag) deutlich. Tomasz Jez (Warschau) verortete die intellektuell-akademische Orientierung der Region zwischen den Universitäten Leipzig und Breslau und entwarf ein Netz kultureller Bezüge, in dem sich Musiker und Komponisten bewegten. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) thematisierte die Wanderungen von Musikern im Spannungsfeld von individuellem Impetus und Migrationsbewegungen. Auf die Bedeutung des Breslauer Domes, vor allem aber der Klöster für die katholisch geprägte Musikkultur Schlesiens, wo auch aus der oberlausitzischen Region gebürtige Komponisten wirkten, machte Remigiusz Pospiech (Chróscina Opolska) aufmerksam. Über Beziehungen voigtländischer Orgelbauer in die oberlausitzische Region berichtete Albin Buchholz (Plauen), und Eszter Fontana (Leipzig) informierte über die Besonderheiten des sächsischen Instrumentenbaus und -handels um 1600, dessen Zentrum Leipzig war. Christian Ahrens (Bochum) machte die Verbindung der thüringischen Residenz Gotha zur Region an der Anstellung von aus Schlesien stammenden Lautenisten fest. Michael Maul (Leipzig) schilderte auf der Grundlage neu aufgefundenen Quellenmaterials anschaulich die Auseinandersetzung, in die Johann Heinrich Gössel geriet, als er 1728 als Kantor in Kamenz begann, eine moderne Anschauung von auslegender und ausdrucksvoller Kirchenmusik zu praktizieren. Am Beispiel eines aus der Ratsbibliothek Löbau stammenden Repertoires aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigte Peter Wollny (Leipzig) eine für lutherische Regionen typische Art der Aneignung des italienischen Stils in Gestalt mehrstimmiger Concerti und Motetten; insbesondere konnte er eine bisher unbekannte Fassung des Vokalkonzerts *Quemadmodum desiderat* von Sebastian Knüpfer nachweisen. Wolfgang Hirschmann (Erlangen) analysierte anhand singbarer Übertragungen zweier Arien aus Händels *Poro* die überragende Leistung des aus der Region stammenden Hamburger Übersetzers und um 1730 wichtigsten Librettisten der Hamburger Oper Christoph Gottlieb Wend. Die Beiträge werden im Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik veröffentlicht.

Tutzing, 7. bis 9. Juli 2006:

„Schweigen die Sirenen? Zur Aktualität des Mythos im zeitgenössischen Musiktheater“

von Susanne Fontaine, Berlin

Rolf Riehm stand 1994 bei der Komposition seiner Oper *Das Schweigen der Sirenen* nach Franz Kafka vor dem Problem, dass die titelgebenden Figuren möglicherweise nicht singen. Der vorbeifahrende Odysseus allerdings bemerkt diese – vielleicht nur vorgetäuschte – Verweigerung nicht, weil er nicht nur an den Mastbaum gebunden ist, sondern überdies noch seine Ohren mit Wachs verstopft hat.

Karin Andert (Evangelische Akademie Tutzing) und Dörte Schmidt (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) verfolgten mit der Tagung ein doppeltes Ziel. Dörte Schmidt umriss in ihrem Eröffnungsreferat das Tagungsthema ausgehend von einer Kontroverse zwischen Hans Mayer und Rolf Liebermann. Diese lief 1992 auf eine Polarisierung zwischen überzeitlichem Mythos einerseits und historisch eingebundener Aufklärung andererseits hinaus. Diese beiden Standpunkte seien, so Schmidt, heute als Alternativen nicht mehr zu halten, befassten sich doch heute signifikant viele im Dienst von Kunst als Erkenntnisform agierende Komponisten und Regisseure mit dem Mythos. Die zweite Kluft, die es auf der Tutzinger Tagung zu überbrücken galt, war die zwischen Theoretikern und Theaterpraktikern. Daher hatten die Veranstalterinnen neben Vertretern der Musik- und Theaterwissenschaft auch Komponisten, Dramaturginnen, Regisseure und Bühnenbildner aufs Podium gebeten. Anschaulich erzählte Riehm (Frankfurt), wie er zusammen mit Klaus Zehelein ein Konzept für seine Sirenen-Oper entwickelt habe, in dem keine Geschichte erzählt, sondern der Kern von Kafkas Text kompositorisch umgesetzt, d. h. das für Odysseus nur Sichtbare hörbar wird. Auch Joseph Ludin (Paris) argumentierte gegen die Opposition von Mythos und Aufklärung, indem er darlegte, dass zwar der Mythos die erste Sprache sei, die über das Wirken der Psyche rede, dass jedoch der Psychoanalytiker nicht an ihn glaube, sondern aufklärend mit ihm arbeite. Elwira Seiwert (Baden-Baden) knüpfte bei Benjamin und Adorno an, um Chancen und Risiken des Arbeitens mit Mythen zu diskutieren. Bedenklich sei, wenn die Instanz des Erzählers verschleiert und Gewalt als Erzählung von etwas Vergangenen verharmlost werde. Regina Busch (Wien) ging vor dem Hintergrund heutiger Allgegenwärtigkeit von stets wiederholten und variierten Mythologemen verschiedenen Möglichkeiten des Verhältnisses von Musik und Sprache nach. Im Gespräch mit der Dramaturgin Bettina Milz (Stuttgart) berichteten die Regisseure Lutz Graf (Mallersdorf-Pfaffenberg) und Josef Szeiler (Wien) sowie der Komponist Christian Ofenbauer (Salzburg) über ihre Arbeit mit dem Wiener Theater *Angelus Novus*. Mitte der achtziger Jahre wurden dort antike Texte und Stoffe aufgegriffen, um neue, auch nicht-sprachegebundene Formen des Theaters zu entwickeln. Dass Mythen nicht nur Stoff für die Oper sind, machte das Konzert von Barbara Maurer (Viola) und Martin Fahlenbock (Flöte) vom Freiburger Ensemble Recherche deutlich. Der Arbeit von Ursel und Karl-Ernst Herrmann (Regie und Bühnenbild) waren der Vortrag von Clemens Risi (Berlin) über die Produktion von Luigi Cherubinis *Medea* an der Deutschen Oper Berlin und ein Gespräch mit der Dramaturgin Micaela von Marcard (Dahlitz) über Georg Friedrich Händels *Semele* an der Staatsoper Unter den Linden Berlin gewidmet. Dabei erweiterte sich die Perspektive noch um das Problem der Präsentation von Oper in Film und Videoaufzeichnung. Das Ziel eines doppelten Brückenschlages wurde in Tutzing letztlich nicht erreicht; unterschiedliche Argumentationsweisen, rhetorisches Verhalten und Habitus wurden jedoch zu deutlichen Repräsentationsformen verschiedener Positionen.

Zürich, 7. bis 9. Juli 2006:

„Die bedrängte Muse – Komponieren in totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts“

von Melanie Wald, Zürich

Gilt das 19. Jahrhundert als das Zeitalter des Nationalismus, so stand das ihm folgende weitgehend unter dem Unstern des Totalitarismus. Zu dessen Haupteigenschaften gehört zweifellos der Versuch, eine möglichst lückenlose Kontrolle auch über das Kunstschaffen auszuüben, um es in den Dienst einer wie auch immer gefärbten Ideologie zu zwingen. In diesem Koordinatensystem von Vereinnahmung und Abhängigkeit scheint die Musik ein wenig abseits zu stehen, ist doch der ‚begriffslosen‘ Kunst ein Rest von Mehrdeutigkeit oder Unbestimmtheit schwer zu nehmen.

Solche Gedanken standen im Hintergrund der diesjährigen „Kontroversen“-Tagung, die bereits zum fünften Mal gemeinsam von der Tonhalle-Gesellschaft und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich unter der Schirmherrschaft des österreichischen Generalkonsulats ausgerichtet wurde. Dabei ging es den Veranstaltern vor allem darum, gängige Hypothesen über das Verhältnis von Kunst und Politik im 20. Jahrhundert zu hinterfragen und der Probe aufs Exempel zu unterziehen. Indem der Kreis der Fallbeispiele um sonst wenig beachtete Länder erweitert wurde, entstand so ein überraschend vielfältiges Kaleidoskop der Modi, in einem bedrängenden politischen Umfeld Musik zu machen.

Die nur scheinbar exotische Folie für die musikhistorischen Beiträge bot der Eröffnungsvortrag der Sinologin Barbara Mittler (Heidelberg). Die zunehmende Popularität der maoistischen Kulturrevolution bzw. ihrer Ästhetik wurde hier auf die massentaugliche Verknüpfung von Propaganda (als Intention) und Pop (als Darstellungsform) zurückgeführt, bei der auch nationalistische Elemente von Bedeutung waren. Genau diese Beziehung von Hochkultur und Populär-Kultur zu Ideologie und (National-)Identität erwies sich auch bei den Hauptbeiträgen der Tagung in immer wieder anderer Weise als Dreh- und Angelpunkt.

Gianmario Borio (Cremona) machte den Anfang mit einer Nahaufnahme zur „Kulturpolitik des faschistischen [italienischen] Staates und den Positionen der Komponisten“, wobei er ein Beispiel affirmativer Filmmusik ins Zentrum stellte. Der Osteuropa-Historiker Carsten Goehrke (Zürich) verortete die Bedingungen des musikalischen Schaffens in Stalins Sowjetunion in einem Spannungsfeld von „Ideologie und kleinbürgerlichem Musikgeschmack“. Am Beispiel des „Falles Hindemith“ ging anschließend Giselher Schubert (Frankfurt am Main) einmal mehr dem Schicksal des Komponisten in der Nazizeit nach, entlarvte dabei aber besonders Diskontinuitäten der Musikkritik bis weit in die Nachkriegszeit hinein.

Ein erstaunliches Beispiel dafür, dass Musik auch nicht totalitär vereinnahmt werden kann, bot Cristina Urchueguía (Zürich). Ihre Untersuchung der ersten Jahre von Francos Herrschaft in Spanien ergab den Befund einer weitgehend ideologiefreien Musikpraxis, weil das Land im 19. Jahrhundert keine als nationales Identifikationsmoment akzeptierte Musiksprache entwickelt hatte, an die anzuknüpfen gewesen wäre. Eine andere Geschichte ‚freier‘ bzw. sich befreiender Musik entwarf Ulrich Dibelius (Garching) anhand des ‚Warschauer Herbstes‘. Peter Gülke (Berlin) widmete sich schließlich der DDR und ihren „von Spießern verwalteten Utopien“, ein Vortrag, in dem einmal mehr auch die kreativ-katalytische Kehrseite des totalitären Versuchs, Musik in ihren ideologischen Rahmen zu spannen, zur Sprache kam.

Den Abschluss der Tagung bildete ein Podiumsgespräch mit Peter Gülke und Jean-François Bergier, dem Leiter der Kommission zur Aufarbeitung der wirtschaftlichen Verstrickungen der Schweiz mit dem Nazi-Regime, bei dem die Frage nach der Grenze zwischen der gesellschaftlichen Verantwortung von Kunst und ihrer politischen Vereinnahmung auf ein über den Verdacht des Totalitarismus so erhabenes Land wie die Schweiz ausgeweitet wurde. Die rege Beteiligung des Publikums an dieser Debatte zeigte, welche Bedeutung diese Überlegungen auch jenseits der ‚reinen‘ Wissenschaft zu haben vermögen.

Die Tagungsbeiträge werden wie schon in den Vorjahren im Rahmen der *Schweizer Beiträge zur Musikforschung* erscheinen.

München, 14. bis 16. Juli 2006**„Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel“**

von Inga Mai Groote, München

Das von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth ausgerichtetes Symposium unter der Leitung von Stephan Hörner und Sebastian Werr widmete sich der Hofmusik zur Zeit des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel (1662–1726), in der sich aufgrund seiner Biographie – Statthalterschaft in den Niederlanden und Exil in Frankreich – die unterschiedlichen europäischen Musiktraditionen besonders stark niederschlugen.

In seinem Eröffnungsvortrag steckte Sebastian Werr (Thurnau) verschiedene Repräsentationsfunktionen und Wirkungsabsichten von Hofmusik ab. Bernhard Jahn (Magdeburg) stellte die vom Leser zu entschlüsselnden politischen Bedeutungen in Libretti heraus, betonte aber auch die zunehmende „Entpolitisierung“ der Gattung Oper im 18. Jahrhundert. Juliane Riepe (Halle) widmete sich der mit dem Münchner Hof vielfach verwobenen Musikpflege des Kölner Kurfürsten Joseph Clemens, des Bruders Max Emanuels, der während der Exilzeit besonders mit dem Komponisten Pietro Torri Kontakte unterhielt. Berthold Over (Mainz) berichtete über den langen Venedig-Aufenthalt von Max Emanuels zweiter Gemahlin Therese Kunigunde und ihr Musikinteresse; es zeigte sich auch, in welchem Maße die dort von ihr gesammelten Opernlibretti die Grundlage späterer Münchner Opern bildeten. Jean-Philippe Aelbrouck (Brüssel) zeichnete die Geschichte des Opernhaus am Quai du Foin nach, mit dem in Brüssel öffentlich zugängliche Aufführungen begannen. Von den Aufführungen in den Exiljahren 1708 bis 1715 hob Barbara Zuber (München) die für Joseph Clemens entstandenen Werke Pietro Torris hervor und diskutierte die Datierung seiner *Peripezze della fortuna*. Mit derselben Oper als Beispiel für die Anfänge einer musikalischen Stilvermischung zwischen italienischem und französischem Idiom, die sich besonders in Bearbeitungen und auch Pasticches manifestiert, beschäftigte sich Thomas Betzwieser (Bayreuth). Catherine Cessac (Paris) trug die zahlreichen Kontakte Max Emanuels auch zu französischen Musikern wie M. A. Charpentier, Jacquet de la Guerre oder Clérambault zusammen. Manuela Jahrmärker (Grünwald) diskutierte die Präsenz und Funktionen französischer Stilzitate in Torris Münchner Opernserie. Zwei Beiträge beschäftigten sich mit Agostino Steffani: Colin Timms (Birmingham) untersuchte die für München entstandenen Opern und führte Quellen zu den Aufführungen an, während Sieghart Döhring (Thurnau) die inhaltlichen und musikalischen Deutungsmöglichkeiten von *Niobe* darstellte und die die Gattungskonventionen überschreitenden Merkmale der Komposition hervorhob. Daniela Sadgorski (München) beleuchtete als Fallstudie einer Sängerkarriere am Münchner Hof die in einer Autobiographie überlieferte Vita des Kastraten Filippo Balatri, der in zahlreichen Opern und kammermusikalischen Werken mitwirkte. Inga Mai Groote thematisierte am Beispiel von Torris Duettkantate *Sol di pianto* mögliche Bezüge zum zeitgenössischen französischen Kantatenrepertoire. Fallstudien aus Oper und Vokalmusik bildeten den Gegenstand der dritten Sektion. Friedrich W. Riedel (Sonthofen) diskutierte anhand eines Notenbuchs der Kurfürstin Maria Antonia das in Wien und München gepflegte Kantatenrepertoire. Stephan Hörner (München) untersuchte das kirchenmusikalische Werk von Giuseppe Antonio Bernabei, das eine überraschende stilistische Vielfalt offenbarte. Josef Focht (München) behandelte die Entwicklung des Instrumentariums und der Aufführungspraxis um 1700 in der Münchner Hofkapelle und sprach auch Fragen des Sozialstatus der Musiker sowie instrumententechnische Aspekte an. Dem Werk Franciscus Langs sowie auch grundsätzlichen Fragen des Jesuitentheaters widmete sich Anne-Claire Magniez (Paris). Die Veranstaltung, die in den Räumen des Orff-Zentrums stattfand, wurde durch ein Konzert der Neuen Hofkapelle München unter Leitung von Christoph Hammer in der Hofkapelle der Münchner Residenz abgerundet, bei dem Werke am Hofe Max Emanuels wirkender Komponisten (Dall'Abaco, Bernabei, Mayr, Steffani und Torri) zur Aufführung gelangten.

**Northfield, Minnesota, 27. Juli bis 1. August 2006:
„Away from Home: Wind Music as Cultural Identification“**

von Helmut Brenner, Graz

Die 17. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB), die erstmals außerhalb Europas stattfand, wurde diesmal als Gemeinschaftsveranstaltung mit der US-amerikanischen Historic Brass Society (HBS) im Rahmen eines Vintage Band Music Festivals organisiert. An der IGEB-Tagung nahmen Wissenschaftler und Orchester-Praktiker aus Deutschland, Österreich, Kanada, England, Neuseeland, Schweden, Belgien, Russland, Finnland, Luxemburg, Polen und den USA teil. Nach den Eröffnungskonzerten mit der Brassworks Band aus San Francisco und dem Dolce Wind Quintett aus Minneapolis-St. Paul wurde im historischen Hotel Archer House unter der regen Teilnahme sowohl internationaler Experten als auch lokaler Musiker und Musikinteressierter das wissenschaftliche Vortragsprogramm absolviert. Die 39 Referate, die zum Teil in Band 27 der Reihe *Alta Musica* beim Verlag Schneider in Tutzing publiziert werden sollen, waren lokalen musikalischen Umfeldern, amerikanischen Blasmusikthemen, musikalischer Migration, Wurzeln und Quellen, speziellen Instrumenten, Repertoires und Komponisten, Blasmusiktraditionen in Russland oder kanadischen Blasmusikthemen gewidmet. Parallel zum wissenschaftlichen Programm präsentierten sich auf den Straßen und Plätzen Northfields zahlreiche Blasorchester auf historischen Instrumenten im Rahmen des Vintage Band Music Festivals der HBS. Die mehrtägige Veranstaltung wurde durch die Rekonstruktion einer Vaudeville-Show aus dem Jahr 1916 – eine Art Varietee-Programm mit Life-Musik, Stummfilmen, Artisten, Tierdressurnummern, Stepptänzern und Gesangsolisten, mit dem man zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Städte und Dörfer tingelte – abgeschlossen.

BESPRECHUNGEN

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

Der vorliegende Band versammelt die Referate einer Tagung, die 1998 in Liège als dem potentiellen Geburtsort von Johannes Ciconia stattfand. Er ist derzeit als Summe des Forschungsstandes zu diesem Komponisten zu betrachten, der vom Herausgeber, wie seit Heinrich Bessler üblich, als Vertreter einer Zeit des Übergangs angesehen wird. Die elf Beiträge umfassen nahezu alle Aspekte von Ciconias Schaffen, sie sind jedoch von unterschiedlichem Gewicht.

Philippe Vendrix fasst einleitend den Forschungsstand zu Leben und Werk zusammen. Auch David Fallows geht auf die Probleme der Biographie ein, die er nach wie vor nicht für gesichert hält, und weist in seinem Beitrag zu den späten Liedern und ihrem Umfeld mit *Mercé o morte*, *Chi vole amare*, *Poy che morir* und *Gli atti col dançar* nicht nur eine Reihe von Kompositionen, die im Lucca Codex jeweils auf der unteren Hälfte der Seiten notiert sind, aus kodikologischen Gründen Ciconia zu, sondern zieht ihn aus stilistischen Gründen zudem als Autor von *Fugir non posso* sowie von drei Laudens (*Ave vergene*, *Sancta Maria regina celorum* und *O Francisce pater pie*) in Erwägung.

Jane Alden geht in ihrem Beitrag zu Ciconias zeremoniellen Motetten dem Verhältnis von Text und Musik nach und kann dabei mit der auf Proportionalität gegründeten Form einerseits und mit Details wie dem von ihr als ‚Vokal-Hoquetus‘ bezeichneten Verfahren, das sie ebenso wie Imitationen im Dienste eines auf den Kategorien ‚Ahnung‘ und ‚Erinnerung‘ basierenden Zusammenhangs von Text und Musik sieht, andererseits eine Reihe von Stilmerkmalen namhaft machen. Margaret Bent bezieht die beiden Motetten *O felix templum* und *O Padua* sowie den Kontrapunkt-Traktat von Prodocimus de Beldemandis im Dienste einer wechselseitigen Erhellung der Quellen aufeinander, und sie exemplifiziert damit ihr Konzept einer internalisierten musikalischen Gramma-

tik als Grundlage eines musikalischen Satzes, in dem *Musica ficta* nicht als akzidentielle Zutat, sondern als ein essentieller Bestandteil grammatikalischen und rhetorischen Kalküls begriffen wird. Jan Herlinger weist hingegen in seinem Beitrag darauf hin, dass die Kritik, die Prodocimus an Marchetto da Padua und seinen Nachfolgern übt, insofern auch als eine Kritik an Ciconia verstanden werden kann, als dieser in der *Nova musica* Passagen aus dem *Lucidarium* übernimmt. Der Stellung von Ciconia innerhalb der Tradition der Musiktheorie widmet sich auch Stefano Mengozzi, der hervorhebt, dass Ciconia den Terminus „vox“ an keiner Stelle auf das Hexachord bezieht und sich von der Solmisationspraxis, wie sie sich im Gefolge von Guido von Arezzo ausgebildet hat, absetzt (wohl aber Guido selbst zu den Auctores zählt).

Pedro Memelsdorffs Beitrag zu den Contratenores von Matteo da Perugia, der bereits an anderer Stelle erschienen war („*Lizadra donna*: Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval *Ars contratenoris*“, in: *Studi musicali* 31, 2002, S. 271–306), ist Teil seiner umfassenden Auseinandersetzung mit der „*Ars contratenoris*“, die er hier am Beispiel von *Lizadra donna* (dessen Überlieferung komplett faksimiliert ist und von einer Edition der beiden Fassungen begleitet wird) thematisiert.

Galliano Ciliberti geht in einem assoziativen, aber in Bezug auf die Musik wenig konkreten Beitrag zum Motiv der Quelle im Lied des Trecento dem Sujet von *Sus un' fontayne* nach, die Beiträge von Anne Stone und Yolanda Plumley hingegen exemplifizieren an dieser Komposition den zentralen Forschungsansatz der Intertextualität, den beide Autorinnen in einer ganzen Reihe von Beiträgen in den letzten Jahren immer wieder akzentuiert haben. Während Plumley betont, dass es sich gleichsam um eine Metaintertextualität handle, da Ciconia Filippotto da Caserta nicht nur zitiere, sondern dabei auch dessen Zitatechnik überbiete (wobei das Argument, in der Zitathaftigkeit sei ein „nördliches“ Verfahren zu erkennen, die keineswegs schlüssig bewiesene Hypothese voraussetzt, Filippottos Kompositionen seien

in Frankreich entstanden), stellt Stone das Virrelai in eine Reihe mit *Or voit* (Guido), *Je me merveil* (Jacob de Senleches) und *Sumite karissimi* (Antonio Zacara da Teramo). In allen vier Stücken, so ihre These, sei die Notation kein Selbstzweck, sondern ein Medium, in dem sich das Verhältnis zwischen dem Autor-Subjekt und der Musik, die im Text angesprochen bzw. bei Ciconia durch das Mittel der Zitathaftigkeit thematisiert wird, entfalte.

Die poetologische Dimension hebt auch Annette Kreuziger-Herr hervor, die in ihrem Beitrag anhand der Ballata *Con lagreme bagnandome el viso* die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen dem biographischen und dem ästhetischen Subjekt bei Ciconia nachdrücklich betont. Diese Akzentuierung der ästhetischen gegenüber der historischen Bedeutung des Komponisten könnte einen Ausgangspunkt für die weitere Forschung bilden.

(August 2006)

Oliver Huck

Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001, Venedig. Hrsg. von Helen GEYER und Wolfgang OSTHOFF. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 2004. XIII, 438 S., Abb., Nbsp. (Deutsches Studienzentrum in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Ricerche 1.)

Mehr als zwei Jahrhunderte lang wurde die Musikkultur der Stadt Venedig ganz maßgeblich durch die vier Ospedali bestimmt. Die musikalische Ausbildung in diesen ausschließlich von Mädchen und jungen Frauen bewohnten Institutionen vollzog sich auf einem außerordentlich hohen Niveau, die regelmäßig veranstalteten Konzerte erfreuten sich im 17. und 18. Jahrhundert unter den Venezianern und ihren zahlreichen Gästen einer enormen Popularität. – Sätze wie diese kann man in vielen musikgeschichtlichen Abhandlungen finden, tiefer gehende Forschungen jedoch waren bislang Mangelware.

Umso erfreulicher, dass das Deutsche Studienzentrum Venedig im Jahre 2001 dem einzigartigen Phänomen der venezianischen Ospedali eine große musikwissenschaftliche Tagung widmete, deren Referate und Diskussionen nun in einer ausführlichen Publikation vorliegen. Das inhaltliche Spektrum der Beiträge ist dabei

weit gespannt: So werden u. a. bemerkenswerte Quellen vorgestellt sowie unmittelbar mit den Ospedali verbundene Gattungen und konkrete Kompositionen analysiert.

Zum „Phänomen“ der Ospedali gehört es, dass die Tätigkeiten der prominenten Lehrer Vivaldi, Galuppi, Traetta und vieler anderer relativ gut erschlossen sind, die Bewohnerinnen der Einrichtungen jedoch weitgehend anonym bleiben. Nur wenige Biographien der oftmals hoch talentierten Musikerinnen können über die Konservatoriumszeit hinaus rekonstruiert werden. Gleich mehrere Texte im vorliegenden Tagungsbericht vermögen es, ein wenig Licht in diesen faszinierenden, unerschlossenen Forschungsbereich zu bringen. Michael Talbot wendet sich in einem zentralen Aufsatz dem Notenbüchlein der Anna Maria zu, jener bedeutenden Schülerin und „Muse“ Vivaldis. Genauestens werden diese Quelle und die darin aufgezeichneten Fassungen von Violinkonzerten Vivaldis beschrieben, illustriert durch entsprechende Notenbeispiele. Der Beitrag von Micky White ergänzt dazu biographische Daten der Anna Maria und vermittelt auf diese Weise konkrete Informationen über das alltägliche Leben im Ospedale della Pietà. Schließlich schreibt Elsie Arnold über Maddalena Lombardini Sirmen, eine der wenigen Ospedale-Absolventinnen, die als Komponistin und Interpretin in Erscheinung getreten ist und deren in den 1760er-Jahren entstandene Streichquartette höchst bemerkenswerte Kompositionen darstellen.

Weitere Aufsätze des Tagungsberichts widmen sich dem musikalischen Repertoire der Ospedali. So vergleicht Helen Geyer Vertonungen des Psalms 112 *Laudate Pueri* von Andrea Bernasconi, Gaetano Pampani, Gioacchino Cocchi, Baldassare Galuppi, Pasquale Anfossi und Ferdinando Bertoni, die zwischen 1750 und 1774 für Vesperaufführungen in den Ospedali Venedigs entstanden. Dabei kann eine erstaunliche Stilmischung aus klassisch-kontrapunktischen Techniken und modernen musikedramatischen Elementen konstatiert werden, welche Rückschlüsse auf den ambivalenten Charakter der Vespers zwischen Liturgie und Konzert erlaubt. Wolfgang Hochstein dagegen stellt in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen die Motetten für Solostimme, Streichorchester und Generalbass von Niccolò Jommelli,

der einige Zeit als Kapellmeister am Ospedale degli Incurabili wirkte. Dabei fällt auf, dass Jommelli – stärker als seine Zeitgenossen – auf eine Gleichberechtigung zwischen Vokalsolistin und begleitendem Orchester Wert legte. Im Beitrag von Bernhard Janz wird Baldassare Galuppi Oratorium *Jahel* näher beschrieben, das 1747/48 im Ospedale dei Mendicanti aufgeführt wurde und noch Hermann Kretzschmar 1887 als Indiz dafür diente, dass „die Zeit den Maßstab für oratorische Leistungen völlig verloren hatte.“ Janz konnte anhand seiner Analyse zeigen, dass es sich um eine originelle und einfallsreiche Komposition handelt und stieß damit eine allgemeinere Diskussion über die Vergleichsmaßstäbe musikalischer Werke an.

Auch die weiteren Beiträge, u. a. über Carlo Tessarini, Antonio Sacchini und Johann Simon Mayr, bieten reichhaltiges thematisches Material, das den künstlerischen Rang der Ospedali und die Experimentierfreude der dort beschäftigten Lehrer unter Beweis stellt. Gleichwohl ergeben sich viele neue Fragen und der Wunsch nach weitergehender Forschung über das „Phänomen“ der venezianischen Ospedali.

(August 2006) Bernhard Schrammek

CHRISTOF STADELMANN: Fortunatissime Cantilene! Padre Martini und die Tradition des gregorianischen Chorals. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2001. 364 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 16.)

„*Fortunatissime Cantilene*“ betitelt Christof Stadelmann seine Arbeit über Padre Martini und die Tradition des Gregorianischen Chorals, Worte, die sich programmatisch ausgeweitet in Padre Martinis Abhandlung *Dei Canto, e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio*, mit der dieser den ersten Band seiner *Storia della musica* abschließt, finden. Ein wegen seines konzentrierten Inhalts und seiner besonderen Form ungewöhnlicher Abschnitt kann als Grundaussage zu Martinis Stellung gegenüber dem Gregorianischen Choral und zu dessen Gesamtwerk gewertet werden (Stadelmann, S. 327). Dabei wird die Tradition des Psalmensingens von David bis hin zu den Aposteln beschrieben. Mit der Geburtsstunde des Christentums wendet sich Martini den von ihm als besonders ausdrucksstark bezeichneten Melodien selbst zu. Er spricht damit

den Canto fermo an, dem er wegen seiner Symbolkraft und seiner ununterbrochenen Überlieferung eine besondere Funktion für die *Musica sacra* zuweist. Stadelmann befasst sich auch mit den Implikationen des zeitgenössischen Martini-Kritikers Antonio Eximeno, der die Vorbildfunktion des Canto fermo für jegliche kirchliche Komposition bezweifelte (S. 329) und nach dessen Auffassung die Verwendung eines gregorianischen Cantus firmus zum Erlernen des Kontrapunkts nicht erforderlich sei. Martinis Sammelleidenschaft, die sich auf Quellen, und vor allem solchen zum Gregorianischen Choral bezog, hat die Grundlagen für unsere heutige musikhistorische Forschung gelegt. Seine gegen die Kirche und Gesellschaft gerichtete wissenschaftliche Einstellung, wie sie sich in der italienisch geschriebenen *Storia della musica* und dem *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* widerspiegelt, hat zu einer enormen Verbreitung seines Gedankengutes weit über Klerikerkreise auch außerhalb Italiens hinaus beigetragen. Martinis Werke übertreffen die zeitgenössischen Lehrbücher zum Choral bei weitem. Stadelmann stellt fest: „Indem er seine Forschungen und Aussagen zum Gregorianischen Choral in einen weiten Kontext einbettet, den Bezug zur Antike herzustellen versucht und gleichzeitig das kirchlich-liturgische Wesen des Canto fermo betont, vermittelt er einem breit gefächerten Publikum, Dichtern, Theologen, Komponisten und Sprachgelehrten, Bischöfen wie Ordensleuten, die herausragende Bedeutung der ‚heiligen Melodien‘ für die Musik des Abendlandes“ (S. 332).

Die thematisch erschöpfende Arbeit Stadelmanns untersucht die Schriften Padre Martinis unter der Schwerpunktlegung „Canto fermo“ zunächst in dessen *Storia della musica* hinsichtlich von Charakteristika, wie sie im Laufe der geschichtlichen Entwicklung definiert und in Bezug auf die damals zeitgenössische Musikpraxis übertragen wurden. Der *Esemplare* befasst sich mit der Situation der „Musica moderna“, mit der Notwendigkeit des Gregorianischen Chorals und seines Vorbildcharakters. In weiteren Schriften des Padre Martini werden diese Aussagen ergänzt bzw. bekräftigt. Der Wiederhall von Martinis Thesen wird an den Äußerungen des ersten Biographen Guglielmo della Valle, des Historikers Charles Burney und des Altphilologen Saverio Mattei untersucht. Weite-

re Kapitel sind Martinis Zeitgenossen wie dem Dichter Pietro Metastasio, dem Bischof Giuseppe Ippoliti, dem Theoretiker Jean-Philippe Rameau, dem Zyniker Ange Goudar und dem Anwalt der „Musica moderna“ Vincenzo Manfredini gewidmet. Der polemischen Auseinandersetzung mit Antonio Eximeno y Pujades, der eine Stellungnahme unter dem Titel *Dubbio [...] sopra il Saggio fondamentale pratico di contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini* abgegeben hatte, ist ein gesondertes Kapitel mit ausführlichen Zitaten aus dem Originaltext gewidmet. Da die Schriften Martinis, die kaum zugängliches Material zur frühen Musikgeschichte lieferten, als Quellsammlung in ganz Europa geschätzt wurden, hat sich Stadelmann auch die Frage nach deren Übernahmen durch englische und deutsche Autoren gestellt und dazu das Wirken Martin Gerberts, des Fürststabs von St. Blasien, des Göttinger Bachforschers Johann Nikolaus Forkel und John Hawkins' mit seiner *General History of The Science and Practice of Music* zur Beurteilung herangezogen. Auch die zeitgenössischen italienischen Chorschulen werden hinsichtlich der Fragestellung, ob sich Martinis Äußerungen in der kirchenmusikalischen Praxis ausgewirkt haben, untersucht. Auf die Lehrtätigkeit Martinis, vor allem jene in Zusammenhang mit seinen Aufgaben als Mitglied der *Accademia Filarmonica di Bologna* – zu seinen Schülern gehören, um nur einige stellvertretend zu nennen, Mozart, Johann Christian Bach, Naumann –, wird gesondert eingegangen.

Padre Martinis Bedeutung für die Aufführungspraxis und die Geschichte des Gregorianischen Chorals wurde in der Forschung trotz zahlreicher Untersuchungen über diesen bedeutenden Musiker des 18. Jahrhunderts bisher vernachlässigt. Dankbarerweise nimmt Stadelmann in seiner Arbeit Bezug auf die umfangreiche Sammeltätigkeit Martinis mit *Theoretica* und *Paedagogica* und zur Interpretation des Wesens des Chorals durch Martini selbst. Somit gelingt es dem Verfasser, eine Lücke in zweifacher Hinsicht zu schließen: Überraschende Ergebnisse zur Traditionsgeschichte des Gregorianischen Chorals im Italien des 18. Jahrhunderts stehen einem neuartigen Zugang zu Padre Martini als Musiker, Komponist, Historiker und Theoretiker gegenüber.
(August 2006) Siegfried Gmeinwieser

Die Oper im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Reinhard WIESEND. Unter Mitarbeit von Daniel BRANDENBURG, Michele CALELLA, Arnold JACOBSSHAGEN, Francesca MENCHELLI-BUTTINI, Herbert SCHNEIDER, Reinhard STROHM und Reinhard WIESEND. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 349 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 12.)

Es ist seit dem Erscheinen des fünften Bandes des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* fast schon ‚Tradition‘, dass die musikhistorische Darstellung des 18. Jahrhunderts nicht mehr in einer Hand liegt, sondern von mehreren Autoren bestritten wird. So auch bei dem vorliegenden Band aus dem *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Zu disparat und umfangreich erscheint das Material im Hinblick auf das musikalische Theater des 18. Jahrhunderts, als dass sich diesem noch ein einziger Autor annehmen könnte. Ferner zeichnet sich die Oper dieser Epoche durch die Existenz zweier gänzlich unterschiedlicher Welten aus, welche eine Kompetenztrennung in französische und italienische Oper nahe legt. Dies spiegelt sich in der Existenz zweier Herausgeber nebst fünf weiteren Autoren. Die Einleitung der Herausgeber formuliert das „besondere Wagnis“ einer solchen Unternehmung, sie verrät indes wenig über die Konzeption und die damit verbundenen historiographischen Probleme. Unausgesprochen steht im Raum, dass hier die gleichsam ‚stabilen‘ Gattungen des musikalischen Theaters verhandelt werden, d. h. *Opera seria* und *buffa*, *Tragédie lyrique* und *Opéra comique*, nebst dem deutschen Singspiel. Am Singspiel-Genre hätte sich zumindest die Frage entzünden können, warum die deutschen musiktheatralen Erscheinungsformen des frühen 18. Jahrhunderts hier gänzlich ausgeklammert bleiben. Der lapidare Verweis darauf, dass dies „voraussichtlich in dem Band über die Oper des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommen“ wird (S. 12) – was Silke Leopold dann auch tatsächlich geleistet hat (*Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 [Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 11]) –, nimmt sich wie eine Flucht vor dem methodischen Problem aus. Dass auch die späteren Formen der deutschen Oper jenseits des Singspiels nicht behandelt werden („aus Platzgründen“, wie man auf S. 302 beläufig erfährt), ist angesichts der Forschungs-

ergebnisse und der theoretischen Schärfe, die gerade auf diesem Feld durch die Studie von Jörg Krämer (*Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998) hervorgebracht wurden, mehr als bedauerlich. Eine genuine Auseinandersetzung mit der Gattungsproblematik hätte letztlich die terminologische Gretchenfrage Oper versus Musiktheater aufgeworfen. Kann man das Melodram mit guten Gründen unter Letzteres subsumieren, so wären Zarzuela und Ballad opera wohl doch Ersterer zuzuordnen; beide blieben ebenfalls unberücksichtigt. Hier muss die kritische Zwischenfrage erlaubt sein: Wenn ein Handbuch keinen Überblick über die vielfältigen Erscheinungsformen einer Gattung mehr leistet, welches ‚Format‘ dann? Angesichts mitunter sehr detaillierter Einzelanalysen oder dem Abdruck von allzu Bekanntem (Sarastro-Arie) sind Platzgründe hierfür kein stichhaltiges Argument. Das Buch zerfällt somit (relativ paritätisch) in zwei große Blöcke, die den beiden zentralen Opernkulturen gewidmet sind. Dem gesellen sich am Ende zwei kürzere Abschnitte über *Das Singspiel vor Mozart* (S. 301–322) sowie *Mozart und die Operngattungen* (S. 323–333) hinzu.

In seiner historischen Verdichtung und gleichzeitigen problemorientierten Ausrichtung ist das kurze Händel-Kapitel von Reinhard Strohm exemplarisch. Die Skepsis, die Strohm der Konstruktion eines „Händelschen Operntyps“ entgegenbringt, ist ebenso einleuchtend wie die Denkfigur, dass dramatische Identifikation aufseiten des Rezipienten „nicht einfach aus Affektdarstellung“ resultiert, sondern sich über das Spielerische, d. h. Theater auf dem Theater, herstellt, womit Händel das „mimetische Theater des Barock in einem wichtigen Punkt“ überschreitet (S. 40). Erhellend sind auch die Einlassungen Michele Callelas zur Opera seria im späten 18. Jahrhundert, ein Terrain, das bis vor kurzem kaum erkundet worden ist, in dem aber sich die „Expansion des Musikalischen“ endgültig Bahn bricht. – Im Gegensatz zu den Abschnitten über die Opera seria versucht das Kapitel über die Opera buffa (Daniel Brandenburg) die Gattung in ihrer historischen Kontinuität nachzuzeichnen. Neben den stoffgeschichtlichen Entwicklungslinien steht hier vor allem die musikalische Idiomatik der

Opera buffa im Vordergrund, die überzeugend sowohl an die librettistische Disposition wie die szenische Darstellung rückgekoppelt wird. Der Wandel der Opera buffa, der mit der Transformation von gesprochenen Komödien (Goldoni) einhergeht, verdient dabei besondere Beachtung. Der Beitrag Mozarts zur Gattung bleibt bedauerlicherweise ausgeklammert, ebenso wie die damit verbundenen neueren Forschungsansätze (z. B. von Mary Hunter). Stärker gattungstheoretisch orientiert ist das Kapitel „Reformen und Alternativen“, in dem die eminent wichtige Bedeutung der gleichsam instabilen Gattungen diskutiert wird. Dem Reform-Komplex sowie dessen sujetgeschichtlichen und librettistischen Resultaten widmet sich Arnold Jacobshagen, dessen ausbalancierter Anmerkungsapparat auch beispielhaft die damit zusammenhängende Forschungsgeschichte transparent werden lässt.

Es liegt in der Natur der Sache, dass es im italienischen Teil ‚blinde Flecken‘ geben muss, wie zum Beispiel das Musiktheater Haydns, dessen vis comica sicher einen Seitenblick wert gewesen wäre. Schwerer wiegt vielleicht die Abwesenheit dessen, was zur Systemlichkeit der Opera seria (jenseits der librettistischen Disposition) gerechnet werden darf, zum Beispiel das Sängergewesen. Die in Wiesends Einleitungskapitel exponierte „performative Dimension“ (S. 18) der italienischen Oper und deren Spannungsverhältnis zum traditionellen Werkbegriff bleibt letztlich doch weitgehend unfokussiert, insofern als sich die Betrachtungen – mit wenigen Ausnahmen – primär an den Kategorien Text und Musik festmachen.

Es ist ein Gewinn für das Handbuch, dass der französische Teil die einheitliche Handschrift eines Autors trägt. Herbert Schneider zeichnet minutiös die Entwicklungslinien der französischen Tragédie lyrique und der Opéra comique nach, wobei die Parameter der Betrachtung ständig wechseln: Sind es für die Zeit nach Lully vornehmlich dramentheoretische Überlegungen, bei Rameau stärker dramaturgische Aspekte, so stehen bei Gluck schließlich Deklamation und Interpretation im Vordergrund. Daneben durchzieht die poetologische Ebene Schneiders Diskurs wie ein roter Faden und verortet die Analyse der französischen Oper stärker als bisher auf der Ebene von Versmetrik und Prosodie. Auf diese Weise wird auch

deutlich, dass die Gluck'sche ‚Reform‘ in Paris vergleichbare librettistische Wurzeln hat wie in Wien, allerdings eher auf der Mikro- als auf der Makroebene. Zu Recht unterstreicht Schneider in diesem Zusammenhang auch die Asymmetrie der Gluck'schen Reformgedanken zwischen Wien und Paris. – Verstörend ist bei Schneider indes die Auszeichnung der Gattungstermini mit einfachen Anführungszeichen, wobei nicht klar ist, ob dies die originale Gattung evozieren soll oder uneigentlichen Wortgebrauch. Dass Letzterer im Kontext von terminologischen Diskussionen mitunter hilfreich ist, versteht sich. Weshalb aber die Begriffe *Tragédie lyrique* und *Tragédie en musique* durchweg in Anführungszeichen stehen (in den Überschriften indes nicht), demgegenüber aber der Begriff *Tragédie* – als bloßes Substitut für *Tragédie lyrique* und *Tragédie en musique* – ohne alle Auszeichnung figuriert (allerdings auch nicht konsequent, vgl. S. 156), ist nur schwer nachzuvollziehen, vor allem nicht der durch Kapitelüberschriften („Die *Tragédie en musique* nach Lully“ bzw. „Rameaus *Tragédies*“) suggerierte terminologische Bedeutungswandel.

Einen Paradigmenwechsel im Kontext eines Handbuchs stellt zweifellos die stärkere Berücksichtigung der französischen *Opéra comique* vor 1750 dar, betrachteten doch nicht wenige Historiographen die Gattung erst nach deren Institutionalisierung 1762 als „vollgültig“. Demgegenüber wird die „Querelle des bouffons“ (wohltuend) nicht zur ‚Zeitenwende‘ der französischen Musik(geschichte) stilisiert. – Die Gattung Singspiel beleuchtet Schneider vornehmlich aus der Perspektive der *Opéra comique* bzw. dessen deutscher Rezeption. Dies ist in jeder Hinsicht erhellend und reicht über den bisherigen Forschungsstand deutlich hinaus, zumal Schneider es nicht bei stoffgeschichtlichen Adaptionen bewenden lässt, sondern deren Anverwandlungen bis auf die Ebene der Vergestaltung verfolgt. Ferner machen Übersichtstabellen (für Hillers *Die Jagd* und *Die Liebe auf dem Lande*) die Formenvielfalt innerhalb der einfachen Struktur der Gesänge deutlich. Die Tatsache, dass Schneiders Beitrag dezidiert das Singspiel vor Mozart fokussiert, nährt die Hoffnung, dass in dem anschließenden Kapitel („Mozart und die Operngattungen“) eine Auseinandersetzung mit Mozarts einzigem genuinen Beitrag

zur musikdramatischen Gattungsgeschichte stattfindet, nämlich mit der *Entführung aus dem Serail*. Reinhard Wiesend verfolgt diesen Strang jedoch nicht weiter, vielmehr steht über seinen Betrachtungen die insbesondere von Stefan Kunze exponierte Denkfigur, dass bei Mozarts Opern Gattung und Werk zusammenfallen, womit Mozart nur bedingt mit Gattungsgeschichte kommensurabel, wenn nicht sogar obsolet ist. Eben dieses trifft für die *Entführung* nicht zu. Dass es eine Geschichte des deutschen Singspiels vor und nach Mozarts Werk von 1782 gibt, hat weniger mit Heroengeschichtsschreibung zu tun, sondern vielmehr mit dem neuen „Theater-System“ (Freiherr von Dalberg), welches die Rezeption dieses Werks in Deutschland nach sich zog. Wenn es eine Oper Mozarts gibt, welche nachhaltig auf die Gattungsgeschichte gewirkt hat, dann die *Entführung*. Nicht zuletzt konnte das Singspiel durch Mozart auch zum Medium für Gattungstransfer werden. Obwohl Wiesends emphatischer Einschätzung, dass der „alles überragende Kunstcharakter [...] Mozarts Opern auch über die Zeitgebundenheit ihrer Stoffe“ (S. 328) hinwegtrette, kaum widersprochen werden kann, so wäre gleichwohl anzufügen, dass die *Da-Ponte*-Opern auf den deutschen Bühnen einzig durch die theaternahe Gattung des Singspiels lebendig gehalten werden konnten, bevor deren originale Gestalt gegen Ende des 19. Jahrhunderts restituiert wurde.

Die formalen Monita fallen nicht gering aus, sie dürften auf eine nur unzureichende Schlussredaktion zurückzuführen sein. Zunächst fallen überdurchschnittlich viele Druckfehler auf, die auch einige Daten betreffen (z. B. die Uraufführung der *Iphigénie en Aulide*). Ferner ist die unsystematische Groß- und Kleinschreibung bei französischen Werktiteln (sowie englischen Literaturangaben) ebenso störend, wie das Aufeinandertreffen von alter und neuer Rechtschreibung in zwei aufeinander folgenden Absätzen ärgerlich ist (S. 325 f.). Auch wurden Gattungsbezeichnungen teilweise nicht einheitlich verwendet (*Opéra-ballet* erscheint sowohl in maskuliner und als auch in femininer Form, S. 222 bzw. S. 11 u. 162). Der Index erweist sich als besonders fehlerträchtig: Hier sind mehrere Werke falsch zugeordnet, z. B. *L'Europe galante* zu Desmarests (S. 338), bei anderen Titeln fehlen die Verweise gänzlich,

z. B. *Tarare* unter Beaumarchais, der sich dann bei Monsigny wiederfindet. Dafür wurde unter Mozart ein interessantes Werk aus dem Jahr 1802 rubriziert, d. i. *I fuorusciti* (von Ferdinando Paër). Viele Vornamen blieben im Index unrecherchiert, manche sind merkwürdig (wie bei Meyerbeer), andere schlichtweg falsch wie bei Lessing. Schließlich ist noch die Wiederholung zweier fast identischer Absätze auf den Seiten 181 bis 183 (unter jeweils verschiedenen Überschriften) zu konstatieren. Selbstredend bemisst sich die Qualität eines Handbuches weder am Index noch an Vereinheitlichungen oder mutmaßlichen Satzfehlern. Gleichwohl stehen solche Schludrigkeiten in einem deutlichen Missverhältnis zu der üppigen Ausstattung solcher Unternehmungen. Die Prioritäten zu setzen, ist letztlich die Entscheidung der Verlage. Die Investition in einen habilen Korrekturleser hätte sich im vorliegenden Fall (für den Leser) gelohnt. – Dennoch: Mit diesem Band liegt trotz einiger methodologischer Einwände ein Handbuch von hoher Expertise vor, das gleichermaßen den aktuellen Forschungsstand repräsentiert wie gänzlich neue Terrains erkundet. Das Wechselspiel von ästhetischer, musikanalytischer und poetologischer Perspektive macht letztlich die Qualität des Buches aus. (August 2006) Thomas Betzwieser

DANIEL HEARTZ: Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XXIV, 1078 S., Abb., Nbsp.

Daniel Hertz legt hier den zweiten Band seiner monumentalen Darstellung des 18. Jahrhunderts vor. Der erste, *Haydn, Mozart and the Viennese School* erschien 1995; der dritte wird hoffentlich bald folgen. Hertz schreibt im Vorwort (S. XXI), dass die Arbeit am vorliegenden Band 1975 begonnen, dann der Haydn/Mozart-Band eingeschoben wurde. Umso bemerkenswerter ist es, dass der vorliegende ganz und gar „up to date“ ist. Das fertige Triptychon wird die Summe eines bewundernswerten Lebenswerkes sein. Der vorliegende Band setzt, wie der erste, historiographische Maßstäbe.

Die Darstellung orientiert sich an zwei Leitmotiven: einerseits den „European Capitals“, das heißt den Städten, welche zwischen 1720 und 1780 die musikgeschichtlich wichtigs-

ten waren, und andererseits Charles Burneys Berichten über seine „Grand Tour“. Die Städte sind Neapel, Venedig, Dresden und Berlin, Stuttgart und Mannheim sowie Paris; dabei ist der Paris-Abschnitt unterteilt in ein allgemeines Kapitel und zwei Kapitel „Opéra-Comique“ und „Gluck at the Opéra“.

Den Rahmen bilden ein Prolog „Three Rocco Idylls“ und ein Schlusskapitel, in dem „Three Apostles of the Galant Style“ zugleich mit drei bis dahin nicht thematisierten Städten dargestellt werden: Johann Christian Bach und London, Paisiello und St. Petersburg sowie Boccherini und Madrid.

Die Aufzählung macht schon deutlich, wie überlegt hier die Akzente nicht nur gesetzt, sondern auch und gerade gegeneinander abgewogen werden, und das setzt sich fort in der Organisation des Details: höfische und nicht-höfische Zentren; die Rolle der Institutionen und diejenige der Komponisten; Epochenstil, Gattungsstile, Gruppen- oder „Schul“-Stile und Personalstil samt – in teilweise ausführlichen Analysen – Werkstil; politische, ökonomische und kulturelle Bedingungen. Der Prolog begründet die Wahl des Begriffs „Galant Style“, parallelisiert „A New Art of Visual Enchantment“ (Watteau) mit „A New Art of Poetic Enchantment“ (Farinelli und Metastasio) und lenkt den Blick auf die Reiseberichte der Epoche (nicht nur Burneys) als eine zentrale, noch längst nicht voll erschlossene musikgeschichtliche Quelle; dabei zeigt Watteau als Ausgangspunkt sehr schön die seit langem bewährte kunsthistorische Kompetenz des Autors, die das ganze Buch prägt, nicht zuletzt in der Auswahl und Interpretation der Abbildungen. Die Städte-Kapitel gehen aus von den politischen und ökonomischen Bedingungen und leiten über das kulturgeschichtliche Ambiente und die Musik-Institutionen zu den Komponisten und ihren Werken. Die Schicksale der Letzteren (vulgo Rezeptionsgeschichte) über den jeweiligen Ort hinaus werden, wenn möglich und lohnend, präzise dargestellt (z. B. im Fall Locatelli im Venedig-Kapitel), womit dem engmaschigen System der historiographischen Modi eine weitere Nuance hinzugefügt wird. Dieser Wirkungsgeschichte konvergierend natürlich die bei einer so strukturierten Darstellung unvermeidliche Tatsache, dass die Biographie mancher Komponisten nicht in einem einzi-

gen Durchgang abgehandelt werden kann, sondern nur aufgeteilt nach ihren Wirkungsorten – was auf den ersten Blick als Nachteil wirken könnte, in Wirklichkeit aber, als Horizonterweiterung, vorzüglich funktioniert. Dass andererseits der quasi-Wirkungsradius der Städte gelegentlich sehr großzügig abgesteckt wird (im Venedig-Kapitel zu studieren an den Kapiteln Tartini und Sammartini) zeigt, dass Hertz das System nicht nur souverän, sondern, zum Nutzen des Lesers, auch ohne Pedanterie handhabt. Der Zuverlässigkeitsgrad ist durchweg sehr hoch; gravierende Fehlurteile habe ich nicht entdeckt, und Detailfehler sind, für ein so riesiges Werk, erstaunlich selten. (Niedersachsen werden ungern lesen, dass Quantz „in a village near Merseburg“ geboren wurde, S. 46; korrekt aber die Angabe „in the Electorate of Hanover“. – Oberscheden liegt auf halbem Weg zwischen Hann. Münden und Göttingen; mit einem Nachfahren bin ich in Münden zur Schule gegangen.)

Dass der Inhalt von über 1.000 Seiten in einer Rezension nicht ausführlich dargestellt werden kann, versteht sich von selbst. Nicht selbstverständlich ist dagegen, dass die überaus komplexe Darstellung dem hohen Komplexionsgrad des Gegenstands in einem Maße gerecht wird, das in der heutigen Musikgeschichtsschreibung selten geworden ist. Und überhaupt nicht selbstverständlich ist, dass das Buch ein großes Lesevergnügen ist: Hertz ist, wie man hier nicht zum ersten Mal erleben kann, ein ‚geborener‘ Historiker und ein brillanter Erzähler, der den Leser nicht nur durch seine Wissensfülle und souveräne Strukturierung eines überaus reichen Materials gefangen nimmt, sondern schon durch seine durchgehend spürbare Begeisterung für den Gegenstand und durch seinen ganz unangestregten, urbanen und anschaulichen Stil (Musterbeispiele bieten nicht zuletzt die souverän auf den Punkt gebrachten Werkinterpretationen). Und auch als Buch ist die Darstellung rühmenswert, solide, großzügig und elegant, wie man es sich hierzulande nur noch erträumen kann. Der Satzspiegel ist leserfreundlich, die Fußnoten stehen auf der zugehörigen Seite, die zahlreichen Notenbeispiele sind neu gesetzt und die geradezu verschwenderisch vielen Abbildungen (mit vorzüglichen Farbtafeln) sind pointiert ausgewählt und qualitativ sehr gut. Hervorzuheben ist

schließlich die große Menge von Zitaten, auch aus entlegeneren Quellen (die fremdsprachigen leider nur in englischer Übersetzung, die auch vor der Unart der Übersetzung von Ortsnamen nicht halt macht: „Rhinesberg“ für Rheinsberg, S. 373). Alles in allem: Dies ist ein so gutes Buch, dass man sich nicht einmal mehr zu wünschen traut, man hätte es selbst geschrieben.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

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.)

Nach wie vor stehen Joseph Haydns Opern im Schatten seiner Instrumentalmusik, auch wenn sich ihr Bild in den letzten Jahren konkretisiert hat. Bernhard Waritschlager hat die Arien der Hauptfiguren in Haydns Opere serie *Armida* und *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice* in seiner Dissertation detaillierten musikalischen Analysen unterzogen. Er zeigt, dass die Arien einer Figur durch melodische und strukturelle Beziehungen miteinander verknüpft sind – auch rollenübergreifend weisen die Arien von *Armida* und *Euridice* auf der einen und *Rinaldo* und *Orfeo* auf der anderen Seite musikalische Beziehungen auf. Für die Arien aller vier Protagonisten kann Waritschlager die produktive Auseinandersetzung Haydns mit Prinzipien der Sonatenform nachweisen.

Nur ausnahmsweise bezieht Waritschlager die Textgrundlage der Arien in seine Analysen ein, obwohl er einräumt, dass Haydns „rein musikalisch-logische Strukturen mit textlicher Semantik in Einklang zu bringen sind“ (S. 207). Tatsächlich bildet der Text den Ausgangspunkt für Haydns Opernkomposition, und zahlreiche musikalische Gestaltungsmomente haben hier ihren Ursprung. So dürfte die Themenbildung in „*Odio, furor, dispetto*“ entscheidend von der Aufzählung im Text beeinflusst sein – dass dem Versmaß entsprechend „*odio*“ auftaktig vertont werden müsste (S. 98), trifft nicht zu. Auch die von Waritschlager herausgearbeite-

ten motivischen Entsprechungen zwischen Rinaldos Arien „Cara, è vero“ und „Dei pietosi“ wären ohne die vom Libretto vorgegebene Übereinstimmung im Versmaß nur sehr viel schwerer denkbar.

Es ist Waritschlagers Ziel zu klären, „durch welche Besonderheiten sich die musikalische Struktur sowie die kompositorische Form in Joseph Haydns Opera seria auszeichnen“ (S. 15). Doch konzentriert er seine Untersuchung weitgehend auf Haydn; das Quellenverzeichnis nennt außer dessen Werken nur Ludwig van Beethovens Klaviersonaten und Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro* und *La clemenza di Tito*. Besonderheiten lassen sich aber ohne hinreichende Vergleichsgrundlage kaum sinnvoll herausarbeiten. Im Fall Haydns wiegt die Tatsache, dass er als Kapellmeister des Fürsten Esterházy zahlreiche Opern anderer Komponisten auf die Bühne des Hoftheaters brachte, besonders schwer. So hätte es sich zumindest angeboten, eine Oper zum Vergleich heranzuziehen, die 1783 während der Komposition der *Armida* unter Haydns Leitung als erste Opera seria zur Aufführung kam: Giuseppe Sartis Erfolgsstück *Giulio Sabino*, das in einer Faksimile-Ausgabe bequem zugänglich ist. Waritschlager berücksichtigt jedoch nicht einmal John Rices zentralen Aufsatz „Sarti's Giulio Sabino, Haydn's Armida, and the arrival of opera seria at Eszterháza“ (in: *Haydn Yearbook* 15, 1984, S. 181–198). Ebenso wenig geht er auf Texte ein, in denen Haydn nicht der *Seria* zugehörige Opern mit denen anderer Komponisten verglichen werden, beispielsweise Friedrich Lippmanns Aufsatz zu *La fedeltà premiata* (in: *Haydn-Studien* V/1, 1982, S. 1–15). Die grundlegende Literatur zur Beziehung von Arien- und Instrumentalformen, die in jüngerer Zeit vor allem zu Mozart entstanden ist, bezieht Waritschlager nur am Rande ein.

Wenn der Autor dem Kontext mehr Raum eingeräumt hätte, hätte sich gezeigt, dass sich sonatenähnliche Arien in den Opern der 1770er- und 1780er-Jahre allenthalben finden. Haydn bearbeitete entsprechende Arien bereits 1780 und 1781 für Pasquale Anfossis *La finta giardiniera* und Vincenzo Righinis *Il convitato di pietra*. Glücklicher ist Waritschlagers Zugriff bezogen auf die Satztechnik, auf motivische Entsprechungen und Entwicklungen. Ob und in welcher Weise dies für Haydn singulär ist,

wäre in einer vergleichenden Arbeit zu klären. Lässt man jedoch diese Frage außer Acht, ergeben sich durch Waritschlagers Studie zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen, die in ihrer Gesamtheit ein neues Licht auf Haydns *Seria*-Schaffen werfen.

(Juli 2006)

Christine Siegert

STEFANO BARANDONI: *Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808). Musicista „abile e di genio“ nel Granducato di Toscana*. Pisa: Edizioni Ets 2001. 420 S., Nbsp. (*Studi musicali toscani* 6.)

Während zu Giuseppe Gherardeschi, dem Neffen des bedeutenderen Filippo Maria Gherardeschi (1738–1808) bereits wissenschaftliche Arbeiten vorlagen, fand Letzterer erst jetzt die ihm zustehende Würdigung. Stefano Barandoni hat das Verdienst, eine eingehende Studie über den Komponisten mit einem Werkkatalog vorzulegen. Zunächst schildert der Verfasser die einzelnen Stationen seines Lebens: Seine Abstammung aus einer Musikerfamilie, die in Pistoia im Kirchendienst tätig war. Filippo wurde zunächst von seinem Bruder Domenico unterrichtet (der Vater war früh verstorben), ehe er 1756 zur weiteren Ausbildung nach Bologna zu Padre Martini übersiedelte, von dem er fünf Jahre lang unterrichtet wurde. 1761 bis 1763 hielt er sich in Livorno auf, wo er sich um eine Anstellung als Kapellmeister am dortigen Dom vergeblich bemühte. Diese Situation bewirkte im Jahre 1763 seinen Wechsel nach Volterra, wo er für kurze Zeit an einer geringer dotierten Stelle als Domkapellmeister agierte. Von 1763 bis 1770 schließlich war er Organist am Dom von Pisa, von 1770 bis 1771 Domkapellmeister in Pisa. Dann folgte nochmals eine Aktivität als Domorganist in Pisa (1771–1784), woran sich 1785 bis 1799 die Stelle eines Organisten und Kapellmeisters der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano di Pisa anschloss. 1799 bis 1801 musste Gherardini seine Ämter aufgeben, da er angeblich wie andere Musiker dieser Kirche Mitglied der Jakobiner-Partei gewesen sein soll, weshalb ihm der Prozess gemacht wurde. 1801 wurde er rehabilitiert und in seine alten Ämter wieder eingesetzt, wo er bis zu seinem Tode als Kapellmeister und Organist blieb. Filippo Maria Gherardeschis Lebensweg mag als typisch für einen Musiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten, der sich

gleichzeitig als Kirchenmusiker, als Opernkomponist, als Meister des Cembalos und als Privatmusiklehrer (Großherzog Ferdinand III. war einer seiner Schüler) hervortat.

Der Band, dessen biographischer Teil reich bebildert und durch Verweise auf die archivalischen Originalquellen ebenso eingehend dokumentiert ist, stellt zum ersten Mal Werk und Leben des Musikers aus Pistoia dar, wobei verwundert, dass diese Aufgabe erst jetzt in Angriff genommen wurde. Das Buch ist das Ergebnis einer gründlichen Forschung, die von Stefano Barandoni in langjähriger Arbeit in den Bibliotheken von Pisa, Pistoia und Bologna erbracht wurde. Detailliert werden die Beziehungen Gherardeschis zu Padre Martini, der sein Lehrer, Betreuer und später sein Briefpartner war, geschildert. In Einzelheiten betrachtet werden auch Gherardeschis Beziehungen zu den musikalischen Institutionen in Pisa, besonders zum Orden der Cavalieri di Santo Stefano. Interessant, auch in Hinsicht auf die europäische Kulturgeschichte, ist die Schilderung der Verwicklungen des Komponisten in die franzosenfreundliche Propaganda zu Ende des Jahrhunderts und der nachfolgenden Gerichtsverfahren, denen der Komponist von Seiten der reaktionären Regierungen ausgesetzt war.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich nach einer Einleitung zur geistlichen Musik in der Toskana einer kurzen Analyse seiner Werke, die sich ausgewählter Beispiele aus Messen, Proprium, Requiem-Vertonungen, Hymnen und Psalmen sowie Instrumentalkompositionen annimmt. Es folgt ein thematischer Werkkatalog, der alle Ansprüche eines modernen Werkverzeichnisses mit je einem ausführlichen Incipit erfüllt. Er ist gegliedert nach Messen (Ordinarium und Proprium), nach der Totenliturgie, dem Stundengebet, dem Offizium der Karwoche, Motetten, Theatermusik, Instrumentalkompositionen, Kontrapunktstudien (auch unter Anleitung von Padre Martini) und einem didaktischen Werk mit dem Titel *Elementi per sonare il cembalo*. Unter den verschollenen Werken befinden sich solche für das Theater wie sechs Drammi giocosi und zwei Commedie. Für die wissenschaftliche Forschung hinsichtlich der Aufführungspraxis besonders ergiebig erweisen sich die Anhänge, unter denen sich die Übertragungen der Briefe Gherardeschis an Padre Martini, die Wiederga-

be der autographen Dokumente Gherardeschis im Staatlichen Archiv Pisa, die Besetzungslisten der Musikkapelle des Doms von Pisa sowie die musikalischen Ensembles der Konventskirche der Cavalieri di Santo Stefano und die vollständige Wiedergabe von Gherardis *Elementi per sonare il cembalo* befinden.

(August 2006)

Siegfried Gmeinwieser

SANDRA DREISE-BECKMANN: *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin. Anhang: Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe. Schneverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. 294 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 9.)*

Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach ist als Mäzenin Wielands, Goethes und Herders immer wieder eingehend gewürdigt worden, ihr Engagement für die Musik stand hingegen bisher weitgehend im Schatten ihrer literarischen Interessen. Sandra Dreise-Beckmann weist in ihrer Arbeit, die erstmals eine umfassende Darstellung dieser Facette der Persönlichkeit der Herzogin unternimmt, darauf hin, dass beim Brand des Weimarer Schlosses 1774 „nicht nur zahlreiche Dokumente [...], sondern auch eine Vielzahl an [...] Musikalien“ (S. 125 f.) zerstört worden sind, und benennt die daraus resultierenden philologischen und historiographischen Probleme; dennoch bemüht sie sich aus dem seither Erhaltenen die Sammlung zu rekonstruieren. Inzwischen hat sich die Quellenlage erneut dramatisch verschlechtert. Genau 230 Jahre später brannte die nach der Herzogin benannte Bibliothek, in der sich auch ihre Musikaliensammlung befand. Der Umfang der Verluste ist bislang nicht genau zu ermessen, da die Bibliotheksleitung nicht nur bei der Lagerung und der Bergung der Bestände, sondern auch bei der Verzeichnung der Verluste den Handschriften eine geringere Bedeutung beizumessen scheint als den Drucken. Mit Sicherheit verbrannt sind (vgl. www.anna-amalia-bibliothek.de/de/buchverlust.html, Zugriff am 21.8.2006) in jedem Fall die im Katalog von Dreise-Beckmann unter Nr. 11 und Nr. 501 verzeichneten Partituren von Pasquale Anfossi *La maga circe* mit der deutschen Übersetzung von Goethes Hand und Karl Siegmund

Freiherr von Seckendorffs Vertonung von Goethes *Lila*. Zu befürchten ist jedoch, dass nahezu die komplette Musikaliensammlung unwiederbringlich verloren ist. Die Bedeutung des Buches liegt damit nicht zuletzt darin, dass sie eine verlorene Sammlung zumindest in einem Katalog erfasst und damit virtuell bewahrt hat. Denn die von ihr wahrgenommene Möglichkeit, über die historischen Kataloge hinaus durch den Abgleich mit dem Bestand die Musiksammlung und die musikalischen Werke der Bibliothek der Herzogin zu erfassen, wird kein weiterer Wissenschaftler in gleicher Weise haben (vgl. etwa zum zweiten Band von Johann Nicolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik*, S. 129).

Auch wenn der Erschließung der Quellen (neben einem Katalog der Musiksammlung enthält der Anhang u. a. auch Editionen ihrer beiden Schriften zur Musik auf der Grundlage der bisher nicht bekannten Fassungen letzter Hand) rückblickend eine besondere Bedeutung zukommt, ist dies keineswegs das einzige Anliegen der Autorin. Vielmehr zeichnet sie auf breiter Quellenbasis ein detailliertes Portrait der musikalischen Interessen und Aktivitäten von Anna Amalia. Nach zwei einleitenden Kapiteln, die den Forschungsstand zum Musikleben am Braunschweiger und am Weimarer Hof zusammenfassen, werden fünf Aspekte eingehend untersucht: Die anhand von Anna Amalias *Briefen aus Italien* und zahlreichen Dokumenten aus ihrem Umkreis rekonstruierten musikbezogenen Aktivitäten während ihrer Italienreise 1788–1790, die Bedeutung der Musik für die in den Portraits greifbare Inszenierung der Herzogin, ihre Schriften über Musik (die *Musikalischen Aufzeichnungen*, die auf dem 1788 erschienenen *Musikalischen Unterricht* des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf basieren, als kurzgefasste Einführung in die Musiktheorie sowie der von Wolfs Nachfolger Johann Friedrich Kranz durchgesehene musikästhetische Essay *Gedanken über die Musick*), ihre Musikaliensammlung und ihre Kompositionen. Deren Korpus unterzieht die Autorin einer kritischen Revision und scheidet dabei vor allem solche Werke aus, die Amalie Friederike von Sachsen (die Cavatina „Se perdesti la Germania“ aus der Oper *Elisa ed Ernesto* und das „Duetto di Rosalba e Ubaldo“ aus der Oper *Il prigioniere*, die Oper

La forza del fraterno amore und vier geistliche Werke in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) bzw. Anna Amalia von Preußen (*Allegro für Klavier*) zuzuweisen sind. Zu ergänzen ist hier, dass das „Duetto di Azima e Diamantina“ ebenfalls eine Komposition von Amalie Friederike (aus der Oper *Le tre cinture*) ist und das Lied „Schön Sired begrüßte das achtzehnte Jahr“ eine Komposition von Johann Abraham Peter Schulz. Damit verbleiben lediglich fünf Werke als gesichert, das gedruckte *Divertimento für Klarinette und Klavier*, eine *Sinfonie in G*, eine *Sonatine in G* sowie die Vertonungen von Goethes Singspielen *Erwin und Elmire* und *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen*. Für stilkritische Untersuchungen stehen davon künftig nur noch das gedruckte *Divertimento* sowie das von Max Friedländer edierte Singspiel *Erwin und Elmire* zur Verfügung. Die anderen drei Werke sind mit ziemlicher Sicherheit 2004 verbrannt, lediglich für die Bühnenwerke bleibt abzuwarten, was die derzeit laufende Katalogisierung der Bestände des ehemaligen Weimarer Hoftheaters, die als Depositum im Landesmusikarchiv Thüringen lagern, zu Tage fördern wird.

Insgesamt kommt die Autorin zu einer wohlthuend unspektakulären und abgewogenen Einschätzung der Weimarer Musikverhältnisse und der musikalischen Talente der Herzogin, die sie abschließend als eine „Kennerin und Liebhaberin“ (S. 172) der Musik qualifiziert. (August 2006) Oliver Huck

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 hrsg. von Ulrich KONRAD. Band VIII: Einführung und Ergänzungen.* Hrsg. von Ulrich KONRAD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 157 S.

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

Words About Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie. Hrsg. von Dorothea LINK mit Ju-

dith NAGLEY. Woodbridge: The Boydell Press 2005. XVI, 252 S., Abb., Nbsp.

ULRICH KONRAD: *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 251 S.

ULRICH KONRAD: *Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 486 S., Abb., Nbsp.

Mozart Handbuch. Hrsg. von Silke LEOPOLD unter Mitarbeit von Jutta SCHMOLL-BARTHEL und Sara JEFFE. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XV, 719 S.

Fast gehört es momentan zum „guten Ton“, sich über die publizistischen (Hyper-)Aktivitäten des Mozart-Jahres zu mokieren. Und sicherlich sind etliche Titel mit dem Etikett „Mozart“ in diesem Jahr den Vorstellungswelten der Vertriebsabteilungen von Verlagen zu verdanken. Andererseits bietet das Jahr auch die Gelegenheit des Innehaltens und der eigenen Verortung: das Mozart-Bild der letzten Jahr(zehnt)e neu zu überdenken und sich der Musik erneut anzunähern. Womöglich bedürfen wir dieser (im Grunde lapidaren) äußerlichen Anlässe, um über grundsätzliche Dinge nachzudenken und uns im Prozess des (musik-)historischen Denkens zu positionieren – auch Otto Jahns Standard-Werk war zu einem Jubiläumjahr, dem 100. Geburtstag Mozarts, erschienen. Und um nur für einen Moment im Jahr 1856 zu verweilen: Der Blick auf dieses erste, in größerem Umfang gefeierte „Mozart-Jahr“ zeigt uns nicht zuletzt auch die Möglichkeiten des aktuellen. Denn während 1856 die Musealisierung Mozarts in ebenso umfassendem wie hermetischem Sinne zelebriert wurde, erweist sich das Jahr 2006 als Plattform der Möglichkeiten: Mit der exzeptionellen, ebenso klugen wie anregenden Ausstellung *Mozart. Experiment Aufklärung* (Albertina, Wien), mit dem der Vielfalt der Musik Mozarts in allen Nuancen nachspürenden *Mozart-Handbuch* (hrsg. von Silke Leopold) und dem Mozart-Buch von Martin Geck, das in der Tradition von Georg Kneplers *Annäherungen* uns immer wieder auf die Distanz zum betrachteten Gegenstand stößt und dabei ihm auf andere Weise verblüffend nahe kommt – mit diesen drei, aus der Fülle ausgewählten Beispielen wird die Bandbreite erkennbar, die das Jahr 2006 denjenigen bietet, die an neuen Zugängen zu Mozart und am Wandel des Denkens interessiert sind.

Die folgenden sieben vorgestellten Titel sind Teil dieser Vielfalt, Diskussionsbeiträge zum Mozart-Jahr 2006 (wenn auch alle bereits 2005 erschienen). Ihre Auswahl ist eher zufällig zustande gekommen, als dass sie Anspruch darauf hätte, ein repräsentatives Bild oder eine Bestenliste abzugeben.

Die verdienstvolle Brief-Gesamtausgabe von Bauer/Deutsch und Eibl, zu Recht als noch immer gültige „Referenzausgabe“ titulierte (Bd. 8, S. 7), erschien zum Mozart-Jahr erfreulicherweise als (erschwingliche) Taschenbuchausgabe und erhielt dabei einen von Ulrich Konrad herausgegebenen 8. Ergänzungsband. Der Blick dieses Bändchens richtet sich vor allem auf das bereits edierte Material, bringt Aktualisierungen nach inzwischen wieder zugänglichen Originalen, informiert über neue Besitzverhältnisse und über Briefgesamt- bzw. -auswahlausgaben sowie über Kommentarliteratur. Die Nachträge von Joseph Heinz Eibl zu den Kommentarbänden V und VI von 1976 und 1980 beschließen den Band. Warum neu aufgedeckte Quellen nur in Auswahl aufgenommen wurden, wird leider nicht erläutert, es fehlt etwa der Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 1. Mai 1799, der bei Bauer/Deutsch noch als verschollen galt, seit 1991 aber publiziert vorliegt. Dass der Supplement-Band das Benutzen der Gesamtausgabe nur bedingt erleichtern wird, liegt freilich nicht nur an diesen Fehlstellen: Noch immer muss man Corrigenda, Nachträge und neuere Forschungsergebnisse vielerorts zusammensuchen, und so stellt Konrad im Vorwort zu Recht klar: „Keineswegs wird mit diesem Band die Absicht verfolgt, die Gesamtausgabe auf den aktuellen Stand der Materialkenntnis und der Forschung zu bringen“ (S. 7). Bleibt zu hoffen, dass die im Vorwort angekündigte grundlegende Revision der Brief-Gesamtausgabe bald auf den Weg gebracht, und dass diese Neuausgabe dann nicht auf die Einleitung zum Supplement-Band verzichten wird – den ungemein anregenden Text von Ulrich Konrad zum Thema „Mozart, der Briefschreiber“.

Nachzudenken wäre bei der Konzeption einer Neuausgabe der Briefe freilich auch über das Medium, denn neben dem Genuss des Lesens – unwidersprochen ein Privileg des Buches – geht es um wissenschaftliche Benutzerfreundlichkeit und zeitnahe Möglichkeiten von Aktu-

alisierung und Revidierung. Die von Rudolph Angermüller in der Reihe *Digitale Bibliothek* herausgegebene CD-ROM *Wolfgang A. Mozart. Leben und Werk* könnte ein Modell sein, wie sachlich und benutzerfreundlich Quellenmaterial auf digitalem Weg aufbereitet werden kann. Mit dieser CD-ROM liegt eine „umfassende Mozart-Enzyklopädie“ vor, die „einen Einblick in die Mozart-Literatur der vergangenen 250 Jahre“ (Einführung, S. 5) gibt. Sie gliedert sich in sechs Hauptabteilungen: „Werkverzeichnisse“, „Autobiographisches“, „Biographisches“, „Briefe“, „Zu den Werken“ und „Zeitdokumente“. Dabei fasst jede Abteilung mehrere ausgewählte Quellen zusammen. Nicht die neueste Mozart-Forschung ist hier versammelt (die Abteilung „Briefe“ beispielsweise endet mit Müller von Asows Ausgabe von 1942), sondern eine Auswahl an grundlegender Mozart-Literatur seit 1793. Die CD-ROM bietet damit eine Fülle von (zum Teil heute schwer zugänglichen) Quellentexten und damit auch die Möglichkeit einer historischen Zeitreise in Sachen Mozart-Rezeption. Einen Überblick bietet auch die von Karl F. Stock u. a. herausgegebene, 2006 in zweiter, erweiterter Auflage erschienene Bibliographie der *Mozart-Bibliographien*. Und obwohl sich diese „Betrachtung aus einer Vogelperspektive“ (S. V) als „Beitrag zum Mozart-Jahr“ versteht, ist sie doch vielmehr eine Bibliographie „ante quem“, da sie, um zum Mozart-Jahr erscheinen zu können, auf die Fülle der Publikationen von 2005/2006 verzichtet. Auch in diesem Fall mag sich über kurz oder lang die Frage aufdrängen, ob eine digitale Version nicht nur anwendungsorientierter, sondern auch aktueller zu gestalten wäre.

Wer in diesen Tagen über die eine oder andere Mozart-PR-Absurdität stolpert, mag sich damit trösten, dass eine stillblütentreibende „Mozartisierung“ nicht nur eine Sache des 21. Jahrhunderts ist. Dies zeigt exemplarisch der Beitrag von Christina Bashford in *Words about Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie*. Bashford spürt dabei einer ganz eigenen Form der Mozart-Rezeption nach, der Modellfunktion, die die Figur des „Wunderkindes Mozart“ innerhalb der viktorianischen Gesellschaft einnahm – ein interessanter Beitrag innerhalb eines insgesamt anregenden Buches mit einer (festschrifttypischen) Fülle von Themen rund um Mozart.

Von Ulrich Konrad rücken gleich mehrere Beiträge zum Mozart-Jahr ins Blickfeld. Die Edition des Supplement-Bandes wurde bereits erwähnt, darüber hinaus erschien das *Mozart-Werkverzeichnis* sowie *Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand*. Die beiden letztgenannten Titel hängen unmittelbar zusammen: *Mozart. Leben, Musik, Werkbestand* enthält als dritten Teil (und dabei fast die Hälfte des ganzen Buches ausmachend) den identischen Abdruck des *Mozart-Werkverzeichnisses*. Der gemeinsame Ursprung beider Publikationen ist übrigens Konrads Mozart-Artikel für die zweite Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ein Ursprung, der dem *Werkverzeichnis* sicherlich zugute kommt. Auch hier stellt Konrad in seiner Vorbemerkung fest, dass dieses Verzeichnis eine „künftige grundlegende Revision“ des Köchelverzeichnisses keineswegs ersetze (S. 9), gleichwohl bietet es ein mögliches Modell – und damit eine Grundlage – für ein derartiges Unterfangen. Übersichtlich und von hohem informativem Wert gibt das Werkverzeichnis grundlegende Auskünfte (KV-Nummer[n], Besetzung, Datierung, Drucke etc.) sowie Anmerkungen zu Uraufführungen, Widmungen, Bearbeitungen u. a. Ein umfangreiches Register nach Personen, Orten und Werken rundet das benutzerfreundliche Taschenbuch ab.

Auch Konrads *Mozart. Leben, Musik, Werkbestand* ist die lexikalische Herkunft sowohl vom Aufbau her als auch stilistisch deutlich anzumerken. Aufschlussreich, dass der Autor im ersten Kapitel („Biographie“ und „Mozart-Bilder“) auf die Fragen des Schreiben von (Musik-)Geschichte eingeht und dabei zwischen einer „mehr erzählten“ und einer „gewußten Geschichte“ (S. 25) unterscheidet. Ein Reflex auf die kontroverse Debatte um Subjektivität und Objektivität von Geschichtsschreibung ist an dieser Stelle deutlich wahrnehmbar, wobei Konrad – obwohl sich auf der Seite der „gewußten Geschichte“ positionierend – die Konstrukthaftigkeit der „Mozart-Bilder“ und deren Zeitbezüglichkeit hervorhebt. Ein Widerspruch? Zumindest ein Spannungsverhältnis, das auszuhalten und konstruktiv auszugestalten eines der zentralen Grundkonstanten der Mozart-Literatur 2006 überhaupt zu sein scheint. Konrad schlägt dabei den Weg der Lexikalität ein, die aufgrund ihres hochkonzent-

rierten Informationsgehalts zuweilen die vom Autor selbst im einleitenden Kapitel formulierten Gedanken über den Begriff der „Annäherung“, dem „Verstehen als fortdauernder intellektueller und forschender Bewegung“ (S. 27), vergessen lässt. Hierin mag das Problem bei der Übertragung eines lexikalischen Textes in Buchform bestehen. Gelingt es beim Lesen jedoch, die Prämisse der „Selbstkontrolle“ (ebd.) stets mitzudenken, reiht sich das vorliegende Buch in die „Geschichte der ‚Mozart-Bilder‘“ (S. 26) als aktuelle und detailreiche Studie prominent ein.

Auch das von Silke Leopold herausgegebene *Mozart-Handbuch* wird von Gedanken über „Mozart-Bilder“ eingeleitet, realen Bildnissen ebenso wie historiographischen Bildern – und wieder sind wir bei der oben angesprochenen Grundkonstante des Mozart-Jahrs 2006: Die Vielfalt der „Bilder“ fasziniert und regt zum Denken über historisches Verstehen an – etwa auch im Entree der Wiener Mozart-Ausstellung, das sich ebenso diesem Thema widmet wie Clemens Prokops *Mozart. Der Spieler. Geschichte eines schnellen Lebens* (2005, ebenfalls bei Bärenreiter erschienen) und an vielen anderen Orten mehr. Die Konsequenz, die das *Mozart-Handbuch* aus den Fragen nach einer möglich-unmöglichen Annäherung zieht, ist der Rückzug auf die Musik: „Eines jedenfalls haben die meisten Mozart-Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts gemein: Sie versuchen, im Leben Mozarts Erklärungen für die Eigenart der Musik zu finden, die Musik aus dem Blickwinkel ihres Schöpfers zu verstehen. Dies ist jedoch nicht minder zum Scheitern verurteilt als der umgekehrte Weg, die Musik zur Deutung des Lebens heranzuziehen“ (Leopold in der Einleitung, S. 16). In elf großen Abschnitten fächert das Handbuch, an Gattungen orientiert, das Œuvre Mozarts auf: die frühen Opern (Silke Leopold), die Opern der Wiener Zeit (Ulrich Schreiber), geistliche Musik (Hartmut Schick), Sinfonien (Volker Scherliess), Konzerte (Peter Gülke), Kammermusik (Nicole Schwindt), Klaviermusik (Marie-Agnes Dittrich), Serenaden und Divertimenti (Thomas Schipperges), Tanzmusiken (Monika Woitas), Lieder und andere Gesänge (Joachim Steinheuer) sowie ein abschließendes Kapitel über philologische Fragen (Dietrich Berke). Ohne dieses Panorama in der hier gebotenen Kürze auch nur an-

nähernd würdigen zu können: Jedes Kapitel für sich ist ein Juwel, man möchte sich lesend in der Vielfalt des dargestellten Wissens und des Neu- und Wiederentdeckens verlieren. Dass dies alles von einer ausführlichen Zeittafel und einem ebensolchen Werk- und Personenregister eingerahmt wird, versteht sich bei der verlässlichen Reihe der Bärenreiter-Metzler'schen Handbücher von selbst.

(Juli 2006)

Melanie Unsel

GUIDO BRINK: Die Finalsätze in Mozarts Konzerten. Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzerts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2000. 457 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 208.)

„Schon wieder ein Buch über Mozart“, so das Selbstbekenntnis des Autors im Vorwort. Das sei ein oft zu hörender Kritikpunkt während der Arbeit an seiner Dissertation gewesen. Nun gibt es immerhin eine ganze Wissenschaft, nämlich die Theologie, die sich seit vielen Jahrhunderten ausschließlich einem einzigen Buch verschrieben hat. Warum also nicht auch immer wieder Mozart. Auch und gerade in einer Dissertation. Überhaupt ist es an der Zeit, einmal ein grundsätzliches „*encomium dissertationis*“ anzubringen. Wann sonst, wenn nicht speziell in dieser literarischen Gattung, widmet sich ein meist unbezahlt, also aus purer Hingabe an die Sache arbeitender Autor mit aller ihm zur Verfügung stehenden Zeit und Intensität einem Gegenstand, versucht nur ja noch das geringste Detail zu diesem aufzuspüren und auf alle denkbaren Querverweise aufmerksam zu machen? Mag auch die Lektüre zuweilen mühsam sein. Sachbücher, die sich leicht und flüchtig herunterlesen lassen, gibt es auf dem Markt mehr als genug. Leselust ist gewiss nicht gering zu veranschlagen. Der Erkenntnissertrag freilich einer gut erarbeiteten Dissertation kann jedenfalls auch der Lesemühen wert sein.

Eine solche gut erarbeitete Dissertation ist vorliegendes Buch. Schon die arithmetische Kleingliederung der Kapitel und Abschnitte wirkt wohlthuend sachlich-nüchtern. Sie weist auf ein Buch für den Wissenschaftler, ein dickleibiges Opus, das sich auf das Detail einzulassen gewillt ist, voller Fußnoten und voll gründlicher Form- und Satzanalysen mit Tabel-

len und begründet ausgewählten Notenbeispielen, ein Buch voller klarer Formulierungen und prägnant-aufschlussreicher Sätze, ein Buch, das eigene Anschauungen zulässt, kritische Blicke wagt und neue Beleuchtungen eröffnet. Solche Bücher gibt es heute immer weniger. Gewiss ist bereits reichlich Literatur zu Mozarts Konzerten vorgelegt worden, auch, wenn auch deutlich weniger, speziell zu den Finalsätzen. Nie zuvor aber ist das Thema so gründlich und systematisch behandelt worden.

Ausgangspunkt ist die Frage nach der Funktion und Relevanz des Finalsatzes in der Musik des späten 18. Jahrhunderts. Kaum mehr, so der Autor, lassen sich hier Maßstäbe der Unbeschwertheit, wenn nicht Harmlosigkeit zugrunde legen, wie sie in der kompositorischen Praxis vor und um 1760 beobachtet wurden. Die Darstellung des Autors leitet die Annahme, „daß gerade bei Mozart die Bedeutung aller drei Sätze gleich groß ist“ und „daß es Probleme und Entwicklungen auch im dritten Satz geben muß“ (S. 3). Hierfür untersucht er die Schlusssätze sämtlicher Konzerte, einschließlich der Doppelkonzerte und Einzelsätze (im Ansatz sogar verdienstvollerweise der konzertanten Sätze aus den großen Serenaden) sowie der Entwürfe und Fragmente. Es handelt sich fast stets um Rondoformen in freilich sehr unterschiedlicher Ausgestaltung.

Bewusst geht Brink aus von dem formanalytisch typisierenden Ansatz, den Konrad Küster (Kassel 1991) für die Kopfsätze der Konzerte Mozarts erarbeitet hat. Mit dieser „Querschnittsmethode“ (S. 385), so der Autor, lassen sich die einzelnen Formteile aller infrage kommenden Sätze in einem einheitlichen Bezugssystem zur vergleichenden Darstellung bringen. In systematischen Querschnitten werden dann die einzelnen Formteile analytisch durchgespielt: Erster Refrain und Ritornell (3.2), Erstes Couplet (3.3) mit Eröffnung und erstem thematischen Bereich (3.3.1), Modulationsbereich (3.3.2), Seitensatzbereich (3.3.3), Schlussgruppe (3.3.4) und Rückmodulation (3.3.5), dann Zweiter Refrain (3.4), Zweites Couplet (3.5) usw. Vorangestellt sind Erörterungen zum Zusammenhang von Form und Charakter, ein musikhistorischer Streifzug durch das theoretische Schrifttum des 18. Jahrhunderts (für diese Ebene der Überprüfung detailanalytischer Beobachtungen über das zeitgenössische Schrifttum hat

schon vor Jahrzehnten Friedhelm Krummacher die Maßstäbe gesetzt) und Überlegungen zur Terminologie. Die strenge Methode des Verfassers ermöglicht ihm auch systematisch und statistisch begründete Erörterungen von Authentizitätsfragen, so etwa in Bezug auf die *Sinfonia concertante* KV 297b (Anh. C 14.0, S. 324 ff.) oder das *D-Dur-Violinkonzert* KV 271a (271i).

Das vierte Kapitel, „Andere Formen der Finalsätze“, behandelt die Werke der Frühzeit (darunter die Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41) sowie die Variationenfinali KV 382, 453 und 491. An die Betrachtung der Entwürfe und Fragmente schließt sich ein terminologisch und ästhetisch motiviertes Kapitel an, in dem der Autor Fragen nach dem Begriff „Finale“ bei Mozart und im 18. Jahrhundert sowie nach dem „Finalcharakter“ zwischen Scherzhaftigkeit („Kehraus“) und Finalfunktion („krönender Abschluß“) behandelt, das Problem des Komischen in der Musik anschnidet und auf den Zusammenhang der Rahmensätze verweist. Der letzte Abschnitt eröffnet einen „Forschungsmethodischen Ausblick“ (endlich einmal nicht der an solcher Stelle so modisch gewordene Begriff „Methodologie“ – das ist die Methodenlehre!). Ein ausführlicher Anhang mit Noten und Quellentexten des 18. und 19. Jahrhunderts rundet die Studie ab.

Es ist ein gutes Buch geworden, mehr noch: eine gute Dissertation!
(August 2006) Thomas Schipperges

ULRIKE ARINGER-GRAU: *Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen. Tutzing: Hans Schneider 2002. 277 S., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 60.)*

Das Thema der Kirchenmusik Mozarts ist im Mozart-Jahr natürlich dutzendfach mitbehandelt worden, in all den neuen Handbüchern und aktuellen Gesamtdarstellungen. Große Erwartungen wird in solchem Rahmen niemand angesetzt haben. In dieser preisgekrönten Münchner Dissertation des Jahres 1999 ist es etwas anderes. Auch hier wird Mozarts Kirchenmusik mitbehandelt, dies freilich umgekehrt im äußerst konzentrierten Fokus der drei Vertonungen des *Regina coeli* der Jahre 1771 (KV 74d/108), 1772

(KV 127) und (vermutlich) 1779 (KV 321b/276). Im Fokus stehen daneben fünf der insgesamt 37 Marianischen Antiphonen von Michael Haydn (*Salve regina* MH 32, *Regina coeli* MH 80, *Regina coeli* MH 93, *Alma redemptoris mater* MH 270 und *Alma redemptoris mater* MH 673). Und den Rahmen bilden insgesamt hundert weitere Werke von Komponisten aus drei Generationen bis hin zu Mozart und Haydn: Matthias Siegmund Biechteler, Karl Heinrich Biber, Giuseppe Lolli, Johann Ernst Eberlin, Franz Ignaz Lipp, Anton Cajetan Adlgasser, Luigi Gatti, Anton Ferdinand Paris und Sigismund von Neukomm. Hier geht Aringer-Grau zeitlich also hinaus über die Beschäftigung mit der Mozart direkt benachbarten Generation, die erstmals und umfassend Manfred Hermann Schmid in seinem Standardwerk *Mozart und die Salzburger Tradition* (Tutzing 1976) ins Licht rückte.

Der Forschungsbericht (Kapitel 1.2) zu den drei zu behandelnden Themenkreisen (Mozarts *Regina coeli*-Kompositionen, Johann Michael Haydn und Salzburger Kirchenmusik im 18. Jahrhundert) macht deutlich, dass zu einzelnen lokal und zeitlich begrenzten Bereichen liturgischer Gebrauchsmusik zwar Arbeiten vorgelegt wurden (Wien, Venedig, Dresden), ein größerer Rahmen aber – als eine Art Gattungsgeschichte – angesichts des schwer zu überblickenden und unzureichend erschlossenen Quellenbestandes nach wie vor kaum möglich ist. Auch diese Studie strebt keine Gesamtschau an. Und deutlich bleibt im Salzburger Lokalbezug Mozart ein Leitmotiv. Noch vor der eigentlichen Einleitung bildet ein Abschnitt zur Entstehung der drei Mozart-Antiphonen quasi das Buchportal. Und entsprechend bleibt der Blick konstant gesetzt auf Mozart und seine „Salzburger Vorgänger [...], Zeitgenossen [...] und Nachfolger“ (S. 15). Das Zeitkolorit beleben nicht zuletzt Mozarts Briefe. Zwar bedarf es durchaus nicht des Namens Mozart (und schon gar nicht einer vorblickenden Beeinflussung der Wiener Zeit und des *Requiem*s durch die Salzburger Kirchenmusik, vgl. S. 15 ff.), um das gewählte Untersuchungsthema zu rechtfertigen. Doch rechtfertigen Mozarts Werke immer jede Aufmerksamkeit für jedes Thema.

Natürlich aber behält die Autorin ihr Thema auch als Ganzes im Blick. Eingehend beleuchtet (Kapitel 2) werden zunächst die liturgie-

text- und lokalgeschichtlichen Hintergründe dieser vier heute noch gebräuchlichen psalmlosen Marianischen Antiphonen. Die einstimmigen Melodien werden analysiert, Besetzungs- und Aufführungsfragen zur mehrstimmigen liturgischen und außerliturgischen Tradition angesprochen. Den Hauptteil ihrer Arbeit erreicht die Autorin mit Kapitel 3: „Marianische Antiphonen des 18. Jahrhunderts in Salzburg“. Hier behandelt sie mit stetem Blick auf die unmittelbaren Entstehungszusammenhänge wie Verwendungszweck, Aufführungsort oder lokale Besetzungspraxis drei übergeordnete Aspekte: Textdisposition und musikalische Form, Musikalische Konzeption und Besetzung sowie das Verhältnis zu anderen Gattungen. Aringer-Grau orientiert sich in ihrer Klassifikation der äußeren Formen an den traditionellen Messkategorien „brevis“ versus „longa“ und „solemnis“ versus „non solemnis“. Das ist pragmatisch, vernachlässigt aber in der Konzentration auf die beiden einzigen Merkmale „Länge der Komposition“ und „Instrumentale Besetzung“ die wechselnde Nähe zu übergeordneten kontrapunktischen Traditionen und ihrer Anpassung an die örtlichen Gegebenheiten. Aufschlüsse zu individuellen Besonderheiten der Kompositionen jenseits der Lokalbindungen gewähren die Ausführungen über die variable Einbindung von Einflüssen aus anderen Gattungen wie Sinfonie, Konzert und Arie in die Komposition von Marianischen Antiphonen (Kapitel 3.3). Vor allem hier werden immer wieder Einblicke gegeben in personalstilistische Besonderheiten auch der randständigen Komponisten, während den Antiphonen Haydns und Mozarts noch ausführliche selbständige Werkanalysen gewidmet sind (Kapitel 4). Eine Zusammenfassung (5.) und Werklisten (6.) runden das gelungene Buch ab. Sehr zu rühmen ist die überlegte Disposition und klare Detailgliederung dieser Arbeit ebenso wie die philologische Sorgfalt der Durchführung. Der Text vermeidet essayistische Sorglosigkeiten und liest sich trotz zahlreicher Unterbrechungen durch verdeutlichende Tabellen angenehm, ja, in Anbetracht der vielen unbekannteren Stücke und ihrer Verlebendigung durch zahlreiche Notenbeispiele und Detailbeobachtungen (darunter, als ein Beispiel nur, die Beschreibung von Stilelementen aus der Volksmusik, S. 87 f.), streckenweise fesselnd. Eine beckmessernde Kleinigkeit: Zwar stehen hier

nur drei Werke Mozarts im Zentrum, sodass es nicht allzu sehr ins Gewicht fällt (andere sind immerhin genannt), doch sollte die Anführung von KV⁶ und nicht KV³ in wissenschaftlichen Publikationen Standard bleiben.

(August 2006) Thomas Schipperges

LEWIS LOCKWOOD: *Beethoven. The Music and the Life. New York/London: W. W. Norton & Company 2003. XIX, 604 S., Abb., Nbsp.*

Lewis Lockwoods Buch ist die eindrucksvolle Summa einer lebenslangen, in zahlreichen grundlegenden und bahnbrechenden Aufsätzen und Essays dokumentierten Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, mit dem man nie ans Ende und nie ins Reine kommt. Sieht man von Klaus Kropfingers methodisch ganz anders orientiertem Artikel in der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* ab, ist es sicherlich das Differenzierteste und in vieler Hinsicht Erhellendste, was man heute über Beethoven lesen kann. In einer Rezension ist sein Reichtum höchstens andeutungsweise zu beschreiben; verwiesen sei deshalb auf zwei gründliche und zugleich ganz unterschiedliche Besprechungen von Autoren, die in weit größerem Maß als der hier Schreibende Beethoven-Spezialisten sind: von Klaus Kropfinger in *19th Century Music* 27, 2003/2004, S. 287–299, und von Scott Burnham in *JAMS* 58, 2005, S. 451–458.

Lockwoods Titel ist Programm: Es handelt sich nicht um die traditionelle Erzählung ‚Leben und Werk‘, sondern um das Werk, von dem das Leben wie bei kaum einem anderen Komponisten verschlungen worden ist, um die intellektuelle Biographie, wie sie sich im Werk niedergeschlagen hat. Ein Prolog skizziert anhand von drei Briefen drei Leit motive der Darstellung – die existentielle Erschütterung des Sechzehnjährigen durch den Tod der Mutter, die Einsicht des Einundvierzigjährigen in die unüberbrückbare Kluft zwischen seiner Arbeit und dem ‚normalen Leben‘, die Erkenntnis des vorzeitig Gealterten an der Schwelle zum Tode, dass er ein Lebensziel hatte, dem er zustreben musste. Eine kurze, aber eindringliche Diskussion der Frage nach dem Zusammenhang von Leben und Werk, differenziert durch die Stichworte „outer life“ und „inner life“, „career“ und die Skizzenbücher als „equivalent of an artistic

diary“ rundet den Prolog ab. Er setzt zugleich den Ton für die ganze Darstellung – einen ebenso entspannten wie nuancenreichen, dabei in der Sache sehr genauen Erzählton.

Die Gliederung des Hauptteils folgt der traditionellen Einteilung, die sich von der Sache her anbietet: die „Early Years“ in Bonn bis 1792, die „First Maturity“ 1792–1802, die „Second Maturity“ 1802–1812 und die „Final Maturity“ 1813–1827. Jeweils am Anfang steht eine kurze Darstellung der politischen Verhältnisse (während die Sozialgeschichte auffallend zurücktritt); eingebaut sind die notwendigen biographischen Aspekte. Sie werden durchweg, besonders auffallend bei den unvermeidlichen Themen Beethoven und die Frauen, die Unsterbliche Geliebte, das Drama um den Nefen Karl, mit geradezu demonstrativer Nüchternheit und Zurückhaltung behandelt. Dabei wird, dank der durchgehaltenen Prägnanz der Darstellung und dem gänzlichen Fehlen redundanter Rhetorik, das äußere Elend dieses innerlich so heroischen Lebens umso bedrückender deutlich. Leben und Werk so auseinander und gegeneinander haltend, kann man das Buch auch als fast überlebensgroßes Drama lesen. Dazu hilft, dass Lockwood eine unter den Biographen großer Menschen seltene Tugend hat: Er ist kein Dogmatiker, Rechthaber und Systembastler.

Dieselbe Offenheit zeichnet die Werk-Interpretationen aus, die in aller Regel von der Vorarbeit, das heißt den Skizzen ausgehen. Dieser Ansatzpunkt ist bei diesem Autor (vor allem nach seiner Aufsatzsammlung *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge/Mass. und London 1992) natürlich nicht überraschend, aber es ist doch höchst eindrucksvoll, wie fruchtbar, für praktisch alle Gattungen und Werke, er gemacht werden kann, wenn ein so souveräner Kenner ihn durchführt. Es gibt kein anderes Beethovenbuch, in dem Skizzen-Interpretation und Werk-Interpretation, Werk-Genese und Werk-Gestalt, so konsistent und so umfassend aufeinander bezogen und ineinander gearbeitet sind. Dabei ist das Ganze eminent lesbar – Lockwood hat sein Ziel durchweg erreicht: zu schreiben „on Beethoven's works with the lay reader in mind at what I hope will be a highly accessible descriptive level“ (Preface, S. XVI). Der einzige Schönheitsfehler ist, dass der Verlag mit Notenbeispielen geizt

und stattdessen eine Website eingerichtet hat, in der sich der Leser, in der einen Hand das schwere Buch, mit der anderen im Internet surfend, bedienen kann. Hoffentlich wird das nicht Usus.

Skizzen- und Werk-Interpretation haben natürlich, auch in einer relativ umfangreichen Darstellung, ihre recht engen äußeren Grenzen, und diese Grenzen werden noch enger, wenn das Buch mit dem „lay reader in mind“ formuliert wird. Aber Lockwood hat diese Begrenzung in bewundernswertem Maß fruchtbar gemacht, durch äußerste Konzentration auf zentrale Aspekte und durch rigorose Sachlichkeit. Zugleich hat er es verstanden, das Einzelwerk – das eben als Werk immer im Mittelpunkt steht – im Netzwerk seiner Beziehungen darzustellen: Beziehungen zu benachbarten Werken, ‚Komposition‘ von Opera und Bildung von Werkgruppen, gattungsgeschichtliche Beziehungen und solche von einzelnen Kompositionsproblemen über längere Zeiträume, Entwicklungen über lange Zeiträume, Umorientierungen, nicht zuletzt Beziehungen zu Werken anderer Komponisten, zuerst Mozart (vielleicht etwas überbewertet) und Haydn, dann nach der am deutlichsten an Opus 101 ablesbaren Zäsur Händel und vor allem Bach. Der Zugriff ist prinzipiell struktur-analytisch und reicht energisch in die Tiefenstrukturen des Tonsatzes; eins von vielen Paradebeispielen ist die Demonstration der „neuen Art der Stimmführung“, über die Beethoven zu Karl Holz im Hinblick auf die Trilogie der Galitzin-Quartette gesprochen hat, gerade an Opus 127, das vordergründig am wenigsten von dieser „neuen Art“ hat (S. 448–449). Hier wie überall hält die Darstellung höchstes Niveau, auf ausgesprochen spannende Weise. Wenn Lockwood vom „counterpoint of voices“ spricht (S. 448), dann könnte man das auf seine Interpretationen ohne Abzug übertragen – selten kann man ein so ‚viestimmiges‘ Buch lesen, es sei denn, man greift zu Adornos *Beethoven*-Fragmenten (die Lockwood gar nicht mag). Die Zahl der erhellenden Funde und Einsichten ist wirklich Legion. Dabei wird nicht zuletzt Beethovens beharrliches Denken in Kontrasten, das sich am eindrucklichsten in den das ganze *Ceuvre* prägenden kontrastierend-komplementären Werkpaaren zeigt – man kann noch einen Schritt weiter gehen und vom dialektischen

Denken als einem Grundzug seiner kompositorischen Arbeit sprechen (Lockwood benutzt den Begriff Dialektik sehr zurückhaltend) – so deutlich wie selten zuvor.

Angesichts solcher geradezu erdrückender Vorzüge stellt man fast mit Erleichterung fest, dass es auch einige wenige nicht ganz überzeugende Kapitel gibt, bezeichnenderweise (Lockwood ist zuerst und vor allem Interpret des Instrumentalkomponisten Beethoven) solche über Vokalwerke, nämlich die *Missa solemnis* und (in geringerem Maße) die *Neunte Symphonie*. In beiden wirkt das Bild etwas verzeichnet, weil auf Beethovens Text-Manipulationen zu wenig Gewicht gelegt wird, die den Messtext geradezu bestürzend subjektivieren und die Schillers eigentlich doch etwas triviales Gedicht in etwas ganz Anderes verwandeln. Die musikalische Problematik der *Neunten Symphonie* wird nur ganz en passant angedeutet („its forthright, naive, powerful assertions“, S. 440), und der gattungsgeschichtliche Hintergrund der *Missa solemnis*, Haydns späte Messen, ist fast ganz ausgeblendet. Aber das sind Details, die das großartige Buch – die Beethoven-Interpretation wird sich sehr lange an ihm messen müssen – nicht wirklich beeinträchtigen. Ein anderes, für Kontinentaleuropäer immerhin auffallendes Detail, das fast völlige Fehlen einer Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Spezialliteratur (bei ausführlicher Diskussion englischsprachiger Quellen), wird man der Bestimmung des Werkes für den „lay reader“ zugute halten, auch wenn es vermutlich (auch) ein Symptom für das stetige Auseinanderdriften der ‚zwei Kulturen‘ der Musikwissenschaft ist.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Die Musikautographe in öffentlichen Wiener Sammlungen. Bearbeitet und hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2004. 286 S., [50] Bl., Abb. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 4./ Musikwissenschaftliche Schriften der Wiener Beethoven-Gesellschaft. Band 1.)*

Der von der Forschung lang erwartete Katalog der Wiener Beethoven-Autographe liegt nun vor: Der künftigen Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Schaffen des Wahl-Wie-

ners Beethoven steht ein neues Arbeitsinstrument zur Verfügung. Das vor über einem Jahrzehnt begonnene Quellenverzeichnis verdankt seine nun gedruckte Veröffentlichung dem gegliederten Zusammenwirken mehrerer Personen und Institutionen. Die Vorarbeiten des Bandes gehen auf eine Initiative des damaligen Präsidenten der Wiener Beethoven-Gesellschaft, Albert Mitringer (1908–1994) zurück, der die finanzielle Unterstützung des Projektes durch die Stadt Wien erreichte und Otto Biba mit der Projektleitung betraute. Ziel des Projektes war die Erstellung eines Nachschlagewerkes, das alle in öffentlichen Wiener Sammlungen befindlichen Beethoven-Autographe sowie Abschriften und Druckvorlagen mit autographen Einträgen erfasst und philologisch einheitlich beschreibt. Darüber hinaus sollten Provenienzen genannt und Literaturverweise angegeben werden, um die Verbindung zu der bisher erfolgten quellenkritischen Beschäftigung mit den Wiener Beethoven-Autographen zu gewährleisten. Peter Riethus (†) und Zsigmond Kokits (†) begannen mit den Vorarbeiten in den umfangreichen Beethoven-Beständen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Von Ingrid Fuchs wurden diese Vorarbeiten später erweitert und fortgeführt. Die Aufnahme der Beethoven-Bestände in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek wurde von Karin Breitner übernommen. Die Erfassung der Bestände in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erfolgte durch Renate Hilmar-Voit und die beiden Beethoven-Autographe im Zentralarchiv des Deutschen Ordens beschrieb Zsigmond Kokits. Die Bearbeitung des umfangreichen Wasserzeichen-Katalogs nach Vorarbeiten von Peter Riethus oblag Erich Duda. Die diffizile Gesamtedaktion und Herausgabe des Bandes wurde schließlich von Ingrid Fuchs geleistet, das kenntnisreiche Vorwort, das die Genese des gesamten Projekts erläutert, verfasste Otto Biba.

Dank der Zusammenarbeit mit dem musikwissenschaftlich ambitionierten Schneider-Verlag, Tutzing, ist das Ergebnis dieser mehrjährigen Arbeiten ein druck- und bindetechnisch einwandfreies, qualitativ hochwertiges und ansprechendes Handbuch mit durchweg übersichtlicher und einheitlicher Quellenbeschreibung sowie kurzen Zusatzinformationen, die dem aktuellen Forschungsstand entsprechen.

Der Band dokumentiert den Wiener Sammlungsbestand am Beginn des 21. Jahrhunderts und wird eine wichtige Grundlage für zukünftige Forschungsarbeiten und Publikationen bilden. Durch seine überblicksmäßige Darstellung gibt er Impulse zur kritischen Beschäftigung mit den Wiener Quellen und regt zur Überprüfung der bisherigen Forschungsergebnisse an. Ein Werkregister ermöglicht das gezielte Auffinden aller verzeichneten Kompositionen, Entwürfe, Skizzen und Fragmente. Konkordanzlisten der Wasserzeichen erleichtern Vergleiche der verwendeten Papiersorten zwischen den Manuskripten und verweisen auf bereits bestehende Literatur. Leider konnten aus formattechnischen Gründen die Abbildungen der Wasserzeichen nur in verkleinertem Format wiedergegeben werden, und auch auf die Anlage eines Namensregisters, das helfen könnte, die Vielzahl der erwähnten Personen (Vorbesitzer, Widmungsträger etc.) zu erschließen, wurde bedauerlicherweise verzichtet. Dennoch kann die solide Ausgangsbasis des Bandes für alle, die sich mit Beethoven-Quellen beschäftigen, als unverzichtbares Standardwerk empfohlen werden.

(August 2006)

Dieter Haberl

Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800. Hrsg. von Helen GEYER und Thomas RADECKE. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 220 S., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 3.)

Der von Helen Geyer und Thomas Radecke herausgegebene Kongressbericht des 1999 abgehaltenen Symposiums „Euterpe, Polyhymnia, Melpomene und Thalia im Umfeld des ‚Ilmathen‘. Aufbrüche und Fluchtwege in der Musik um 1800“ widmet sich Aspekten des geistigen Lebens sowohl am sogenannten „Weimarer Musenhof“ der Anna Amalia als auch in Gotha und Jena. Zunächst gibt Dieter Borchmeyer in seinem einleitenden Aufsatz „Goethes musikalischer Horizont“ einen zusammenfassenden Überblick über Goethes Librettoschaffen, seine Musikästhetik und die musikalische Rezeption seiner Lyrik. Anschließend gliedert der Band die gehaltenen Vorträge unter drei Gesichtspunkten: „Ästhetische Konzepte“, „Höfische Musikkultur“ und „Fremdeinflüsse“. Adolf Nowak leitet die Beiträge zu ästhetischen Fragen mit

seinem sehr erhellenden Text „Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800“ ein. Er beschreibt die geistige Auseinandersetzung mit den von Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* formulierten Zweifeln an dem Umstand, dass die von ihm für alle Kunst postulierten Kriterien „Form“ und „ästhetische Idee“ auch für die Musik gelten. Verschiedene musikästhetische Lösungen, die um 1800 im Weimarer und Jenaer Kontext formuliert werden, liest Nowak als Reaktion auf Kants Zweifel: so etwa in den Schriften von Christian Friedrich Michaelis, Friedrich Schiller, Christian Gottfried Körner oder Johann Gottfried Herder. Auch die Theorie des Rhythmus als Reflexion der Zeit bei Schelling oder aber die frühromantische Deutung der so genannten absoluten Musik bei Ludwig Tieck werden von Nowak zu Kants kunsttheoretischen Reflexionen in Beziehung gesetzt sowie Goethes Auseinandersetzung mit der reinen Instrumentalmusik vor dem Hintergrund der Schriften Kants gelesen. Winfried Kirschs Beitrag „Zu Ferdinand Hands Anschauungen über Kirchenmusik (von 1841)“ wirft neues Licht auf die Kirchenmusiktheorie des protestantischen Jenaer Professors, der im Hinblick auf die polarisierte kirchenmusikalische Diskussion seiner Zeit einen Ausgleich suchte: Einerseits spricht auch er sich gegen den theatralischen Einfluss der italienischen Oper auf die Kirchenmusik aus, andererseits erachtet er aber die Kirchenmusik keinesfalls nur als dienende Kunst, denn die „Autonomie des Schönen“ (Kirsch, S. 56) innerhalb der Kirchenmusik geht für ihn mit der grundsätzlichen Autonomie der Kunstentwicklung einher. Markus Waldura zeigt in seinen Ausführungen „Zum Begriff des ‚Gefühls‘ in Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*“, wie der Begriff des Gefühls im Werk des in Rudolstadt geborenen Koch von Johann Georg Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* beeinflusst ist. Kochs Berufung auf das Gefühl und die Suche nach Regeln müssen sich, so Waldura, im Nachvollzug analytischer Einsichten nicht ausschließen. Matthias Tischer vergleicht schließlich in „Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung“ gegenläufige musikästhetische Positionen von Franz Grillparzer, Adolph Bernhard Marx und Ferdinand Hand.

Der Block zur „höfischen Musikkultur“ vereinigt zunächst eher heterogene Beiträge: Peter

Jost umreißt in seinem Beitrag „Vom Musicus zum Tondichter: Wandlungen des Komponisten-Bildes um 1800“ die Bedeutung der Begriffe „Komponist“, „Musicus“ und „Tondichter“, während sich Peter Larsen in seinem Aufsatz über „Musik bei Goethe: die Hausmusiken von 1807 bis 1832 – Eine bislang wenig beachtete Problematik“ wieder ganz dem Weimarer Kontext widmet. Er spricht sich dafür aus, die Programme der Hausmusikabende bei Goethe zur Annäherung an dessen Musikästhetik systematisch aufzuarbeiten und fügt eine Auflistung der „Musikalischen Begebenheiten am Haus am Frauenplan von 1807–1832“ an, wie sie aus Goethes Tagebuchaufzeichnungen ersichtlich sind.

Die folgenden Beiträge sind musiktheatralischen Gattungen gewidmet: Über die Probleme der Übersetzung einer italienischen komischen Oper in die deutsche Sprache schreibt Diana Blichmann („Domenica Cimarosas *Il matrimonio segreto*. Eine italienische Oper in der Übersetzung Christian August Vulpius‘ für das Weimarer Theater“). Einen chronologischen Überblick über die französische Musikpolitik während der Revolution und des ersten Kaiserreichs in Paris im Hinblick auf ihre gesamt-europäischen Wirkungen bietet Geneviève Bernards Beitrag „Musikalische Umwälzungen und konservative Rückfälle. Zur Lage der französischen Bühnenmusik um 1800“. Mit dem Werk des Prinzenenerziehers Christoph Martin Wieland, der Anna Amalias Ideen einer Nationalbühne verwirklichte, beschäftigen sich drei Aufsätze: Karl Traugott Goldbach würdigt mit seinen „Anmerkungen zur Oper *Rosamunde* von Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzer“ Wieland als Librettisten. Er weist auf den Einfluss der Tragédie lyrique auf *Rosamunde* hin und betont nicht nur den Wert des Librettos von Wieland, sondern gleichfalls auch die Kunstfertigkeit der Schweitzer'schen Komposition. Auch in der dritten Rubrik des Bandes, „Fremdeinflüsse“, widmen sich zwei Aufsätze dem Werk Wielands: Klaus Manger fragt in seinem Text nach der Funktion von „Wielands Exotismen“, indem er analysiert, in welchen fremdländischen Gebieten Wieland die Handlungen in seinem Werk ansiedelt und welche Motive sich hinter der Wahl dieser Exotismen verbergen. Mit der Wieland-Rezeption im Bereich der Librettistik – besonders

im Hinblick auf Exotismen – setzt sich Helen Geyer auseinander und berührt damit erfreulicherweise mit der Stoffrezeption in Operntexten ein noch immer wenig erforschtes Gebiet. In ihrem Beitrag „Wieland: Tasso / Tassoni – Ariost / Boiardo oder Wielands Bedeutung für die Librettistik“ weist sie dem Weimarer Hof durch die Wieland'schen Schriften, die in diesem geistigen Umfeld entstanden, indirekt eine Schlüsselstellung zu: Diese Schriften breiteten sich in der librettistischen Rezeption vor allem nach Wien aus, wie sich nicht zuletzt im *Zauberflöten*-Libretto von Emanuel Schikaneder zeigt. An die Diskussion um Exotismen knüpft Tilman Seidensticker aus orientalistischer Perspektive mit Ausführungen zu „Tendenzen des Europäischen Orientbildes“ an, und Thomas Radecke widmet sich schließlich „Shakespeares *Sturm* als Opernlibretto“.

Die Leistung des Bandes, der Beiträge sehr unterschiedlicher Ausrichtung enthält, liegt darin, geistige Strömungen in lokaler Konzentration zu betrachten. Er regt an, diese und ähnliche Vernetzungen – gerade im Anna Amalia-Jahr 2007 – weiter zu verfolgen und zu konkretisieren.

(August 2006)

Antje Tumat

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 24: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Hrsg. von Peter BLOOM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LVII, 564 S., Nbsp.

Als einer der letzten Bände der neuen *Berlioz-Gesamtausgabe* liegt nun auch der *Grand Traité d'instrumentation* in seiner französischen Erstfassung vor, nachdem er bislang fast nur durch die Bearbeitung Richard Strauss' verbreitet worden war. Allerdings war er schon 1843 – noch vor der französischen – in deutscher Sprache erschienen, „die erste Buchausgabe Berliozscher Schriften überhaupt“, wie die Herausgeber der Edition, Gunter Braam und Arnold Jacobshagen, vermerken können (*Hector Berlioz in Deutschland*, Hainholz 2002, S. 102). Nun braucht über die Bedeutung der französischen Erstausgabe nicht viel gesagt zu werden, liegt doch die vorzüglich kommentierte Übersetzung Hugh Macdonalds vor (*Berlioz's Orchestration Treatise*, Cambridge 2002), aus der auch die vorliegende Edition „reichlich ge-

schöpft hat“ (S. LVII). Darüber hinaus finden sich im Anhang die Quellen und Lesarten des Textes vor allem im Vergleich zu den einzelnen Lieferungen in der *Revue et Gazette musicale*, sowie eine Liste der Quellen für die umfangreicheren Beispiele, in der die Ausgaben angeführt werden, die Berlioz wahrscheinlich als Vorlage benutzt hat, wie etwa die Fétis-Edition der Beethoven-Sinfonien, bei der Berlioz bekanntlich selbst beim Korrekturlesen mitgewirkt hatte. Hier vermerkt Bloom einige Hinweise auf Änderungen und Eingriffe, die Berlioz gegenüber seiner Vorlage einbrachte, wie vor allem Schlussbildungen, um ein Beispiel gefälliger abzurunden.

Aber erst ein prüfender Blick auf die Beispiele offenbart eine erschreckende Fülle von Abweichungen gegenüber diesen Vorlagen. So wird im Beispiel 8, dem 2. Satz aus Beethovens *Fünfter Sinfonie*, bei der Fétis-Ausgabe im T. 4 die letzte Note entgegen den sonstigen Beethoven-Ausgaben tatsächlich nicht angebunden, was Berlioz getreulich übernimmt. Aber im 6. Takt hat er den zweiten Bogen eindeutig fehlerhaft gesetzt, denn die Anbindung von 2. und 3. Achtel findet sich weder bei Fétis, noch ergibt sie überhaupt einen Sinn, es ist nämlich eine Tonwiederholung. So sehr Berlioz Fétis als Editor kritisierte, dass er selbst einen solchen Fehler hat durchgehen lassen, ist höchst erstaunlich. Aber noch erstaunlicher ist, dass diese und andere Abweichungen trotz der Versicherung des Herausgebers, die Beispiele mit den Vorlagen verglichen zu haben, überhaupt nicht angemerkt werden. Erst der mühsame Vergleich mit den verschiedenen Ausgaben schafft hier Klarheit.

Zahlreiche weitere Stellen wären anzuführen, bei denen der *Traité* von sämtlichen Vorlagen abweicht, was die Neuausgabe denn auch getreulich übernimmt, aber eben nicht dokumentiert. Im ersten Beispiel aus Glucks *Alceste* sind in T. 18–20 die Bindebögen der Streicher völlig falsch gesetzt, in T. 7 des Beispiels 3 aus dem Scherzo von Berlioz' *Roméo et Juliette* müssen die Sechzehntel der Streicher taktweise gebunden und mit Punkten versehen werden. In Beispiel 5 aus dem 2. Satz von Beethovens *Vierter Sinfonie* sind die Bindungen der Klarinette in T. 26–28 falsch gesetzt. In Beispiel 11, der Arie „Leise, leise“ aus dem 2. Akt von Webers *Freischütz*, fehlen Bindebögen in den ersten beiden Takten der 2. Oboe und in T. 5

der Bratsche. Dagegen taucht in Beispiel 59 aus dem „Tuba mirum“ des *Requiem*s von Berlioz' in T. 157 eine Bindung auf, die nirgendwo sonst zu finden ist – auch nicht im Kritischen Bericht des *Requiem*s in der *Neuen Berlioz-Gesamtausgabe*, der den *Traité* als Quelle ausdrücklich erwähnt – aber eben nicht diese Abweichung. Schließlich sei noch eine falsche Bindung am Ende des Beispiels auf S. 499 aus Berlioz' *La Damnation de Faust* erwähnt, die eigentlich noch das *fis* im vorletzten Takt mit einschließen müsste. Und da wird die Sache besonders kritisch, denn gerade für dieses Werk, wie auch für *Roméo et Juliette*, und sei es auch nur für wenige Takte, ist der *Traité* die erste gedruckte Quelle der Überlieferungskette, also ein möglicherweise wichtiges Zeugnis, dessen Abweichungen von den sonstigen Fassungen zumindest hätte kommentiert werden müssen.

Nun gibt es neben den modernen wissenschaftlichen Ausgaben, die für die meisten der hier angesprochenen Werke vorliegen, schon seit 1864 eine sehr zuverlässige Vorlage, nämlich die von Berlioz selbst autorisierte, aber eben nur „deutsche Ausgabe“ der Partiturbeispiele, „mit den Original-Partituren verglichen von Alfred Dörffel“, auf die auch Peter Bloom zumindest im Kommentar hätte zurückgreifen können. Denn um die Lesarten der Erstauflage zu reproduzieren, hätte ein Faksimile-Nachdruck genügt, wie er seit 1970 im Gregg-Verlag, Farnborough, vorliegt, der übrigens nicht erwähnt wird. Der Leser wird mit einer Fülle von fraglichen Lesarten allein gelassen. So wird der wissenschaftliche Anspruch, den man bei dieser opulenten Ausstattung des Bandes erwartet, zumindest im Hinblick auf diesen wichtigen Aspekt enttäuscht.

(November 2005)

Christian Berger

Louise Farrenc (1804–1875). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Christin HEITMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 150 S., Nbsp. (Kritische Ausgabe, Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke. Band IV.)

Die Messlatte lag hoch, als Louise Farrencs Werke in den 1990er-Jahren wieder in das Bewusstsein des Musikpublikums traten, doch die Höreindrücke waren nachhaltig: „Roll over, Beethoven!“, meinte ein US-amerikanisches

Fachblatt 1999 zu Farrencs *Erster Symphonie*. Kammermusikensembles entdeckten Farrencs *Nonett*, die Klavierkammermusik, die Violin- und Violoncello-Sonaten und anderes – allesamt faszinierendes musikalisches Neuland und eine Bereicherung des französisch-romanischen Repertoires.

Begleitet, wenn nicht gar maßgeblich gefördert, wurde diese Farrenc-Renaissance durch die an der Oldenburger Universität unter Leitung von Freia Hoffmann erarbeitete *Kritische Ausgabe* der Werke Louise Farrencs (gefördert durch die DFG, Mitarbeiterinnen: Christin Heitmann, Katharina Herwig und Dorothea Schenck). 1998 lag die *Erste Symphonie* als erster Band vor; es folgten zwei weitere Symphonien, zwei Ouvertüren, ein ganzes Bouquet an Kammermusik und ausgewählte Klavierwerke. 2003 war die vierzehnbändige Edition abgeschlossen, die nicht nur die Musikpraxis im Blick hat, sondern, ausgestattet mit historisch-kritischer Einleitung und Revisionsbericht in jedem Band, auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird. 2005 folgte nun, als letzter Band, das von Christin Heitmann herausgegebene *Thematisch-bibliographische Werkverzeichnis*. Dieses listet Farrencs Werke auf (komfortabel mit Incipits und allen relevanten Details von Autograph bis Presse-Rezensionen), widmet eigene Kapitel aber auch den Lehrwerken Farrencs, den Gemeinschaftswerken von Louise und Aristide Farrenc sowie den Editionen und Schriften, darunter dem *Trésor des Pianistes*, einer 23-bändigen Klaviermusik-Sammlung, die den musikalischen Bildungshorizont Farrencs eindrücklich dokumentiert. Die auf diese Weise sich andeutende Vielfalt offenbart dabei nicht zuletzt die Bandbreite von Farrencs musikbezogenen Tätigkeiten: Louise Farrenc war Komponistin, Pianistin, Lehrerin und musikhistorisch hochgebildete Editorin, möglicherweise sogar Mitverlegerin. Sie als Komponistin wahrzunehmen ist unverzichtbar – und greift gleichzeitig zu kurz, da dieser Blickwinkel wesentliche Aspekte ihres künstlerischen, pädagogischen und verlegerischen Tuns außen vor lässt.

Aberundet wird der vorliegende Band durch eine ausführliche Bibliographie rund um das Ehepaar Farrenc und dessen musikalischer wie publizistischer Aktivitäten. Denn gerade Letztere waren auch der Grund, warum die Musik

Louise Farrencs zu ihren Lebzeiten überhaupt gedruckt wurde – im Unterschied zu zahllosen anderen Komponistinnen, deren Stücke keine oder eine nur sehr partielle Aufnahme in den Kanon der gedruckten Werke fanden. Aristide, Louise Farrencs Ehemann, war Musikverleger in Paris und hatte damit nicht nur die Möglichkeit, die Werke seiner Frau zu drucken, sondern offenbar auch das nötige Selbstbewusstsein.

Das nun vorliegende Werkverzeichnis entstand aus der Editionsarbeit der Oldenburger Farrenc-Forschungsstelle und löst damit die inzwischen als „überholungsbedürftig“ (Vorwort, S. 7) eingestuften Forschungsergebnisse von Bea Friedland ab. Doch auch wenn die Quellenlage mittlerweile als „vergleichsweise übersichtlich“ (Vorwort, S. 7) gelten kann, bleiben an einigen Stellen Überlieferungslücken. Dass das Werkverzeichnis damit vorläufigen Charakter hat, durchaus noch weitere Ergänzungen im Laufe der nun angestoßenen Farrenc-Forschung zu erwarten sind, ist der Herausgeberin Christin Heitmann keineswegs vorzuwerfen, sondern liegt vielmehr an den generell lückenhaften Überlieferungstraditionen weiblicher Kreativität. Man kann von Glück sagen, dass der Überlieferungsstrang im Fall der Louise Farrenc nicht gänzlich abgebrochen ist, sondern (und dies nicht zuletzt durch das engagierte Editionsprojekt in Oldenburg) neu aufgegriffen und gefestigt wurde. Farrenc wird die Musikgeschichtsschreibung weiterhin beschäftigen und ihre Musik das Publikum weiterhin begeistern.

(August 2006)

Melanie Unsel

UTE MITTELBERG: „*Daphnis et Chloé*“ von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2002. 384 S., Nbsp. (Beiträge zur Offenbach-Forschung, Band III.)

Innerhalb der verdienstvollen Reihe zur Offenbach-Forschung ist der dritte Band erschienen. Es ist eine groß angelegte Librettostudie zu *Daphnis und Chloé*, jenem weit verbreiteten Stoff im Liebesroman des Longos vom Ende des 2. Jahrhunderts, der als Vorbild für zahlreiche der Schäferspiele Charles Simon Favarts diente und den Offenbach nach einem Vaudeville von Clairville und Jules Cordier zu einem 1860 an den Bouffes-Parisiens gegebenen Einak-

ter formte. Mittelbergs Studie ist sehr zu begrüßen. Die Literatur zu dem Werk ist dünn gesät (vgl. Verf., *Bibliotheca Offenbachiana*, Köln 1998, S. 142). Und die wissenschaftliche Offenbach-Literatur verträgt ohnehin nach wie vor jede Bereicherung.

Ute Mittelbergs Buch beschäftigt sich in gebotener Kürze mit dem Daphnis-Mythos, gibt eine Einleitung zur Person des Romanautors, eine schematisierte Inhaltsangabe seiner Hirtengeschichten und einen Abriss zur Rezeption. Detailliert beschreibt und bewertet die Autorin sodann in einem ersten Hauptteil die Abweichungen von Romanvorlage und Vaudeville sowie Vaudeville und Einakterlibretto (die beiden Libretti finden sich in Teil 3 noch einmal synoptisch dokumentiert). Angesprochen werden motivinhaltliche, formale, sprachliche und psychologische Ebenen der jeweiligen Textgestaltung. Ein weiterer Abschnitt gilt der Librettogeschichte, von den Einflüssen eines Kölner Divertissementchens (*Schäfer und Schäferin. Eine melodramatische Idylle*) von 1840 und dem Beginn der Zusammenarbeit Offenbachs und Clairvilles über Johann Nestroys Fassung im Wiener Treumann-Theater von 1861 (mit der, Berichten zufolge, unübertrefflichen Besetzung Nestroys in der Rolle des Pan) bis zu den Umarbeitungen aus Anlass der Wiederaufnahme des Stücks 1866 und zur Berliner Fassung in der deutschen Übersetzung Ferdinand Gumberts des gleichen Jahres (auch diese Textfassungen von 1860, 1861 und 1866 erscheinen als Dokumentation im dritten Buchteil). Hierbei führen die Rahmenkenntnisse der Autorin als Klassische Philologin und die Sorgfalt ihrer Untersuchung zu stets gut nachvollziehbaren Ergebnissen.

Der zweite Hauptteil des Buches ist Offenbachs Musik gewidmet. Die Autorin stützt sich auf zwei gedruckte Klavierauszüge der Verlage Bertin (Paris) und Bote & Bock (Berlin), beide um 1860, sowie auf Orchesterstimmen des Berliner Verlages. Auch dem bekannten autographen Fragment aus der Nr. 8 des Einakters ebenso wie dem von Josef Heinzelmann (in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 511 f.) als Autograph namhaft gemachten Klavierauszug der Berliner Staatsbibliothek widmet die Autorin eigene philologisch-analytische Betrachtungen. Insgesamt macht hier die unbefriedigende Quel-

lenlage erneut deutlich, wie schwer in der Tat ein seriöser musikanalytischer Zugang zu einem Großteil der Werke eines der kompliziertesten Komponisten des 19. Jahrhunderts nach wie vor ist. Was Mittelberg an Analysen freilich vorlegt – ein wenig schade angesichts des Umfangs dieses Hauptteils (S. 153–266) –, ist dann letztlich aber ohnedies kaum mehr als eine Nacherzählung der Musik in Worten.

Dass Offenbach den Kostbarkeiten des Longus-Romans nicht ohne die ihm eigene Art der Ironisierung zu Leibe rücken würde, versteht sich. Gleichwohl warnt die Autorin zu Recht vor einer Überfrachtung des kleinen Stückes, entstanden zwischen *Orpheus* (1858) und *Helena* (1864), mit mythologie- oder gar zeit- und gesellschaftskritischen Interpretationen: „*Daphnis und Chloé* ist nichts anderes als ein kleines burleskes Theaterstück mit anekdotenhaften wie satirischen Zügen, eine Art dramatischer Schwank, ein Lustspiel“ (S. 150 f., vgl. auch hierzu Heinzelmann). Ziel, wie immer bei Offenbach, ist gerade in der Sorgfalt des Handlungsaufbaus, der Treffsicherheit und dem Charme des textlich-musikalischen Witzes sowie seiner träumerisch unterlegten und psychologisch vertieften Heiterkeit zunächst die Unterhaltung.

Ein Wermutstropfen ist das so genannte Literaturverzeichnis. Die Zitation der Quellen und Literatur erscheint hier zu einem unsäglichen Kraut und Rüben-Durcheinander vermengt. Erst gar nicht unterschieden oder verwechselt werden Autoren und Herausgeber, Buch- und Reihentitel oder Erstdruck und Taschenbuchreprint, nach dem Zufallsprinzip gesetzt sind Verlagsorte und -namen ebenso wie Aufsatzseitenzahlen, völlig willkürlich ist die Reihenfolge oder die Abkürzung der Angaben usw. Bereits in einem Erstsemester-Proseminar könnte man solches nicht tolerieren. Und die Autorin ist seit 1991 promovierte Klassische Philologin. Hat eine wissenschaftliche Offenbach-Forschung solche Schlampereien verdient? (August 2006) Thomas Schipperges

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.)

In den letzten Jahren wurden zahlreiche Ausgaben mit Briefen von Clara Schumann publiziert, doch noch immer sind die Lücken groß. Die vorliegende Korrespondenz der Pianistin und Komponistin mit zwei ehemaligen Schülerinnen ermöglicht einen weiteren Schritt zur Erforschung ihres Lebens. Die Briefe, die die Jahre 1848–1895 umfassen, wurden ungekürzt belassen und von Renate Brunner mit sorgfältigen Kommentierungen versehen, die eine akribische Recherche und umfangreiche Kenntnis des Umfelds verraten. Beigefügt sind zudem die bisher noch nie veröffentlichten Erinnerungen von Marie von Lindeman, sowie die ihrer Freundin Emilie Steffens, die bereits 1921 publiziert wurden.

Die weibliche Hausarbeit war bis vor kurzem kaum ein Thema für Historiker; man nahm gemeinhin an, sie sei eine naturgeschichtliche Konstante, der Sexualität vergleichbar. Die Frage, wie Frauen, die sich zum Künstlertum berufen fühlten, beides vereinbaren konnten, wurde nicht gestellt. Erst die Frauenbewegung hat Ende der 1970er-Jahre das Bewusstsein für diese lebenswichtige Tätigkeit geschärft, und der vorliegende Band macht klar, wie sehr Clara Schumann neben dem Komponieren und dem Konzertieren in den Alltag eingebunden war. „Außerdem liegt noch ein Kragen bei, welchen ich auf guten Battist, oder, was noch hübscher ist, auf Brüßler Tüll aufgenäht wünsche“ (S. 201) – einen solchen Satz wird man vergeblich in einem Briefwechsel zwischen Männern suchen. Man erfährt, wie vielschichtig sie überlegen und handeln musste, wie sie mit dem Personal, den Kindern und den Freunden umging, sich Häkelmuster schicken ließ, die Finanzen regelte, um die Wirtschaft führen zu können etc. – heute würde man sagen, wie sie logistisch vorging. Gerade im Hinblick auf bereits erschienene Biographien ist es auch erhellend zu lesen, wie intensiv sich die achtfache Mutter um ihre Kinder kümmerte, und wie sie sich den bürgerlichen Normen ihrer Zeit anzupassen wusste. Das mag zwar auf traditionelle wissenschaftliche Vorstellungen bezogen nicht sonderlich ergiebig erscheinen, kann aber im Hinblick auf künftige Untersuchungen im Rahmen der Genderforschung von großem Nutzen sein. Daneben berichtet Clara Schumann von ihren Konzerten, ihrem Privatunterricht, den Erfolgen Robert Schumanns und

von Musikfesten, was eine breite Sicht auf ihr öffentliches Leben bietet. Der Anhang enthält die Abbildungen von 67 Konzertprogrammen, die im Robert-Schumann-Haus in Zwickau aufbewahrt werden.

(Juli 2006)

Eva Rieger

GERO EHLERT: *Architektonik der Leiden-schaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 615 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 50.)*

Johannes Brahms' bereits 1852/53 entstandene drei Klaviersonaten (op. 1, 2 und 5) sind sowohl durch starke Emotionen als auch durch eine sehr sorgfältig strukturierte Form gekennzeichnet. Die Wechselwirkungen zwischen beiden Seiten wurden in der bisherigen Literatur kaum untersucht, die meist entweder auf analytische oder auf poetisch-programmatische Aspekte der Sonaten konzentriert ist. Mit dem Titel seiner Kieler Dissertation erweckt Gero Ehlert die Erwartung, dass er sich dieses Desiderats annehmen werde. Im anderthalbseitigen Vorwort, das eine reguläre Einleitung ersetzt, gibt er indes als sein Hauptziel an, durch „detaillierte Analysen“ den „Facettenreichtum und die handwerkliche Reife dieser frühen Werke zutage zu fördern“ (S. XIII). Bei der Lektüre der umfangreichen Arbeit wird rasch klar, dass es vor allem um die motivisch-thematische Struktur der drei Sonaten geht, die nacheinander Satz für Satz analysiert werden.

Mehr noch als architektonische Formaspekte stehen dabei prozessuale Momente im Mittelpunkt, die dem Autor als entscheidendes Qualitätsmerkmal gelten: Sie werden von ihm oft als „entwickelnde Qualitäten“ bezeichnet, die einer „Degeneration zur potpourrihaften Aneinanderreihung“ entgegen wirkten (z. B. S. 328). Durch den Nachweis dieser Qualitäten versucht Ehlert die Kritik zu entkräften, die sowohl in etlichen zeitgenössischen Rezensionen der Sonaten als auch in Teilen der Sekundärliteratur geübt wurde, namentlich durch Walter Frisch (*Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley/Los Angeles 1984), der Brahms' Frühwerk die Prozessualität seiner reifen Kompositionen abspricht. Anders als Frisch will Ehlert unter thematischen Prozessen nicht das von Arnold Schönberg mit Bezug

auf Brahms und eigene Werke so genannte Verfahren der „entwickelnden Variation“ verstanden wissen, sondern motivisch-thematische Arbeit in der Tradition Beethovens (es würde das Verständnis der Arbeit erleichtern, wenn dies gleich in einer Einleitung und nicht erst auf S. 361 f. klargestellt würde). Ehlerts thematische Analysen sind überzeugend, ausgewogen, sehr genau und stets gut nachvollziehbar (z. B. die Darstellung auf S. 209 f., wie zuvor versteckte motivische Bezüge in der Durchführung des Kopfsatzes von Opus 2 allmählich hervortreten). Allerdings stellt sich die Frage, ob die Akribie, mit der er thematischen Prozessen in den drei Sonaten nachspürt, tatsächlich dem musikalischen Denken der Entstehungszeit der Werke entspricht oder nicht doch einer von der Zweiten Wiener Schule inspirierten modernen Perspektive, wie sie besonders Carl Dahlhaus in die musikwissenschaftliche Analyse eingebracht hat.

Andere musikalische Parameter werden zwar nicht ausgeklammert, bleiben jedoch im Schatten der motivisch-thematischen Analyse. Dabei wäre zu diskutieren, ob etwa die geringe Präsenz der Grundtonart C-Dur im Kopfsatz von Opus 1 oder der langsame Schluss des Finales von Opus 2 nicht bemerkenswerter und neuartiger sind als die Übernahme der Beethoven'schen Verarbeitungstechniken oder der gelegentliche Gebrauch kontrapunktischer Verfahren, mit denen Brahms nach Ehlert expressive Momente „objektiviert“. Den Horizont der analytischen Schwerpunktsetzung des Buches bildet offensichtlich der Mythos der „drei großen Bs“ (Bach – Beethoven – Brahms). Aspekte, deren Vorbilder eher in der „Romantik“ wurzeln (insbesondere bei Schubert), werden weniger berührt. Dies betrifft auch die auffälligen Tendenzen zur motivischen Vereinheitlichung der Sätze, die bereits seit Adolf Schubring's Beitrag in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1862) bei der Rezeption von Brahms' Sonatentrias eine wichtige Rolle spielen. Während Ehlert dem Nachweis der Einheit und „Logik“ der einzelnen Sonatensätze großes Gewicht beimisst, verhält er sich gegenüber den satzübergreifenden Bezügen auffällig skeptisch: Dass der motivische Kern bei Opus 2 und Opus 5 im jeweils zuerst entstandenen langsamen Satz liegt, hält er für möglich, aber nicht sicher (wie viele Autoren übergeht er bei Opus 5, dass das

erst in der Coda des Andante vollständig präsentierte Volksliedthema bereits in T. 5 f. des Kopfsatzes deutlich antizipiert wird, woraus sich eine andere Perspektive zur Interpretation nicht nur des Kopfsatzes eröffnet).

Neben umfangreichen, tiefgründigen Analysen enthält das Buch eine Darstellung von Brahms' musikalischer Ausbildung in Hamburg und seiner Reise 1853 nach Weimar, Göttingen und Düsseldorf sowie eine detaillierte Erörterung der zeitgenössischen Rezensionen der drei Sonaten, bei der Ehlert anders als in den Analysen eine ständige Apologie der Werke vermeidet. Die abschließende historische Einordnung bezieht sich auf Brahms' reifes Instrumentalschaffen, das nach Ansicht des Autors „nur die Entfaltung“ des in den Sonaten bereitgestellten „kompositorisch-ästhetischen Potentials“ ist (S. 590). Zur gattungsgeschichtlichen Stellung der Werke äußert er sich kaum – bis auf die lapidare Bemerkung, dass die Sonate „nach und nicht zuletzt durch Beethoven in die Krise geraten“ sei (S. XIII; ähnlich S. 27). Allerdings zieht er bei der Analyse einige bekannte Klaviersonaten des 19. Jahrhunderts (von Beethoven, Hummel, Schumann, Chopin, Liszt, selten Schubert) zum Vergleich heran (Vorbild für das Scherzo von Opus 2 dürfte indes weniger Mendelssohns „Elfenspek“ als vielmehr das Scherzo aus Webers *Sonate* op. 70 gewesen sein).

Trotz der genannten Einwände bildet Ehlerts Arbeit einen gewichtigen Beitrag zur Brahms-Analyse, der zahlreiche neue Details der drei bereits häufig untersuchten Werke erschließt. Dank der klaren, leserfreundlichen Gestaltung, die nicht nur die Sprache und Argumentationsweise betrifft, sondern auch die Informationsstreuung (damit man einzelne Teile unabhängig voneinander lesen kann, nimmt der Autor bewusst zahlreiche Wiederholungen in Kauf) und den graphischen Satz (analytische Detailbetrachtungen sind in kleinerer Schriftgröße gesetzt und können übersprungen werden), dürfte das Buch einen größeren Kreis analytisch interessierter Leser ansprechen.

(August 2006)

Stefan Keym

RENATA SUCHOWIEJKO: *Henryk Wieniawski. Kompozitor na tle wirtuozofskiej tradycji skrypcowej XIX wieku. Poznań: Towarzystwo*

Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005. 297 S., Nbsp.

Dem Schaffen Henryk Wieniawskis (1835–1880) wurde bislang in der Musikpraxis deutlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt als in der Musikwissenschaft – ein Schicksal, das er mit vielen so genannten Virtuosenkomponisten teilt. Ein wesentlicher Grund dafür liegt nach Joseph Kerman (*Concerto Conversations*, Cambridge, Mass. 1999) darin, dass die Musikanalyse immer noch primär vom Paradigma des individuellen autonomen Kunstwerks ausgeht, das den von Musikern primär zur Präsentation der eigenen Virtuosität geschriebenen Stücken kaum gerecht wird. Ausgehend von Kermans These verfolgt Renata Suchowiejko in der ersten Monographie zu Wieniawskis Schaffen einen kulturhistorische und analytische Perspektive verbindenden Ansatz, der dem aufführungs- und gattungsgeschichtlichen Kontext großes Gewicht beimisst.

Neben verschiedenen methodischen Überlegungen zeitgenössischer Autoren – zum Gattungsbegriff (Jeffrey Kallenberg), zur musikalischen Kommunikation (Edward T. Cone) und zur Funktion von Kunst als menschlichem Begegnungsfeld (Andrzej Nowicki) – bildet das historische Konzept von Musik als „Sprache der Gefühle“ einen wichtigen Ausgangspunkt von Suchowiejkos Studie. Die Autorin weist nach, wie dieses gemeinhin vor allem mit der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts assoziierte Konzept in Frankreich weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkte (u. a. über Jérôme-Joseph Momigny und Anton Reicha) und zu einem wesentlichen Aspekt der so genannten „französisch-belgischen Violinschule“ um Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot und Pierre Rode wurde, der auch Wieniawski über seinen Lehrer am Pariser Conservatoire, Lambert Massart, entstammt. Der Virtuose wurde als Redner und Akteur angesehen, der eine direkte Wirkung auf sein Publikum auszuüben sucht. Im Mittelpunkt stand der Vortrag, nicht das Werk. Prototyp dieser Richtung und Vorbild Wieniawskis war Niccolò Paganini, dessen „perfect musical performance“ Suchowiejko anknüpfend an Lydia Goehr der „perfect performance of music“ Louis Spohrs und Joseph Joachims entgegen setzt, bei der sich der Virtuose in den Dienst der Werke stellt.

Die Bedeutung von Suchowiejkos Studie liegt nicht zuletzt darin, dass sie über den speziellen

Fall Wieniawskis hinaus einen breiten Einblick in die Geschichte des Violinvirtuosentums des 19. Jahrhunderts gibt. Dies gilt sowohl für den ersten, kulturgeschichtlichen Teil der Arbeit, der die Bedingungen des Virtuosentums und die Entwicklung der französisch-belgischen Violinschule (u. a. anhand zahlreicher Lehrbücher) dokumentiert, als auch für den zweiten, analytischen Teil, der das relativ schmale Œuvre Wieniawskis (24 Opus-Nummern) geordnet nach Gattungen erörtert (Konzerte, Variationen, Fantasien, Polonaisen, Etüden, Salonstücke). Durch Vergleiche mit einer Vielzahl ähnlicher Gattungsbeiträge anderer Violinkomponisten (neben den bereits genannten auch Delphin Alard, Charles de Bériot, Charles Dancla, Heinrich Wilhelm Ernst, François Habeneck, Hubert Léonard, Pablo de Sarasate und Henri Vieuxtemps) wird die tiefe Verwurzelung Wieniawskis in der internationalen Tradition deutlich – auch bei seinen Beiträgen zu den polnischen Nationaltänzen Polonaise und Mazurka. Dass bei diesem Verfahren allgemein-typische Merkmale der Werke stärker hervortreten als individuelle, liegt in der Natur der Sache. Was die Einbeziehung von Aspekten der Virtuosität in die Analyse betrifft, könnte man noch detaillierter der Frage nachgehen, weshalb bestimmte Figuren und Effekte gerade an dieser oder jener Stelle im Werk auftreten und inwieweit die daraus resultierende Dramaturgie auf die wirkungsvolle Präsentation des Interpreten abgestimmt ist.

Das spezifische stilistische Profil des Komponisten Wieniawski, das die Autorin im zusammenfassenden Schlussteil erstellt, lässt sich erwartungsgemäß nicht auf eine prägnante Formel bringen. Es ergibt sich aus bestimmten Konstanten bei verschiedenen Einzelaspekten (wie Werktiteln, Anfangs- und Schlussgesten, Themencharakteren und -verarbeitung, spieltechnischen Figuren). Wieniawski bevorzugte klare Formen und eine einfache Harmonik, vor deren Hintergrund sich sein Melodienreichtum und seine grifftechnische Virtuosität besonders gut entfalten konnten. Ein wichtiges Kennzeichen seines Spiels und seiner Musik war Kantabilität, die die Autorin aus der Konzeption von Musik als Sprache der Gefühle erklärt. Suchowiejko betrachtet Wieniawski als Endpunkt der auf den eigenen Vortrag orientierten Violinkomponistentradition. Auf der Basis ihrer um-

fangreichen vergleichenden Studien widerlegt sie damit die Einschätzung einer einschlägigen polnischen Musikgeschichte (Józef Chomiński/Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, Bd. 2, Krakau 1996, S. 71 f.), in der Wieniawski pauschal einer „fortschrittlichen“, zukunftsweisenden Strömung zugeordnet wird – im Gegensatz zu einigen stärker an der symphonischen Tradition orientierten Komponisten. Suchowiejko zeigt dagegen, dass sich Wieniawski gerade in seinen reifen, in den frühen 1860er-Jahren entstandenen Werken (op. 17–22; besonders im *Violinkonzert Nr. 2 d-Moll* op. 22) mit Beethoven auseinandersetzte. Dass er nach 1865 kaum noch komponierte, dürfte nicht nur auf seine vielfältigen Verpflichtungen als Virtuose und Pädagoge zurückzuführen sein, sondern auch darauf, dass ihm mittlerweile ein in Umfang und Vielfalt hinreichendes Repertoire eigener Werke für seine Konzerte zur Verfügung stand.

Die Erforschung des internationalen Virtuosentums steht noch relativ am Anfang. Suchowiejkos Arbeit liefert dazu einen methodisch inspirierenden und inhaltlich ertragreichen Beitrag.

(August 2006)

Stefan Keym

Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik. Von Wolfram STEINBECK. 354 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900. Von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER unter Mitarbeit von Eberhard HÜPPE und Günter MOSELER. VII, 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 3.)

Musikalische Gattungsgeschichten zu schreiben, ist ein undankbares Geschäft. Für kaum eine Gattung der jüngeren Musikgeschichte ist das Material in wirklich hinreichendem Umfang verfügbar und sind die Produktions- und Rezeptionsbedingungen hinreichend rekonstruierbar; die Benutzer vermissen notorisch immer das, was sie besonders interessiert, und die Rezensenten haben es leicht, Lücken aufzuzeigen. So auch in diesem Fall, deshalb muss sogleich gesagt werden, dass es sich um eine durch

Stoff-Fülle und Perspektivenreichtum imponierende Darstellung handelt.

Der Band ist aus technischen Gründen in zwei Halbbände geteilt, wobei die Kapitel durchgezählt sind, die Paginierung aber im zweiten Halbband neu beginnt. Die Ausstattung ist, wie immer in den Handbuchreihen des Laaber-Verlages, opulent, mit sehr vielen, z. T. umfangreichen Notenbeispielen und vielen Abbildungen (die schönste, Peter Maxwell Davies beim Holzhacken, in Teilband II, S. 257). Die Reproduktionsqualität ist in beiden Bereichen unterschiedlich, manchmal (I, 30) ausgesprochen schlecht, und leider bringen die Bild-Legenden auf weite Strecken nichts Neues gegenüber dem Haupttext. Das Satzbild ist gut lesbar (mit den Exzessen der Computertrennung muss man sich heute offenbar abfinden; besonders schön ist die mehrfach erscheinende, gleichsam ophtalmologische Trennung Sp-ohr). Die Zahl der Druckfehler ist gering; einige wenige sind nicht trivial: II, 86 fehlt in der Notentafel zu Mahlers *Sechster Symphonie* ausgerechnet das Auflösungszeichen beim A-Dur/a-Moll-Signal, II, 130 unten sind die Computerzeichen für griechische Buchstaben nicht konvertiert, und II, 179 wird der sonst unbekannte Musikwissenschaftler Walter Rathert aus der Taufe gehoben.

Die Darstellung folgt dem bewährten Muster, die Werke der herausragenden Komponisten vollzählig und ausführlicher, diejenigen der gemeinhin für zweitrangig gehaltenen kursorisch und/oder in Auswahl zu besprechen und die Komponisten unterhalb dieser Grenze nicht mehr zu berücksichtigen. Natürlich könnte man sagen, dass zum Gesamtbild auch die Niederungen gehören (dazu auch weiter unten); andererseits ist die Zahl der berücksichtigten Komponisten und Werke schon so erfreulich groß. Hinzu kommen Werklisten und Komponisten-Listen, die den Handbuch-Charakter des Bandes unterstreichen; außerdem sind als Anhang zum zweiten Teilband zusätzliche, regional gegliederte umfangreiche Listen angefügt, die der Entlastung des Haupttextes dienen – freilich muss man sich hier fragen, ob nicht zur Gattungsgeschichte auch ein wenigstens kursorischer Überblick über scheinbar oder wirklich periphere Entwicklungen gehören müsste. Uneingeschränkt positiv ist die Fülle von Quellenzitaten in beiden Teilbänden zu bewerten.

Die Chronologie der Darstellung ist unproblematisch. Das erste Kapitel behandelt die Theorie der Gattung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; besonders erfreulich ist hier die Differenziertheit der Darstellung, die nicht versucht, das Durcheinander der ästhetischen Kategorien und Urteile vorschnell zu harmonisieren; allenfalls hätte man sich eine entschiedenere Stellungnahme zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und kompositorischer Praxis gewünscht. Das zweite Kapitel erörtert Mendelssohns „Erfindung“ der Konzert-Ouvertüre (ohne den hier eigentlich nötigen Seitenblick auf Berlioz) und die Symphoniker der 1830er-Jahre, Kalliwoda, Burgmüller, Franz Lachner und vor allem Spohr – das ist analytisch und historiographisch höchst ergiebig, anschaulich geschrieben und eröffnet das die ganze Darstellung durchziehende Bemühen, die Komponisten zweiten Ranges nicht (wie noch vor wenigen Jahrzehnten üblich) ex cathedra und im sicheren Besitz des einschlägigen ästhetischen Werturteils abzuurteilen, sondern erst einmal zu verstehen. Der romantischen Symphonik im eigentlichen Sinne (Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Gade) ist das dritte Kapitel gewidmet, auch dies eine klare und gehaltvolle, an analytischen Einsichten reiche Darstellung. Ein wenig problematisch ist vielleicht der Versuch, die Ideen Berlioz' mit einer französischen Tradition der Programmsymphonie zu verbinden, die man als emphatische Tradition eigentlich kaum sehen kann, und schwer verständlich ist mir die arg schnelle Abhandlung von Schumanns *Zweiter Symphonie*, in der ausgerechnet sonst leitende Ideen der Darstellung, poetische Instrumentalmusik und Beethoven-Bezug, und ein Hinweis auf den grundlegenden Aufsatz von Anthony Newcomb („Once More ‚Between Absolute and Program Music‘: Schumann's Second Symphony“, in: *Nineteenth-Century Music* 7, 1984, S. 233 ff.) fehlen.

Wieder von der Ästhetik zur Kompositionspraxis geht das vierte Kapitel, das (mit vielen, auch weniger bekannten und immer erhellenden Zitaten) von den „Absolutheitsansprüchen“ der Parteien um Liszt und um Hanslick, von Liszts Symphonien, aber auch von der außerordentlich vielgestaltigen Produktion der nach Dahlhaus' Meinung „toten“ Zeit 1850–1870 handelt. Auf den Seiten 159 f.

entwickelt Steinbeck eine Art ‚modifizierte Dahlhaus-Theorie‘, die für eine Erweiterung des historiographischen Horizonts auf der Basis der zeitgenössischen Rezeption plädiert, womit allerdings die geschichtsphilosophische Basis der Konstruktion Dahlhaus‘ nicht mehr vereinbar ist. Wie schon oben angedeutet, glaube ich nicht, dass Gattungsgeschichte allein aus Entwicklungs- und Wirkungsgeschichte konstruiert werden kann, und der Begriff einer ‚Selektion durch die Geschichte (bis heute)‘ (I. Halbband, S. 160) beginnt heute brüchig zu werden, wenn man an die rapide Entwicklung des ‚Parallel-Repertoires‘ der CD-Produktion denkt. Die Probe aufs Exempel für die Horizontzerweiterung ist dann ein ausführlicher Abschnitt über die Symphonik der 1850er- und 1860er-Jahre, der eine Reihe rezeptionsgeschichtlich herausgehobener Werke untersucht, wobei einerseits die breite Palette formaler und inhaltlicher Lösungen, andererseits die große Zurückhaltung der meisten Komponisten (und offenbar auch des Publikums) gegenüber den radikalen Entwürfen Liszts ganz deutlich wird. En passant sei erwähnt, dass Liszts ‚großartige musikalische Idee‘, in der *Faust-Symphonie* die Faust-Themen in der Perspektive Mephistos zu verzerrern (I. Halbband, S. 150), offensichtlich auf Wagners *Faust-Ouverture* (T. 274 ff.) zurückgeht.

Das fünfte Kapitel, Brahms und Bruckner, ist ohne Zweifel ein Höhepunkt der Darstellung, sowohl in der analytischen Durchdringung des Gegenstandes wie in der Definition des jeweiligen gattungsgeschichtlichen Standorts; vor allem der Bruckner-Abschnitt ist wohl das Konzentrierteste, was man heute über diesen Symphonietypus lesen kann. Das Einzelwerk, das sonst programmatisch im Vordergrund steht, tritt hier zurück – natürlich aus sehr guten Gründen, aber gerade angesichts der Intensität der Interpretation kann man das auch lebhaft bedauern, besonders im Blick auf die Sonderstellung der *Neunten Symphonie*, die gerade Steinbeck in seiner bedeutenden Werkmonographie so deutlich herausgearbeitet hat. Schwieriger ist das sechste Kapitel, in dem es um die Vielstimmigkeit des Konzerts der Nationen geht: Nationalsymphonik in Russland, den böhmischen Ländern und Frankreich, Entwicklungen in anderen Ländern entlang den deutschen Traditionslinien, die nun aufhören,

die zentralen zu sein, und in der deutschen Symphonik neben Brahms und Bruckner. Im vorgeschalteten ‚Rückblick‘ werden die Entwicklungen in Frankreich, England und Skandinavien vor der Nationalsymphonik nachgeholt, die zugunsten der Darstellung der Hauptentwicklungen bis etwa 1870 ausgespart worden waren, und hier zeigt sich ein Nachteil der Methode, wenn ausgerechnet der originellste Kopf der 1840er-Jahre, Franz Berwald, ganz en passant abgehandelt wird, nur weil seine Symphonien ‚historisch wirkungslos blieben‘ und obwohl eingeräumt wird, dass sich ‚die analytische Auseinandersetzung mit diesen Werken lohnen‘ dürfte (I. Halbband, S. 233). Der Abschnitt über die russischen ‚Novatoren‘ legt viel Gewicht auf die Diskrepanz zwischen den von ihnen entwickelten (bzw. aus der Volksmusik abgeleiteten) Techniken der Reihung und Variation volksliedhafter Melodien und den so nicht erfüllbaren Ansprüchen der traditionellen Formen, aber statt der immer wieder durchscheinenden normativen Kritik anhand relativ breiter Werkbeschreibungen wäre eine konzentrierte Darstellung der russischen Techniken wohl hilfreicher gewesen. Und kleine normative Pferdefüße erscheinen auch im Čajkovskij-Kapitel, zusammen mit verblüffend poetisierenden Beschreibungen, unter denen die Stringenz der Analyse leidet. Die Dahlhaus’schen Geist atmende Deutung der *Vierten Symphonie*, vor allem des Finales, halte ich für abwegig – Komponisten dieses Ranges gebührt ein Vertrauensvorschuss, auch wenn einzelne ihrer Maßnahmen nicht sogleich einleuchten und sogar (gerade) dann, wenn man sie nicht mag, und inzwischen haben wir doch durch Šostakovič gelernt, solche orgiastischen Stücke doppelbödig zu hören. S. 277 muss es in der vorletzten Zeile ‚Dritten‘ statt ‚Neunten‘ heißen. Etwas unterbelichtet bleibt die wohl auf das Vorbild Frankreich zurückgehende wesentliche Bedeutung zyklischer Formbildungen sowohl bei den Novatoren als auch bei den westlich orientierten Komponisten. Weniger problematisch wirken das tschechische Kapitel, in dem vor allem Dvořák die längst fällige Aufwertung erfährt, und das ergiebige Frankreich-Kapitel, in dem die bekannten zyklischen Techniken die historiographisch unproblematische Basis bilden und das mit dem Ausblick auf ‚Debussy und die Negation des Symphonie‘

schließt. Kurze Ausblicke auf Entwicklungen des späteren 19. Jahrhunderts in Skandinavien, England und den USA schließen sich an. Der Abschnitt über deutsche Symphonik neben Brahms und Bruckner, mit dem der erste Halbband schließt, ist arg kurz geraten; dass sein wichtigster Teil, der nachdrückliche Hinweis auf die Symphonien von Friedrich Gernsheim, in einer Anmerkung untergebracht ist, deutet vielleicht auf Platzprobleme. Die ausführliche Darstellung der Symphonie von Hans Rott leitet dann über zum Kapitel VII, in dem Mahler zentral ist.

Der zweite Halbband teilt die Darstellung, die chronologisch bis in die Gegenwart reicht, unter mehrere Autoren auf: Das Kapitel „Kulmination und Krise“ (Skrjabin/Strauss/Sibelius/Mahler) stammt von Wolfram Steinbeck; „Dissoziation und Individualisierung“ (Schönberg/Stravinskij) und „Endstationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ (Messiaen/Berio/Isang Yun/Rihm) stammen von Christoph von Blumröder; die Einzelteile von „Gattungspluralitäten“ haben umschichtig Eberhard Hüppe und Günter Moseler geschrieben. Das trägt den seit der klassischen Moderne wachsenden Schwierigkeiten im Umgang mit Neuer Musik Rechnung, wirft aber auch Probleme auf, zumal die Autoren sehr unterschiedliche Zugänge zum Gegenstand haben – übrigens zeigt sich das schon im Personalstil: Das Kapitel von Steinbeck ist, wie der ganze erste Halbband, in einem sehr zugänglichen (dabei keineswegs simplifizierenden) Stil geschrieben und damit auch dem interessierten Laien zugänglich, an dem die anderen Autoren weniger interessiert sind. Die Hauptprobleme aber stellen sich in der Auswahl und Gewichtung der Werke.

Kaum problematisch ist das Kapitel „Kulmination und Krise“, auch wenn die spätzeitliche und überkomplexe Artistik Strauss' mit Kategorien wie Parodie und Persiflage nicht hinreichend beschreibbar ist und auch wenn, trotz differenzierter Zuwendung, die Bedeutung der *Dritten bis Siebten Symphonie* von Sibelius als quasi-Gegenmodelle gegen die Tradition noch immer unterschätzt erscheint (von „Isolation“ – so S. 29 – kann man eigentlich nur aus einer spezifisch deutschen Perspektive sprechen). Sehr nachdenkenswert ist der Mahler-Abschnitt, der die allgemeine Tendenz zur ‚steilen‘ Werkinterpretation gerade bei diesem

Komponisten glücklich vermeidet. Christoph von Blumröder bietet in „Dissoziation und Individualisierung“ eindringliche Einzelanalysen, vor allem von Schönbergs *Erster Kammer-symphonie* und Stravinskis *Symphonies d'instruments à vent*, hält aber an der konventionellen Geschichtskonstruktion Schönberg/Stravinskij mit entsprechenden Konsequenzen für Auswahl und Gewichtung von Komponisten und Werken fest. Eberhard Hüppe („Kontinuität und Umbruch“) verzichtet weitgehend auf Werkinterpretationen und bewältigt auf zwölf Seiten eine diffuse Unmenge von Namen und Werken, wobei (zwangsläufig) auch bedeutende Komponisten wie Nielsen, trotz ausführlicherer Darstellung, fast untergehen und jedenfalls in ihrer gattungsgeschichtlichen Bedeutung nicht zu erkennen sind. Besser ist der Abschnitt über Entwicklungen in Deutschland nach 1945, in dem Karl Amadeus Hartmann im Mittelpunkt steht; dafür ist die Produktion in der DDR fast ausgeklammert und wird auch im Kapitel „Musik und Politik“ nur ganz cursorisch abgehandelt. Gattungsgeschichte wird man das alles kaum nennen können.

Leider setzt sich die – vielleicht aus Platz- und Zeitnot geborene, aber deshalb nicht entschuld bare – Tendenz zur oberflächlich-reihenden Beschreibung von Namen und Werken weiter fort. Die Darstellung der amerikanischen Symphonik kommt fast ganz ohne Erörterung von deren ebenso massiven wie komplexen politischen Bedingungen aus (geradezu rührend wirkt die Bemerkung, Marc Blitzstein habe „politische Ambitionen“ gehabt, II. Halbband, S. 186). Der England-Abschnitt behandelt viele Komponisten, geht aber nur wenig über die knappe Beschreibung (nicht Interpretation) einzelner Werke hinaus; zudem sind die Gewichte problematisch verteilt, wenn Malcolm Arnold ebensoviel Raum beansprucht wie Ralph Vaughan Williams. Nach so vielen sanften Enttäuschungen ist der Leser gespannt auf das Kapitel „Symphonik und Politik“, aber da wird er erst recht enttäuscht: Nach einer hohen Erwartungen weckenden methodologisch-theoretischen Einleitung folgt ein ganz kurzer Abschnitt über die emphatisch politische Seite des Symphonikers Henze und ein sehr langer über Šostakovič – Letzterer voller interessanter Beobachtungen, aber keine Einlösung des Titels „Symphonik und Politik“ und erst recht

kein Ersatz für das, was in einer Gattungsgeschichte nun wirklich nicht fehlen dürfte: Mjaskovskij, Prokof'ev – und eben auch, hier ganz unentbehrlich, die öden Landschaften des sozialistischen Realismus. Den Abschluss des Kapitels „Gattungsp pluralitäten“ bildet ein Abschnitt, in dem Entwicklungen ab etwa 1945 in England, den USA, Skandinavien, Ostmitteleuropa und, als Sonderfall, Schnittkes *Erste Symphonie* skizziert werden und in dem wiederum der Raum zu knapp für die Darstellung gattungsgeschichtlicher Perspektiven ist – so bleibt bei der Erwähnung von Tippett's *Dritte Symphonie* keine Zeit, dem Leser mitzuteilen, worum es in diesem Stück geht, nämlich um die ‚Zurücknahme‘ von Beethovens *Neunter Symphonie*.

Sehr viel konziser, gehaltvoller und genauer gattungsgeschichtlich pointiert ist das Schlusskapitel von Christoph von Blumröder, in dem Werke interpretiert werden, die man wirklich als „Endstationen“ der Gattungsgeschichte verstehen kann: Messiaens *Turangalila-Symphonie*, Berios *Sinfonia*, die Symphonien von Isang Yun und – bildkräftig suggestiv als „Verflüchtigung der Gattung“ bezeichnet – die Symphonien von Wolfgang Rihm, der für Musikwissenschaftler den großen Vorteil hat, nicht nur ein produktiver Komponist, sondern auch ein wortgewaltig und klug sein eigenes Schaffen interpretierender Theoretiker zu sein. Der abschließende Abschnitt „Allusionen und Relikte“ ist danach nur noch eine Art von Aufräumaktion. Wäre der ganze zweite Halbband so gut wie dieses Schlusskapitel, dann wäre das Ganze ein voll gelungener Wurf. Aber welches Werk von so umfassender Thematik und von solchem Umfang ist das schon? Wir können dankbar und zufrieden sein für das, was es bietet.

(Juni 2006)

Ludwig Finscher

FELIX WÖRNER: „... was die Methode der ‚12-Ton-Komposition‘ alles zeitigt ...“ Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern u. a.: Peter Lang 2003. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Série II, Volume 43.)

Nach wie vor herrscht von den zwölftönigen Werken Anton Weberns das Bild einer sachli-

chen, kalkulierten, rationalen und quasi objektiven Musik vor. Zu großen Teilen dürfte dieses Bild durch zwei Momente der Rezeption zustande gekommen sein. Zum einen ist Theodor W. Adornos Kritik an Weberns Handhabung der Zwölftontechnik zu nennen, der Webern zufolge die Reihe fetischisiert habe, indem er bereits sie komponiere und ihr dadurch das abstrakte Gestaltungspotential nehme. Übrig blieben tönende Symmetrien. Zum anderen erwies sich als geschichtswirksam die kompositorische und publizistische Rezeption Weberns durch die Serialisten in den 1950er-Jahren, die ja dabei selbst auf der Suche nach einer Erneuerung der musikalischen Sprache aus dem Geist der Rationalität waren, losgelöst von jeglichen Elementen subjektiven Ausdrucks. Jedoch gehört es zu den Topoi, dass sie sich, auch außerhalb ihres Ursprungs, einer langlebigen Wirkung erfreuen, und dass sie selektiv angelegt sind, um aufrechterhalten werden zu können. Musikwissenschaftliche Handbücher und historische Überblicksdarstellungen zeugen im Fall Weberns eindrücklich davon, weil sie jenes Bild weiter tradieren und sich dabei auf eine Handvoll Werke beschränken: die *Symphonie* op. 21, das *Konzert* op. 24, die *Klaviervariationen* op. 27 und das *Streichquartett* op. 28.

An diesem kritischen Punkt setzt Felix Wörners Studie an. Bereits durch deren Anlage sowie die Auswahl der untersuchten Werke (*Streichtrio* op. 20, *Saxophonquartett* op. 22, *Das Augenlicht* op. 26 und unpublizierte Werke und Fragmente aus dem Zeitraum von 1924–1927) bietet sie eine höchst sinnvolle Ergänzung zu bisherigen Untersuchungen, wo jene Werke in auffällig geringer Weise behandelt wurden. Wie ein roter Faden zieht sich durch Wörners Studie die These, dass mit Weberns Aneignung der Zwölftontechnik kein Paradigmenwechsel und schon gar kein Bruch in dessen kompositorischer Poetik und Ästhetik stattgefunden habe. Vielmehr überlagerten sich in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren mehrere Ebenen in seinem Schaffen, die man grob einteilen kann in eine ältere, ausdrucksgeleitete und in eine jüngere, am Ideal einer Fasslichkeit orientierten Schaffensweise. Man kann sogar noch weiter gehen und behaupten, dass beide Haltungen, in unterschiedlicher Gewichtung, durchweg in Weberns gesamtem Komponieren vorhanden sind.

Die Hartnäckigkeit, mit der Wörner seine These an Hand philologischer und analytischer Untersuchungen ausführt, ist zu begrüßen, und zwar weil nicht Behauptungen aufgestellt, sondern Beobachtungen begründet werden. Das mag im Detail zwar trocken zu lesen sein. (Getrübt wird die Lektüre allenfalls durch vereinzelte, redundante Zusammenfassungen und Vorausblicke an Absatzenden und -anfängen.) Aber bei der Entkräftung hergebrachter Verständnisweisen wäre jedes andere Vorgehen, das sich nur lose an Quellen und historische Daten hielt, ein halbherziges Unterfangen: Bisheriger Einseitigkeit ist nicht mit anderer Einseitigkeit, sondern durch eine breit fundierte Quellenuntersuchung zu begegnen, die ihre Ergebnisse in den Forschungsstand zu integrieren vermag und so zu dessen Modifikation beitragen kann. Gerade die Darstellung des Übergangs von der freien Atonalität zur Aneignung der Zwölftontechnik – in Fortführung von Anne Shrefflers „„Mein Weg geht jetzt vorüber“. The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition“ (in: *JAMS* 47, 1994) unter instrumentalmusikalischer Perspektive – gelingt Wörner anschaulich. Denn indem er sich hier ganz auf Skizzen und Fragmente aus dem Nachlass stützt, kann er aufzeigen, wie bestimmte Handhabungen der Dodekaphonie, die sonst relativ unvermittelt in Weberns Werke einzutreten scheinen, eine Vorgeschichte und dadurch eine schaffensinterne Stringenz besitzen. So erweist sich beispielsweise die unterschiedliche Reihenbehandlung in den beiden Sätzen des *Streichtrios* (einmal eher blockhaft im Stimmenverband, einmal eher stimmlich-linear) als bereits mehrfach erprobt in Studien aus den Jahren 1925/26. Ebenso überzeugend gelingt es Wörner aufzuzeigen, wie Webern in dieser Phase und später noch von seiner „expressionistischen“ Formauffassung geleitet war. Philologische Untersuchung und musikalische Analyse treten hier in eine geglückte zu nennende Interaktion, weil sie sich gegenseitig erhellen.

Dies gilt auch für einen weiteren Aspekt, der das Verhältnis von Komponistenaussage und Musik betrifft. Angesichts der methodischen Strenge Wörners, die auf den ersten Blick konservativ anmuten mag – nämlich primär die Quellen einer akribischen Untersuchung zu unterziehen –, kann nicht stark genug der

Vorteil dieses Vorgehens gegenüber nur kulturhistorisch oder ästhetisch argumentierenden Texten hervorgehoben werden. Da Wörner auf Grund der Untersuchung der Notentexte erst zu schaffensästhetischen Schlussfolgerungen gelangt, enthält er sich eines in der Musikwissenschaft immer wieder anzutreffenden Argumentations- und Darstellungsmusters: Dass die Musik zur Illustration von Selbstaussagen der Komponisten dient. Dies hat gerade im Falle von Weberns (nicht nur Zwölfton-)Werken eine besondere Brisanz. Denn allzu oft werden dessen Vorträge *Der Weg zur Neuen Musik* als Prüfstein seines Komponierens herangezogen. Neben der methodischen Fragwürdigkeit wird dabei aber erstens deren prekärer Status vergessen – es handelt sich, als Edition einer Mitschrift von frei gehaltenen Vorträgen, um einen Text aus dritter Hand –, und zweitens äußert sich hier ein Komponist knapp eine Dekade nachdem er sich die Zwölftontechnik angeeignet. Eine Applikation der Aussagen auf frühere Werke ist jedenfalls nur unter Vorbehalt zu leisten. Letztlich birgt Wörners Vorgehen die Chance, eine Neuinterpretation musikalisch-ästhetischer Haltungen einzuleiten, die ihrerseits ins Verhältnis gesetzt werden können zu den Äußerungen eines Komponisten mit der Frage: Warum fallen diese so aus – und nicht: So ist die Aussage, wie verhält sich die Musik dazu? Wörner hat diese Chance ergriffen und umgesetzt, indem er den Blick auf Kontinuitäten in Weberns Komponieren lenkt, wo vorher Brüche wahrgenommen wurden.

(Juli 2006)

Simon Obert

Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss. Hrsg. von Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2004. 260 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 45.)

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem Verhältnis des Philosophen Theodor W. Adorno gegenüber dem Komponisten Richard Strauss. Er stellt die Veröffentlichung der Beiträge eines Symposiums dar, das im Dezember 2003 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz stattfand. In elf Aufsätzen wird das widersprüchliche, also keines-

wegs eindeutige Verhältnis Adornos gegenüber Strauss, aber auch Einzelaspekte des Schaffens von Strauss, zu beleuchten versucht.

Karin Marsoner („Musikalisches Kunstgewerbe‘ – Eine Kategorie der Abwertung in Adornos Strauss-Kritiken“, S. 38 ff.) unternimmt den Versuch einer Klärung dieses Verhältnisses. Auf der einen Seite zeigt Adorno die harmonische Entwicklung bei Strauss bis zur *Elektra*, dessen Harmonik und Klanglichkeit er bewunderte (S. 49, 51), als eine wichtige Entwicklungslinie zur Neuen Musik an, auf der anderen Seite kritisiert er seine Musik als „musikalisches Kunstgewerbe“ (S. 38). Diesen Begriff verwendet Adorno zum einen im abwertenden Sinn für „Kompositionen geringeren Kunstanspruchs“, womit er primär die Werke seit dem *Rosenkavalier* meint, oder auch im differenzierteren Sinn für Kompositionen, „deren materielle Gestaltung nicht unmittelbar aus ihrer geistigen Konzeption heraus erfolgte, sondern mittels vorgegebener stilistischer und formaler Modelle“ (S. 38). Hier nimmt Adorno konkret auf den neoklassizistischen Stravinskij der 1920er- und 1930er-Jahre Bezug, den er, – im späten und sehr umfangreichen Strauss-Aufsatz von 1964 –, durch dessen Verbindung mit Elementen der Ironie und Verfremdung zusätzlich einer „surrealistischen“ Strömung der Neuen Musik zurechnete. Adorno bezeichnet dies als „musikalisches Kunstgewerbe auf höherem Niveau“ (S. 39) und stellt somit Stravinskij auf eine deutlich höhere Stufe als Strauss. In einer grundlegenden Schrift aus dem Jahr 1932, aus der er sein Grundkonzept einer „Neuen Musik“ entwickelte, für die er in allen späteren Schriften die Werke der „Neuen Wiener Schule“ zum alleinigen Maßstab nahm, beschäftigte er sich mit der „gesellschaftlichen Lage“ und mit dem „Warencharakter“ der Musik. Adorno unterteilt folgerichtig die „ernste“ Musik in vier Richtungen (S. 41 f.):

1. Schönberg und seine Schule, die ohne Zugeständnisse an die Gesellschaft den Forderungen des Materials nachkämen. 2. Die Komponisten des „Neoklassizismus“ oder auch des „Folklorismus“ (Stravinskij, Bartók), die versuchten, den „Zustand der Entfremdung“ gegenüber der Gesellschaft aufzuheben „durch einen Rückgriff auf vergangene Stilformen“. 3. Die „Surrealisten“, welche die traditionellen Formmodelle zu verfremden suchten (Stravin-

skij, Weill). 4. Die Gebrauchsmusik (didaktisch inspirierte Musik z. B. bei Hindemith), welche die Entfremdung gegenüber der Gesellschaft durch Übernahme von Elementen der funktionalen Musik (Tanzmusik, Unterhaltungsmusik) zu überwinden versucht. Strauss kommt in diesem vierstufigen Modell gar nicht vor. Erst im zweiten Abschnitt der Schrift („Reproduktion und Konsum“) beschäftigt sich Adorno mit dem Komponisten, dem er eine enge Zusammenarbeit mit der „großkapitalistischen Gesellschaft“ vorwirft, deren innere Widersprüche er in seiner Musik ignorierte (S. 42). Der Aufsatz Marsoners zeigt deutlich die einseitige durch die ästhetischen Vorgaben Schönbergs beeinflusste Haltung Adornos, welche zwangsläufig zu einer negativen Einordnung des Komponisten Strauss führt. Auf der anderen Seite wird jedoch auch eine gewisse Bewunderung für ihn deutlich, gefördert durch für Adornos musikalisches Weltbild folgenreiche frühe Aufführungen der *Elektra* (S. 49/51). Diese ambivalente Haltung findet sich nach 1932 auch in den späteren Schriften Adornos wieder.

Der Beitrag von Andreas Dorschel „Vom Genießen“ (S. 23 ff.) beschreibt sehr anschaulich die „Sinnlichkeit“ der Musik von Strauss, die sich in einem nie endenden Klangstrom mit stets wechselnden Klangfarben und Harmonien artikuliert. Selbst bei der Evokation des Todes behält die Musik diese Eigenart bei. Dorschel nennt hier als Beispiel das letzte der *Vier letzten Lieder*, „Im Abendrot“, vom Mai 1948. Die Pausen, welche die Frage der Sängerin „Ist dies etwa der Tod?“ unterbrechen, werden vom reich besetzten Orchester mit kühnen Harmoniewechseln überbrückt (S. 27). Trotz der Tatsache, dass der Genuss des Musikstroms in seinen Opern wiederholt unterbrochen und die brutale Realität der dramatischen Handlung drastisch vor Augen geführt wird (Tod der Salome in den letzten 11 Takten der Oper), erschließt sich die Ästhetik der Musik bei Strauss „aus dem Begriff des Genusses“ (S. 33).

Walter Werbeck (S. 147 ff.) untersucht das Dictum Adornos: „Richard Strauss als Allegro-Komponist“, das dieser vom Strauss-Biographen Willi Schuh übernommen hatte. Werbeck weist die Berechtigung dieser Charakterisierung nach, da bei Strauss, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die langsamen Abschnitte seiner Tondichtungen nie durchgehend lang-

same Sätze darstellen, sondern in ihnen ein Tempowechsel stattfindet, der zu schnellen Abschnitten führt und somit eine Temposteigerung beinhaltet. Die schnellen Teile der Tondichtungen und der instrumentalen Spätwerke (*Symphonische Metamorphosen für 23 Solostreicher*) werden nicht nur durch entsprechende Tempoangaben und durch dynamische Steigerungen, häufig kombiniert mit *Accelerandi*, verdeutlicht, sondern auch durch ein „inneres Tempo“ (S. 160 f.), das durch rhythmisch-metrische Schwerpunktsverlagerungen und durch auf- und absteigende Tonfiguren hervorgerufen wird, und das durch die schrittweise Verkürzung der Motive, somit durch Motivabspaltung, noch gesteigert wird.

Der auch äußerlich ansprechend gestaltete Band ist jedem, der sich mit dem komplizierten Verhältnis Adorno – Strauss beschäftigen möchte, zu empfehlen. Allerdings hätte man, der Vollständigkeit halber, gerne auch umgekehrt noch etwas über die Beziehung Strauss – Adorno erfahren.

(August 2006)

Rainer Boestfleisch

Karl Amadeus Hartmann: Komponist im Widerstreit. Hrsg. von Ulrich DIBELIUS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 347 S., Abb., Nbsp.

Der vorliegende umfangreiche Band über den Komponisten Karl Amadeus Hartmann, der als Jubiläumsschrift auf den 100. Geburtstag des Komponisten bezogen ist, berücksichtigt die unterschiedlichen Gattungen und Aspekte seines Schaffens im Rahmen eines Gesamtüberblicks. Angesichts der Bedeutung Hartmanns vor allem als Symphoniker erscheint die Publikation fast schon überfällig. Der Herausgeber weist in diesem Zusammenhang auf ein immer noch krasses Missverhältnis zwischen der mittlerweile bereits jahrzehntelangen Beschäftigung der Forschung und auch der künstlerischen Rezeption seines Werkes durch andere Komponisten und einer sich erst langsam stabilisierenden Anerkennung durch eine breitere Öffentlichkeit hin. Zur Überwindung dieser Kluft soll das Buch seinen Beitrag leisten.

Wertvoll ist zu Beginn des Bandes ein Beitrag von Hartmann selbst (S. 9 ff.), der vom Herausgeber den *Kleinen Schriften* von 1965 entnommen wurde, in dem der Komponist die wesentlichen Stationen seines Lebens und damit

gleichzeitig die Phasen seiner schöpferischen Entwicklung in knappen und klaren Worten umreißt. Als ein Schlüsselerlebnis muss hier 1941/42 der Unterricht bei Webern angesehen werden, der in ihm seine eigene ästhetische Haltung, die Wahrhaftigkeit der künstlerischen Aussage, noch verstärkte und von dem Hartmann stets in großer Verehrung sprach, obwohl die spezifische Kompositionstechnik des Spätwerks Weberns für sein eigenes Schaffen keine nachweisbare Rolle gespielt hat.

Obwohl der Schwerpunkt in Hartmanns Schaffen auf dem Gebiet der Symphonik liegt, kommt der Kammermusik durch seine beiden Streichquartette, die zu seinen Hauptwerken zählen, und durch zahlreiche frühe Kompositionen, über die Hartmann selbst anmerkt, er habe einen Großteil davon vernichtet, eine besondere Bedeutung zu. Egon Voss widmet sich in seinem Beitrag über die Kammermusik (S. 20 ff.) daher zunächst den nur teilweise erhaltenen Frühwerken, unter denen die beiden 1927 komponierten Suiten und Sonaten für Solo-Violine besondere Aufmerksamkeit verdienen, da diese zu den frühesten bekannten Werken gehören. In ihnen wird der Einfluss Hindemiths, bezogen auf die Satzüberschriften und auf die Satztechnik, aber auch der Einfluss Johann Sebastian Bachs durch die Verwendung barocker Formen deutlich. Dieser Einfluss Bachs wird bis in seine letzten Werke (*Siebte Symphonie*, *Achte Symphonie*, „Gesangsszene“) durch die bevorzugte Verwendung des polyphonen Satzes und entsprechender Formen (Fuge, Kanon, Toccata) prägend. Die entscheidende Wende bringt dann das *Erste Streichquartett* (1933), nach der Machtübernahme Hitlers entstanden, das in seinem großen Ernst der Tonsprache unter Einbeziehung eines jüdischen Volkslieds Trauer, Verzweiflung, aber auch Solidarität mit den Verfolgten zu verdeutlichen sucht. Das Merkmal der verinnerlichten Trauer, verbunden mit einer außerordentlichen Expressivität unter Einfluss der Werke Schönbergs wird für alle späteren Werke konstitutiv. Auch das *Zweite Streichquartett* (1945), noch kühner in der harmonisch-klanglichen Konzeption, verdeutlicht dieses.

Andreas Jaschinski (†) setzt sich mit der komplizierten Entstehungsgeschichte der acht Symphonien auseinander (S. 123 ff.). Schwierig wird diese dadurch, dass die ersten sechs

Symphonien entweder auf der Verwendung von symphonischen Werken der 30er- oder der frühen 40er-Jahre beruhen (z. B. die *Zweite Symphonie* 1948/49: Umarbeitung des Adagios aus der Symphonischen Suite *Vita Nova* 1943) oder, wie im Falle der *Ersten Symphonie* (1935/36, Umarbeitung 1948 und 1955), nach dem Zweiten Weltkrieg einer grundlegenden Revision unterzogen wurden, was ebenso auch für andere WerkGattungen gilt (Oper *Simplicius Simplicissimus* 1934/35, Neufassung 1956).

Barbara Zuber versucht in ihrem Beitrag „Neue Gartengärten“ (S. 251 ff.), sich dem Spätwerk zu nähern, wobei sie sich auf die *Siebte* (1957/58) und *Achte Symphonie* (1960–1962) und auf die „Gesangsszene“ für Bariton und Orchester (1962/63) konzentriert. Hier werden vor allem der komplexe formale Aufbau und die motivische Entwicklung berücksichtigt.

Diese letzten großen Werke Hartmanns zeichnen sich nicht nur durch einen hochdramatischen, apokalyptischen Gestus, sondern auch durch die Verwendung neuer Klangfarbenkombinationen aus, mit denen er sich mit der Avantgarde der 50er- und beginnenden 60er-Jahre berührt. Der Band wird mit einer Kurzbiographie, einem Werkverzeichnis und mit einem Personenregister abgeschlossen. Er wird für jeden, der sich mit dem Schaffen Hartmanns beschäftigt, unentbehrlich sein.

(August 2006) Rainer Boestfleisch

Hans Werner Henze. *Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001*. Hrsg. von Peter PETERSEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 280 S., Abb., Nbsp. (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Band 20.)

Zum 75. Geburtstag Hans Werner Henzes fand 2001 in Hamburg die erste längere, ausschließlich dem Werk Henzes gewidmete wissenschaftliche Konferenz statt. Die Texte in diesem Kongressbericht werden nach Gattungen geordnet in den Rubriken „Musiktheater“, „Sujetgebundene Orchesterwerke“ und „Vokale Kammermusik“ vorgestellt, es schließt sich ein weiterer Abschnitt „Musica impura – zu Henzes Ästhetik“ an.

Die Aufsätze zum Thema „Musiktheater“ beschäftigen sich erfreulicherweise mit sehr

unterschiedlichen Musiktheatersparten. Jens Brockmeier leitet sie mit einem Beitrag über „Mythische Imagination in der Musik Hans Werner Henzes“ ein und diskutiert das „Prinzip Mythos“ für Werke wie *Venus und Adonis*. Anschließend analysiert Peter Petersen mit seinem Beitrag „*We come to the river – Wir erreichen den Fluß*“. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1967“ die genannte Oper. In einem Vergleich mit Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, dessen Zitat- und Montagetechniken Henze hier aufgreift, betont Petersen die „behutsame Ermutigung“ zum Widerstand, die „Hoffnungsspur“ (S. 40), mit der Henze die Zuhörer nach den brutalen Szenerien im Gegensatz zu Zimmermann in seinem Werk entlässt. Aus der Sicht der Librettoforschung beschreibt danach Hans-Gerd Winter die „Liebesdiskurse in den Libretti von Grete Weil und Ingeborg Bachmann“. Er untersucht dabei die Operntexte von *Boulevard Solitude*, *Der Prinz von Homburg* und *Der Junge Lord*. Winter zeigt das Artifizielle in Grete Weils und Walter Jockischs Libretto zu *Boulevard Solitude* auf, das sich auch in intertextuellen Verweisen manifestiert. Die Frage nach dem Verhältnis von Ballett und Neuer Musik stellt Monika Woitas in ihrem Beitrag „Der Mensch im Zentrum – *Undine* und *Orpheus* als Provokation und Bekenntnis“. Sie problematisiert anhand der beiden Handlungsballette die Beweggründe eines zeitgenössischen Komponisten, sich dieser Gattung zuzuwenden. Für Henze, so Woitas, wurden die Gattungsgrenzen insgesamt hinfällig, er tendiere letztlich zum Ideal des „Totalen Theaters“ (S. 63). Marie-Luise Bolte beschäftigt sich schließlich in ihrem Text unter Angabe einer vollständigen Filmographie mit „Hans Werner Henzes Beitrag zur Filmmusik“.

Im Abschnitt zu „Sujetgebundenen Orchesterwerken“ zeigt Peter Petersen mit seiner Analyse in „*Ode an den Westwind – Henzes Cellokonzert nach P. B. Shelley*“, wie dieses Konzert formal durch Shelleys Text angeregt wird. Im Laufe der Komposition löst sich nach Petersen die Musik langsam von der Vorlage und kommentiert die revolutionär inspirierte Lyrik des englischen Romantikers. Peter K. Freyberg sieht in seinem Aufsatz „Henzes *Siebte* – eine Hölderlin-Symphonie“ diese als „Figur eines Komponierens ‚nach Auschwitz‘“ (S. 94).

Henze imaginiere im dritten Satz in seiner Musik eine inszenierte Folterszene, und mit dem Ende dieses Satzes sei der Dichter als musikalisches Subjekt ausgelöscht. Schließlich geht Ilja Stephan in „Los Caprichos – Henzes Orchesterfantasie nach Goya“ der Frage nach, warum Henze in dieser Fantasie, die eine Bearbeitung der *Escott-Variations* ist, musikalisch so ungewöhnlich auf die Satiren Goyas reagiert.

Auch die Beiträge zur „Vokalen Kammermusik“ thematisieren exemplarisch eine breite Palette an Kompositionen des Henze'schen Werks: Hartmut Lück beschäftigt sich in seinem Vortrag „Gesänge vom himmlischen Tod“ mit Henzes frühen Whitman- und Trakl-Vertonungen, und Klaus Oehl analysiert unter dem Titel „Die Klavierlieder Henzes: Zwischen neapolitanischem Golf und Morgenland – von zahmen und wilden Bestien“ ergänzend dazu die *Three Auden songs* und die *Sechs Gesänge aus dem Arabischen*. In seinem Beitrag „Vokalität in Hans Werner Henzes Liedzyklus *Stimmen – Voices*“ zeigt Albrecht Dümling auf, wie Henze in der Integration der verschiedenen sozialen und vokalen Traditionen in seinen Liedzyklus die Partei der Erniedrigten ergreift. Den bisher unbeachteten Briefwechsel Henzes mit Herbert Hübner, dem Initiator und künstlerischen Leiter der Hamburger Konzertreihe „das neue werk“, wertet schließlich Jutta Kellersmann in ihrem Aufsatz „Kammermusik 1958 und Henzes Position im ‚neuen werk‘ Hamburg“ aus.

Im letzten Abschnitt steht – nach einer allgemeinen Einleitung zu Henzes Ästhetik von Constantin Floros („Und immer wieder für eine bessere Welt – Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze“) – in drei Vorträgen die Beziehung Henzes zu anderen Künstlern im Mittelpunkt: Hanns-Werner Heister erläutert in „Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze“ Henzes Freundschaft und künstlerische Auseinandersetzung mit dem älteren Komponisten, Hans-Jürgen Keller setzt sich in „Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger. Anmerkungen zu einem ästhetischen und politischen Diskurs“ mit der Zusammenarbeit Henzes mit dem Literaten auseinander und Marion Fürst beleuchtet in „Tot ist alles. Alles tot!“ Hans Werner Henzes *Tristan* und Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt – eine vergleichende Betrachtung“ die Beziehung von Henze

und Bachmann aufgrund möglicher Analogien in *Tristan* und *Malina* neu. Gerhard Scheit hinterfragt surrealistische Elemente in Henzes Werk, etwa in *Der Junge Lord* („Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze“). Henzes Arbeitsweise erläutert schlussendlich Ulrich Mosch in seinem Beitrag „Ein Blick in Henzes Werkstatt: Bemerkungen zu den Skizzen und Particelli“.

Als allgemeines Ergebnis der Diskussionen betont der Herausgeber, dass Henze nicht, wie oft angenommen, der Postmoderne zuzurechnen ist, sondern im Gegenteil sein kompositorisches Denken und Handeln stark der Moderne verpflichtet ist. In dem vorliegenden Band rücken vor allem Werke in den Fokus, die bisher wenig Beachtung in der Henze-Forschung fanden. Die Beiträge liefern viele neue analytische Erkenntnisse. Der Band ermuntert daher zu weiterer vertiefender Auseinandersetzung mit dem Werk dieses Komponisten, das immer wieder neues Licht auf die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts wirft.

(August 2006)

Antje Tumat

Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts. Symposiumsbericht. Hrsg. von Sabine MEINE. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater 2004. 234 S., Abb., Nbsp. (IfMpF-Monographie. Nr. 9.)

Der vorliegende Band stellt den Bericht eines Symposiums dar, das 1995 anlässlich des 50. Todestages Anton Weberns in der Hochschule für Musik und Theater Hannover stattfand. Das Symposium wurde entsprechend dem interdisziplinären Ansatz durch eine Ausstellung ergänzt, die auch Bezüge der dargestellten musikalischen Sachverhalte zur bildenden Kunst, Photographie, Architektur und Literatur herstellte. Hinzu traten ein Konzert und ein Film (Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936).

Grundlegend für die Referate war, nach den geistigen Grundlagen des Denkens Weberns zu fragen, das sich schließlich in der bei ihm äußerst strengen Materialordnung der Reihe manifestierte, aber auch nach den Auswirkungen dieses Denkens und Schaffens auf spätere Generationen und nicht nur im Bereich der Mu-

sik, sondern auch in der Literatur und in der bildenden Kunst.

Der erste der neun Beiträge ist ein sehr persönlicher Aufsatz des Komponisten Friedhelm Döhl (S. 5 ff.), der 1966 über die Reihentechnik bei Webern und deren Voraussetzungen promovierte, was dem Generalthema des Kongresses in idealer Weise entsprach: Der thematische Schwerpunkt sollte ja weder das Frühwerk, noch die wichtige Periode der freien Atonalität, sondern die letzte, zwölftönige Phase seines Schaffens sein. Döhl versucht im Rahmen eines Überblicks die Entwicklung des Schaffens Weberns und dessen wichtigste Anknüpfungspunkte, unter denen für das spätere Werk Goethes „Farbenlehre“, seine „Metamorphose der Pflanze“ und die Lyrik Hildegard Jones eine zentrale Rolle spielt, aufzuzeigen. Er tut dies in Reflexion seines eigenen Schaffens und stellt damit auch den latenten Einfluss heraus, den Webern nach wie vor, oft indirekt und sublim auf sein eigenes Werk ausübt.

Im Aufsatz „Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs“ von Martina Sichardt (S. 49 ff.) wird zunächst die Entstehungsgeschichte der Reihentechnik bei Schönberg herausgearbeitet. Hierbei ist die Tatsache wichtig, dass dies ein mühsamer und langwieriger Prozess war: Nach reihentechnischen Ansätzen in den Skizzen zum Scherzo einer Symphonie von 1914/15 entsteht erst 1921 mit dem Praeludium der *Klaviersuite* op. 25 ein streng durchgearbeitetes Zwölftonstück. Erst 1923 ist die sichere Grundlage für groß angelegte zwölftönige Werke gelegt. Im Anschluss daran wird das geistige Fundament der Reihentechnik erläutert: Es ist die Vorstellung des musikalischen Raumes, die Schönberg durch das geistliche Gedicht *Seraphita* von Balzac in Verbindung mit der Philosophie Swedenborgs gewann. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Techniken bei Schönberg und bei Joseph Matthias Hauer dargestellt: Der entscheidende Unterschied bei Hauer ist der athematische, rhythmisch gleichförmige Satz, der allein durch die Reihentöne bestimmt wird, während bei Schönberg die Reihe lediglich das Grundmaterial der Themen und Motive darstellt, welche die Grundlage für eine motivisch-thematische Arbeit im traditionellen Sinne bilden.

Der Aufsatz von Robert Piencikowsky („Inschriften“, S. 70 ff.) versucht das Verhältnis

Ligeti und Xenakis' zum Serialismus herauszuarbeiten. Bei Ligeti, bei dem das serielle Verfahren so gut wie keine Rolle spielt, versucht der Autor diesen Nachweis anhand einer missglückten, aber stark beachteten Analyse Ligeti von Boulez' *Structure 1 a* zu führen, die 1958 in der Zeitschrift *Die Reihe* erschien. Bei Xenakis, der serielle Techniken zwar gelegentlich, dann aber kaum konsequent anwendet, liefert der Autor diesen Nachweis anhand des Intermezzo-Teils seiner Komposition *Metastasis*. Martin Zenck („Th. W. Adorno – Stephan Wolpe – Karel Goeyvaerts“, S. 84 ff.) beschäftigt sich mit der schöpferischen Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1953. Barbara Zuber („Logik und Organismus. Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition“, S. 108 ff.) versucht, die scheinbare Gleichsetzung Weberns der Grundreihe mit der „Urpflanze“ und die verschiedenen Reihenpermutationen und deren Anwendung im musikalischen Satz mit der „Metamorphose der Pflanze“ im Sinne der Morphologie Goethes kritisch zu diskutieren.

Die letzten drei Aufsätze beschäftigen sich interdisziplinär mit seriellen Ordnungsprinzipien in der bildenden Kunst (Hans Burkardt, S. 134 ff.), in der experimentellen Dichtung (Chris Bezzel, S. 153 ff.) und bei sprachlichen Erscheinungen (Johannes Fehr, S. 177 ff.). Ein Anhang (S. 197 ff.) mit der Liste der Exponate der Ausstellung, auf die ausgewählte Abbildungen folgen, das Konzertprogramm, die Abbildungsnachweise und ein Personenregister runden den Band ab.

(August 2006)

Rainer Boestfleisch

SOPHIE FETTHAUER: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 586 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 10.)

NINA OKRASSA: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945). Köln u. a.: Böhlau Verlag 2004. IX, 456 S., Abb.

Mit wissenschaftlichen Publikationen kann die „öffentliche Aufmerksamkeit“ gelenkt werden. Untersuchungsgegenstände gelangen aus dem „kulturellen Archiv“ ins „kulturelle Gedächtnis“. Damit ist eine gewisse Kanonisierung verbunden (vgl. *Aufmerksamkeiten*).

Archäologie der literarischen Kommunikation VII, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 2001, Einleitung]. Was bedeutet dies für die gedruckten Dissertationen – für zwei langlebige, dicke Bücher in Hardcover-Ausstattung –, die zur Besprechung vorliegen?

Ihnen ist anzumerken, dass sie mit sehr viel Fleiß in der Datenkompilation, mit hoher Akribie im Archivstudium und in der Auswertung der Quellen sowie mit Leidenschaft für die Bearbeitung der gewählten Themen entstanden sind. Beide Untersuchungen tragen dazu bei, Lücken der musikhistorischen Erforschung des 20. Jahrhunderts zu füllen. Die Zeit des Nationalsozialismus entwickelt sich – dies hätte man vor zehn Jahren noch nicht richtig zu hoffen gewagt – zu einem selbstverständlichen Gegenstand der Musikwissenschaft. Dazu mag vor allem ein Generationenwechsel beitragen, und nun ist oder wäre es wichtig, dass die Älteren ihre Erfahrung und ihr Wissen konstruktiv mit der jüngeren Generation teilen. Okrassa berichtet dagegen beispielsweise von einem „süddeutschen Verleger“, der selbst ein Gespräch über Raabe kategorisch abgelehnt habe (S. 7). Fetthauer zeigt in ihrer Arbeit, dass viele Informationen fehlen, weil Verlagsarchive oder Teile von Archiven noch immer nicht zugänglich sind.

Die beiden Autorinnen widmen sich, trotz aller Gemeinsamkeiten, sehr unterschiedlichen Themenbereichen. Die Arbeit von Okrassa ist eine Biographie. Dargestellt wird das Wirken von Peter Raabe als Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der NS-Reichsmusikkammer (in der Nachfolge von Richard Strauss, ab 1935). Dabei reflektiert die Autorin sowohl die besondere Aufgabe, eine Biographie zu verfassen, als auch die Problematik, eine Persönlichkeit des nationalsozialistischen Kulturlebens zu porträtieren. Sie distanziert sich von einem „unreflektierten Nacherzählen einer Lebensgeschichte“ (S. 8), nimmt Stellung gegen die in der NS-Musikgeschichtsschreibung relativ „verbreitete Tendenz zur Entpersonalisierung“ (S. 6) und macht klar, dass „moralischer Rigorismus“ (S. 7) nicht weiterhilft.

Okrassa hat Raabes Leben und Wirken mit dem Ziel aufgearbeitet, „Erkenntnisse über die ästhetischen und kulturpolitischen Positionen des künftigen Präsidenten der Reichsmusikkammer“ (S. 11) zu gewinnen, die Rol-

le Raabes als Präsident zu bestimmen und zu zeigen, „welche seiner kulturpolitischen Ziele er durchsetzen konnte, welche Entwicklungen seinen Vorstellungen nicht entsprachen und wie er sich in einzelnen Konfliktsituationen verhielt“ (S. 255). Bei Raabe lässt sich exemplarisch zeigen, wie sich aus dem 19. Jahrhundert heraus, an Wagner geschult, konservative und antidemokratische Gesinnungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts festigten und zugleich die Hoffnung auf eine aktive Mitwirkung an der Konsolidierung und Renaissance des „deutschen Musiklebens“ als regelrecht existentieller Faktor verinnerlicht war. Raabe übernahm das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer als Pflicht zur Erfüllung seiner Lebensaufgabe. Dass er bald danach zwischen den Interessen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und den Erwartungen seiner „Führer“ Hitler und Goebbels zu lavieren gezwungen war, zeigt die Schwierigkeiten auf, die sich daraus ergaben, dass er sich im Pensionsalter auf sein Amt eingelassen hatte. Auch sein Machtverlust ist darauf zurückzuführen, als ihm 1937 Heinz Drewes im Propagandaministerium vorgesetzt wurde, der halb so alt war wie er. Okrassa zeichnet Raabes Auseinandersetzungen um seine Position ebenso gründlich nach wie alle vorausgehenden Abläufe. Sie kommentiert Raabes Weg stets kritisch und vermeidet es folgerichtig, ihn in einer Opferrolle zu präsentieren. In ihrer Erörterung von „Ausgliederungsverfügungen, Antisemitismus und ‚Judenfreundschaft‘“ (S. 378 ff.) zeigt sie die Widersprüchlichkeit Raabes: Aus seinen Vorträgen, Schriften und Briefen bis 1935 sei weder darauf zu schließen, dass seine Überzeugungen von Antisemitismus geprägt waren, noch darauf, dass er die Verfolgung der Juden ablehnte. Okrassa diskutiert die „Judenfrage“ nochmals im Zusammenhang mit Raabe als Liszt-Forscher, eine weitere Komponente seines „Lebensinhalts“. Hier allerdings wünschte man sich eine Vertiefung in zweierlei Hinsicht. Einerseits hat sicherlich Liszts, aber auch Wagners Antisemitismus bei Raabe – wie bei anderen Kulturschaffenden seiner Generation – Spuren hinterlassen. Dem wäre in einer eigenen Studie nachzugehen. Andererseits werden Raabes Verdienste als Liszt-Forscher gewürdigt. An dieser Stelle würde man gerne mehr erfahren darüber, ob Raabe auch von Enteignungen

jüdischer Familien und den nationalsozialistischen Raubzügen durch die Bibliotheken der besetzten Gebiete profitiert hat. Willem de Vries (*Sonderstab Musik*, Köln 1998, S. 209) deutet immerhin darauf hin, dass in Frankreich auch Briefe von Liszt mitgenommen wurden. Aber dies kann ebenfalls in einer gesonderten Untersuchung sicherlich differenzierter bearbeitet werden, als es für Okrassa in ihrer ohnehin detailreichen Studie möglich war.

Auch Sophie Fetthauer betrachtet ihre Arbeit als Grundlage für weitere Forschungen. Bis zu einer Fortsetzung allerdings legte die Autorin einen reichhaltigen Katalog von Informationen vor, der in einem fast sechzigseitigen Verzeichnis von Kurzbiographien NS-verfolgter Musikverleger kulminiert. Das Ziel ihrer Schrift beschreibt die Autorin so: „Die vorliegende Arbeit über Musikverlage im ‚Dritten Reich‘ und im Exil ist auf die Rekonstruktion und Beschreibung von Biographien, Firmen- und Institutionengeschichten sowie der auf Musikverlage bezogenen Gesetzes- und Wirtschaftslage ausgerichtet. Auf dieser Grundlage sollen Rückschlüsse auf die Auswirkungen des ‚Dritten Reichs‘ auf die Entwicklung der Musikverlagsbranche und des damit verbundenen Musiklebens gezogen werden“ (S. 12). Demgemäß sind die Darstellungen der Verlagsgeschichten – um nur die wichtigsten zu nennen: C. F. Peters, Hans C. Sikorski, Schott, Universal Edition – manchmal von wirtschaftlichen Daten bestimmt, die in ihrer Brisanz erst deutlich werden, wenn es um die Vorgänge von „Arisierungen“ und vor allem auch um Ansprüche geht, die im Exil oder nach 1945 erhoben wurden. Die Umstände, unter denen sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit einzelne Verlage ihren „Neustart“ sicherten, bieten gewiss noch einigen Sprengstoff für weitere Diskussionen. Die bei Fetthauer nur sehr kurz erwähnte Zerstörung von Verlagshäusern in Leipzig durch Bombenangriffe ab 1943 ist beispielsweise nicht mit dem Verlust aller wichtigen Materialien gleichzusetzen, sondern auch mit Möglichkeiten, das Verschwinden von Unterlagen zu behaupten, um sie unter der Hand in den Kriegstrümmern eigennützig zu verschieben. Sofern in diese dunklen Ecken einmal mehr Licht gebracht werden kann, lassen sich vermutlich auch die Geschichten der Verlage im Exil zum Teil

neu erzählen (einschließlich der Schicksale von Komponisten, die auf Tantiemen hofften). (Juni 2006) Christa Brüstle

MICHAEL CUSTODIS: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 256 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 54.)

Wie keine andere deutsche Stadt ist Köln durch Personen und Institutionen eng verbunden mit der Geschichte der Neuen Musik nach 1945. Eine detaillierte Betrachtung der Rolle der Neuen Musik im Kölner Musikleben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war deshalb überfällig.

Mit der Arbeit von Michael Custodis, einer 2003 an der Freien Universität Berlin abgeschlossenen Dissertation, liegt nun eine Darstellung vor, die exemplarisch jenen Personen, Institutionen und Ereignissen nachgeht, die für die Entwicklung der Neuen Musik in Köln von Bedeutung waren. Das Ziel war dabei nicht, „eine vollständige Darstellung als Kölner Musikgeschichte“ (S. 10) zu schreiben. Es sollte statt dessen eine regionale Musikszene als „Vorlage“ genommen werden, „um im zeitlichen Verlauf die Entwicklungen, Veränderungen und Konstanten der beteiligten ästhetischen Prozesse, Netzwerke und Machtstrukturen herauszuarbeiten, Widerstände im Musikleben und der neuen Musik selbst aufzuzeigen und einer theoretischen Diskussion der sozialen Isolation zu erschließen“ (S. 9).

Custodis gliedert den Hauptteil seines Buchs chronologisch nach den fünf Dekaden zwischen 1940 und 1990, wobei der letzte Teil mit einem „Ausblick“ auf das abschließende Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts endet. Diese Abschnitte widmen sich ausgewählten Komponisten, Einrichtungen und Geschehnissen im Kölner Musikleben, die in dem betreffenden Zeitraum entweder für die Kölner Musikszene von besonderer Bedeutung waren, oder die eine über die Stadt hinausreichende Rolle gespielt haben und besonders prägend für die weitere Geschichte der deutschen oder internationalen Neuen Musik gewesen sind. So treten zu Themen, in denen die Relevanz des Kölner Musiklebens für die Geschichte der Neuen Musik eindeutig ist (etwa die Geschichte des Studios für Elektro-

nische Musik beim WDR und die Planung des deutschen Beitrags zur Expo 1970 in Osaka mit Werken Karlheinz Stockhausens), ausgewählte Themen mit primär regionalgeschichtlichem Bezug (wie beispielsweise die Entnazifizierungsverfahren von Dozenten der Kölner Musikhochschule), die aber immer auf ihren Zusammenhang mit der Entwicklung der neuen Musik in Köln befragt werden.

Dieser Teil der Arbeit ist höchst materialreich, bietet zahlreiche bislang unbekannt Informationen und ergänzt das bisherige Wissen über den Anteil Kölns an wichtigen Entwicklungen der Neuen Musik nach 1945 in wesentlicher Hinsicht. Eine Fundgrube sind neben vielen anderen Archivquellen (wie beispielsweise zu dem genannten Thema Expo 1970) insbesondere die zahlreichen Auszüge aus unveröffentlichten Briefen etwa von und an Stockhausen, Herbert Eimert, John Cage, György Ligeti, Paul Gredinger und Alfred Schlee, die auf umfangreichen Recherchen des Autors beruhen. Custodis gelingt es dabei, diesen Dokumenten ein Höchstmaß an Information abzugewinnen, ohne sich zum Sprachrohr der Schreiber und zum unkritischen Vermittler ihrer notwendigerweise subjektiv gefärbten Auffassungen zu machen.

So eindeutig positiv die Bewertung der chronologischen Kapitel ausfällt, so problematisch erscheint hingegen die Behandlung der übergeordneten Thematik, die der Titel *Zur sozialen Isolation der neuen Musik* anspricht. Diese Fragestellung rahmt den umfangreichen geschichtlichen Teil mit zwei kürzeren Kapiteln ein und richtet sich undifferenziert auf ‚die‘ Neue Musik ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen kompositorischen Techniken und ästhetischen Ansprüche. In dieser Form wirkt die brisante Thematik wie eine nur nachträglich aufgesetzte theoretische Klammer, die die Ergebnisse der Untersuchung auf einen griffigen Nenner bringen soll. Die von Custodis geschilderte Dichte und Reichweite der Ereignisse, die Vielfalt an persönlichen Querverbindungen sowie die intensive Kommunikation der Komponisten untereinander, mit Rundfunkanstalten, Ausbildungsstätten, politischen Institutionen und öffentlichen wie privaten Veranstaltern, stehen zudem seltsam quer zur zugrunde liegenden Auffassung, dass die Neue Musik in Köln in diesem Zeitraum nicht nur – wie überall – die Angelegenheit einer Min-

derheit war, sondern darüber hinaus als „sozial isoliert“ zu bewerten ist. Diese Kluft zwischen der These von der sozialen Isolation und dem historischen Material kann auch dem Autor nicht verborgen geblieben sein, denn Custodis widerspricht abschließend seiner eigenen Behauptung mit der Aussage, dass der „bisherige Bestand der neuen Musik durch alle sich verändernden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen hindurch [...] mit festen Publikumskreisen und stetigem künstlerischem Nachwuchs den Beweis eines andauernden gesellschaftlichen Bedürfnisses“ erbrachte (S. 238).

So bleibt zwar die wichtige Frage nach den sozialen Ursachen des schwierigen Verhältnisses von Neuer Musik und Gesellschaft unbeantwortet. Aufgrund der Bedeutung Kölns für die Entwicklung der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich nicht zuletzt – wie Custodis hervorhebt – dem Wirken Stockhausens verdankt (S. 228), leistet die vorliegende Arbeit aber aufgrund ihrer Materialfülle und ihres Reichtums an Belegen einen unverzichtbaren Beitrag zur Geschichte der Neuen Musik seit den 1950er-Jahren.

(August 2006)

Markus Bandur

CESARINO RUINI: I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Vol. II: Repertorio analitico dei testi. Trento: Provincia Autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici 2002. 783 S. (Patrimonio storico e artistico del Trentino 25.)

Im Jahre 1998 war Band I zu den liturgischen Manuskripten der Sammlung Feininger, heute im Castello del Buonconsiglio Trento, erschienen. Nun konnte der rührige Herausgeber Cesarino Ruini Band II mit dem Untertitel *Repertorio analitico dei testi* in der Reihe *Patrimonio storico e artistico* vorlegen. Laurence Feininger (1909–1976) hatte als Sohn des Malers Lionel Feininger und als katholischer Priester in den sechziger und siebziger Jahren eine umfangreiche Sammlung mit Manuskripten der katholischen Kirchenmusik zusammengestellt. In Zeiten mit teils kirchenmusikalischer Ignoranz von Seiten des Klerus drohte mit den einsetzenden liturgischen „Reformen“ nach dem II. Vatikanum den Musikbeständen von

Welt- und Klosterkirchen der Ausverkauf bzw. die Vernichtung durch Interesselosigkeit. Mit großem Einsatz war „don Lorenzo“ in vielen europäischen Ländern unterwegs, um bei Eigenfinanzierung zu retten, was zu retten war. So ist die in Europa in ihrer Größe wohl einzigartige private Kirchenmusiksammlung entstanden. Privatpersonen, kirchliche Stellen und Händler auf fliegenden Ständen hatte Feininger bei seinen Ankäufen eingebunden. Da waren zunächst die Manuskripte italienischer und vor allem römischer Vokalpolyphonie, die sein Interesse hervorriefen. So hatte er auch eine große Sammlung mit Mikrofilm-Aufnahmen aus den römischen Kirchenarchiven und anderen Sammlungen zusammengetragen, die er zur Grundlage für seine Editionen in der von ihm gegründeten Societas Universalis Sanctae Ceciliae Trento machte. Ein besonderes Anliegen war Feininger die Veröffentlichung der Gesamtausgabe der Werke Orazio Benevolis (1605–1672), ein Vorhaben, das er nach einigen Bänden infolge eines tödlichen Verkehrsunfalls im Jahre 1976 nicht zu Ende führen konnte. In den letzten Lebensjahren widmete sich Feininger bevorzugt dem Cantus planus. Unter dem Titel *Repertorium cantus plani* hatte Feininger in den Jahren 1969, 1971 und 1975 als Veröffentlichung der Societas Universalis S. Ceciliae ein erstes summarisches Erfassen seiner Sammelstätigkeit vorgelegt.

Cesarino Ruini hat nun die heute im Castello del Buonconsiglio in Trient aufbewahrte Sammlung in mehrjähriger Arbeit in einem äußerst detaillierten Katalog für die wissenschaftliche Forschung aufgeschlossen und zugänglich gemacht. Im Ganzen sind es 135 teils großformatige Codices, die entsprechend der Nummerierung im erwähnten Band I angeordnet sind. Der Inhalt der Codices wird beschrieben nach Folierung, Nummerierung, auch der originalen, der liturgischen Gattung, der Bestimmung ob es sich um Stücke mit oder ohne Gesang handelt, dem jeweiligen Textincipit und den dazugehörenden Festen. Es wird vermerkt, ob die Melodie in Mensuralnotation geschrieben oder ob sie dem sogenannten *Canto fratto* zuzuordnen ist. Der Bezug zu den bereits edierten Melodien wird in einer gesonderten Anmerkung hergestellt, wobei Zugänglichkeit und Aktualität der jeweiligen wissenschaftlichen Ausgabe berücksichtigt wurden. Die Angaben

zu den Festen erhalten zusätzliche Informationen zum Stundengebet oder den speziellen liturgischen Funktionen. Selbstredend wird zur Datierung, zur Provenienz (wobei neben Italien Spanien stark vertreten ist), zur Qualität des Papiers und zu den Abmessungen Stellung genommen. Die ältesten Dokumente reichen bis ins 11. (FC 135) und 13. Jahrhundert (FC 73, 111, 112) zurück. Ein ausführliches Register zu Textanfängen und zu den Festen macht den Band zu einem Instrumentarium, das nicht nur für die Forschung über den beschriebenen Bestand, sondern für die Choralforschung allgemein von unersetzlichem Wert sein kann. Es ist von Nutzen, auch Band I, der hier nicht zur Besprechung vorgelegen hat, zu Rate zu ziehen. Dort finden sich die einführenden Beschreibungen auch historischer Art, mit jeweils einer teils farbigen Abbildung aus den Codices. (August 2006) Siegfried Gmeinwieser

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

Matthias Schmidt legt mit diesem Buch „Studien zur Ästhetik des musikalischen Erinnerns“ vor, die er an der Kategorie der Kindheit festmacht. Dabei geht es ihm weniger um eine lückenlose Darstellung einer Geschichte der Musik für und über Kinder als vielmehr um Einzelbetrachtungen ausgewählter Werke. In den Mittelpunkt seiner Analysen stellt Schmidt Robert Schumanns *Kinderszenen*, Claude Debussys *Children's Corner* und Helmut Lachenmanns *Kinderspiel*. Es ist hier leider nicht der Raum, eine weitergehende inhaltliche Darstellung von Schmidts Untersuchungen zu geben, die auf einer breiten Literaturrecherche basieren und von der Belesenheit des Autors zeugen. Zu viele Irrtümer und Flüchtigkeiten haften der Arbeit Schmidts an. Diese bedürfen eigentlich einer ausführlichen Diskussion, die im Folgenden nur exemplarisch geleistet werden soll.

1) Zu Gabriel Faurés Suite *Dolly* op. 56: Schmidt hört dem zweiten Stück mit dem Titel *Mi-a-ou* „Imitationen katzenhafter Bewegungen und Laute“ ab (S. 63). Der tatsächliche Hintergrund des Titels führt jedoch jegliche Katzenassoziation ad absurdum: „Mi-a-ou“ steht für die Verballhornung des Namens von Dolly Bardacs älterem Bruder Raoul, den das

kleine Mädchen „Messieu Aoul“ zu nennen pflegte (vgl. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré*, übersetzt von Roger Nichols, Cambridge u. a. 1991, S. 62). Jenes Stück, das Schmidt mit „Puppenwalzer“ bezeichnet, ist dem Bardac'schen Familienhund *Ketty* gewidmet, und auch für die Zuordnung des Stücks *Jardin de Dolly* zu einem „musikalische[n] Porträt eines schon heranwachsenden Mädchens, in das sich auch ernstere, bisweilen grüblerische Töne mischen“ konnte ich in der Fauré-Literatur keine Belegstelle finden; Fauré schenkte diese Komposition der zweieinhalbjährigen Dolly zum Neujahrstag 1895.

2) Zu Schumanns *Von fremden Ländern und Menschen*: Der Autor weist auf einen Zusammenhang zwischen dem ersten Lied aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 und dem Anfang der *Kinderszenen* hin: Die Umkehrung des Liedbeginns entspricht in transponierter Form dem Thema der Miniatur Schumanns. Schmidt fährt fort, dass das Schumann-Thema mit Quartsprung statt kleiner Sexte einen noch deutlicheren Bezug zu dem Beethoven-Lied herstelle – offensichtlich demselben, da eine anders lautende Angabe fehlt: „Erscheint doch in T. 14 f. die Quartversion dieser Tonfolge zu den Worten: ‚nun sind auch Deine Schmerzen mein“ (S. 126). Weder findet sich in T. 14 der Liedmelodie ein Quartsprung, noch kommt die oben genannte Verszeile im gesamten Zyklus *An die ferne Geliebte* vor. Die Textzeile „Nun sind auch deine Schmerzen mein, ja mein!“ wurde allerdings von Beethoven in dem Lied *An die Geliebte* (WoO 140) vertont.

3) Zu Debussys *Serenade of the Doll*: „Die Ähnlichkeit zwischen den motivischen Figuren von T. 4 und T. 15“ (S. 208) kann von mir nicht festgestellt werden. Weiters spricht Schmidt von einer Gliederung des „Satzverlauf[s] zunächst in regelmäßige Viertakter“ (S. 209); die ersten acht Takte gliedern sich aus meiner Sicht in 2+2+3+1 (bzw. 2+5+1). Fünf Takte vor Schluss findet sich keine Dominante zu E-Dur, sondern ein gis-Moll-Akkord. Und schließlich handelt es sich beim „gänzlich allein stehend eingesetzten dreigestrichenen e, dem mit Abstand höchsten Ton des Stückes“ um e““ (S. 210).

Mit einem Verweis auf eine in der Tat atemberaubende Vorgangsweise Schmidts möchte ich meine Rezension abschließen. Auf

S. 276/277 gibt Schmidt einen „Überblick“ über Lachenmanns *Kinderspiel* als Ganzes. Bei der Beschreibung der Werkstrukturen vermeint er, auf etwa einer halben Seite eine Kurzanalyse dieses Zyklus zu geben. Der Text, der sich da findet, ist nahezu identisch mit der Niederschrift eines Vortrags von Lutz Felbick, gehalten am 18. April 1999 in der Klangbrücke Aachen (<http://205.188.226.185/lfelbick/lachenm.html/> Einleitung des Vortrags). Im Wesentlichen behält Schmidt die Formulierungen Felbicks bei, einige wenige Wörter werden von ihm verändert – eine Zitierweise, auf die Schmidt öfter zurückgreift (siehe auch weiter unten). Trotz der offensichtlichen Textadaption (die zeitliche Differenz beider Textabschnitte weist eindeutig auf die Urheberchaft an Felbicks hin) gibt Schmidt den Autor nicht an. Handelt es sich hier um ein Plagiat? Hinzu kommt ein weiterer gravierender Sachverhalt, denn Felbicks Analyse bezieht sich nicht auf *Ein Kinderspiel*, sondern auf Lachenmanns *Wiegenmusik*. Dieser Umstand ist Schmidt offensichtlich nicht aufgefallen, was umso erstaunlicher ist, da er nur wenige Seiten zuvor (S. 270 f.) selbst auf die *Wiegenmusik* zu sprechen kommt.

Das eben Beschriebene allein wäre schon schlimm genug, doch das ist noch nicht alles, was hier auf knappem Raum zusammentrifft. Nach der vermeintlichen Werkbeschreibung des *Kinderspiels* wendet sich Schmidt einer Untersuchung der für das gesamte Werk wesentlichen „Nachhall-Varianten“ zu. Diesmal bezieht er sich auf einen Text Lachenmanns. Der Komponist listet darin sämtliche in *Hänschen klein* – dem ersten Stück des Zyklus – angewendeten Formen des Nachhalls auf, die allerdings nicht nur in diesem zur Anwendung kommen, sondern in unterschiedlichen Kombinationen auch für die anderen Stücke Relevanz haben. Schmidt formuliert: „Im Sinne der modellhaften Systematik des Anspruchs gibt Lachenmann für jedes Stück eine anders eingesetzte Form der ‚Nachhall-Variante‘ an, die eine wichtige Rolle für das Erscheinungsbild der jeweiligen Einzelkomposition spielen.“ Handelt es sich hier um einen der zahlreichen Druckfehler (es müsste korrekterweise ‚Nachhall-Varianten‘ heißen, die Verbform ‚spielen‘ ließe darauf schließen) oder ordnet Schmidt jedem Stück jeweils eine der Nachhall-Formen zu und missdeutet so ein wesentliches Strukturelement des

Lachenmann'schen Zyklus? Der Missverständnis ist aber immer noch kein Ende. Schmidt zitiert den Lachenmann-Text zu *Hänschen klein* weiter und bezieht ihn offensichtlich auch in der Folge auf das Werkganze.

An dieser Stelle gehe ich noch einmal auf die Zitierweise des Autors ein: Er beruft sich in seiner Publikation ausführlich sowohl auf Quellentexte als auch auf Sekundärliteratur, gibt jedoch nicht immer eindeutig zu erkennen, wie weit das Zitat reicht und wo seine eigenen Formulierungen zum Tragen kommen. So auch beim zuvor erwähnten Lachenmann-Text: Deutlich als Lachenmann'sche Handschrift gekennzeichnet ist die Beschreibung bloß eines Teilaspekts der Bauprinzipien des ersten Stücks. Dort, wo das der Komposition spezifisch Eigentümliche von Lachenmann zur Sprache gebracht wird, zieht Schmidt – so hat es den Anschein – selbst Resümee: Ins Spiel gebracht würde „der immer wieder auf andere Weise manipulierte reale Klavierklang beziehungsweise sein Nachhall und die Vielgliedrigkeit von Intervall- und Rhythmusschichtungen“. Dies ist ein Quasi-Zitat des Lachenmann'schen Textes. Dort heißt es: „der immer wieder anders manipulierte reale Klavierklang, beziehungsweise sein Nachhall und die Mehrschichtigkeit von Intervall- und Zeit-Anordnungen“ (Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 164) – warum lässt Schmidt den Originaltext von Lachenmann nicht einfach so stehen?

Ein Buch, das sich als wissenschaftliche Arbeit deklariert und solche Defizite aufweist, lässt mich ratlos zurück. Die mangelnde Sorgfalt des Autors höhlt das Vertrauen des Lesers aus, was sich selbst auf jene Teile der Publikation auswirkt, die spontan plausibel erscheinen. (Juli 2006) Elisabeth Haas
(s. a. die Stellungnahme auf S. 452.)

UTE RINGHANDT: *Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik. Sinzig: StudioVerlag 2001. 244 S., Nbsp. (Berliner Musik Studien. Band 24.)*

„Ach!“ und „Wehe!“ als Urgrund von Lyrik und Musik führt die Autorin vorbemerkend an, im Zitat von Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, 20. Aufl. 1992). Wehe also! Einen ungeheuer materialreichen Streif-

zug hat Ute Ringhandt hierzu vorgelegt. Sie beginnt, wie anders auch, bei den Vorsokratikern: Demokrit ist in alter Tradition der lachende Philosoph und Heraklit, der teilnehmende, ein Bild voller Traurigkeit. Beide urmenschlichen Ausdrucksformen vollziehen sich in vielfältigen Abstufungen. „Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“ nannte Helmut Plessner 1970 seine Schrift *Lachen und Weinen*.

Beide Affekte – das Institut für Anthropologie Freiburg widmete ihnen im September 2006 eine umfassende interdisziplinäre und global thematisierende Tagung in Stuttgart – sind vielgestaltig künstlerisch abgebildet worden. Auch in der Musik. Viele Figuren aus Mythos und Geschichte zieren denn auch die Bucheinleitung: Ödipus, Orpheus, Odysseus. Viele Zitate zudem, die vom Gilgamesch-Epos, der *Ilias* und *Aeneis* sowie allen denkbaren Bibelstellen über die Kirchenväter (Augustinus) und mittelalterliche Dichtung (*Parzival*, Christine de Pizan) bis zu Goethe, den Romantikern oder Aby Warburg reichen. Und einige Sujets: Totenklage, Klageweiber, Beweinung Christi, Marienklage, Die Frauen am Grabe („Mulier, quid ploras“), schließlich der „plorant semitonus“ Mi-Fa-Mi. Es begegnen auch viele Notenbeispiele, Chormelodien meist, dann Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Heinrich Schütz.

Das erste Kapitel gilt dem „Wort-Ton-Verhältnis im 15./16. Jahrhundert“ mit den Teilen „Affekt und Nachahmung“, „Moduslehre und Affektcharakter“, „Musica poetica“ und „Ausdrucksmittel und Lizenzen“. Wieder werden zahlreiche Zitate gegeben: Descartes, Aristoteles, Goethe, Horaz, Kirchenväter. Eine Abhandlung der Moduslehre erfolgt über die chronologische Listung von Theoretikerschriften zwischen Tinctoris und Burmeister und ein mehrere Seiten füllendes Zitat aus Stefano Vanneos *Recantetum de musica aurea* (da die Schrift „seit einiger Zeit durch einen Faksimiledruck wieder zugänglich“ sei, S. 37). Es folgen einige Seiten zur so genannten „Figurenlehre“, zusammengetragen aus ein paar Aufsätzen und Handbuchbeiträgen.

Eine interessante Materialsammlung bietet die Autorin allemal mit vielen Listungen und Beispielen der Vertonung von „Tränen Jakobs, Jephthes (gemeint: Jephthas Tochter), Davids, Rahels, Marias und Maria Magdalenas“

(S. 44). Diese Vertonungen systematisiert sie unter Grundlegung verschiedener „regulärer Ausdrucksmittel“ und „Lizenzen“ sowie der Klangdisposition. Es sind Mittel „zur Darstellung und Erregung klagevoller Seelenzustände“ in einem breiten Affektumfeld zwischen Trauer, Klage, Sorge und Flehen. Dass hierbei auch die Worte „plorare“ oder „lachrimae“ begegnen, stellt den Bezug zum Thema her.

Kapitel II ist Josquin Desprez gewidmet. Darstellungen gelten dem *Stabat mater*, vier Trauerstücken und den beiden Davidsklagen. Erneut deutlich wird die punktuelle Darstellungsmethode der Autorin mit reichlich Zitaten (assoziativ zum *Stabat mater* Goethes „Ach neige“), zusammengetragenem Handbuchwissen und aus Kontexten gerissenen Notenbeispielen. Kann denn die Feststellung eines fallenden Dreiklangs, von Dissonanzen im Zusammenhang mit den Worten „dolorosa“ und „lacrimosa“ sowie „zunehmend affekthafterer Züge“ ab der zweiten Doppelstrophe und schließlich der affektdarstellenden Erweiterung des Hexachordsystems fünfeinhalb Seiten Ausführungen zu Josquins *Stabat mater* in einer Untersuchung „zur Darstellung des Weinens in der Musik“ rechtfertigen? Worin liegt denn hier die Spezifik der Darstellung „des Weinens“? Und welchen Weinens überhaupt?

Das Buch, gewiss, breitet eine reiche Materialsammlung aus mit Werklistungen und reichlich Notenbeispielen in einem weiten Zeitrahmen zwischen Gregorianik, Vokalpolyphonie und Madrigalen des 15. bis 17. Jahrhunderts, schließlich noch Bach und Schubert. Immer wieder stößt man auf schöne Zusammenfassungen (S. 92 f. etwa zu Josquins *Planxit autem David*; auch Details zu Bach oder Schubert). Aber die kleinen, feinen Beobachtungen erscheinen zugeschüttet durch viel zu lange Textzitate mitsamt Übersetzungen, viel zu viele Zitate auch aus Lexika, Musikgeschichten und Handbüchern sowie durch reichlich dann wieder nur mit kurzen eigentextlichen Zwischenteilen aneinander gereihete Beispiele. So erscheint das Buch wie ein Steinbruch, der nun weiterer Bearbeitung und Reflexion harret. Wäre nicht auf neun Seiten zur „Fülle tränenreicher Madrigale“ (S. 109–117) an kompositorischen Details mehr herauszuholen gewesen, als die Erwähnung einiger modusfremder Halbtonschritte und einer kurzatmig fallenden Phrase

vor einer „einige unserer Untersuchungsergebnisse veranschaulichenden“ (welcher denn?) Werklistung. Warum wird geweint? Worum wird geweint? Wo wird geweint? Und was macht die Musik dabei? Stellt das musikalisierte Weinen den Ausdruck eines allgemeinen Klage-topos dar oder individuelle negative emotionale Befindlichkeit oder negative Zeitumstände? Gibt es Unterschiede im Weinen von Frauen oder Männern oder Kindern? Kann denn die Musik überhaupt Eigenständiges beitragen zur anthropologischen oder historisch-gesellschaftlichen Einordnung des Weinens? Dieses Buch gibt nicht nur keine Antworten. Es stellt, allzu brav, keine Fragen.

(August 2006)

Thomas Schipperges

Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretations. Hrsg. von Stephen A. CRIST und Roberta Montemorra MARVIN. Rochester, New York: University of Rochester Press 2004. VIII, 429 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Volume 28.)

Die 17 Aufsätze des vorliegenden Bandes würdigen den amerikanischen Musikologen Robert L. Marshall. Im Gegensatz zu vielen Festschriften, deren heterogene Beiträge sich nur schwer unter einem gemeinsamen Titel subsumieren lassen, fügen sich in diesem Fall die Artikel (u. a. von Jessie Ann Owens, Russell Stinson, Michael Marissen, Maynard Solomon, Lewis Lockwood, Jeffrey Kallberg und Richard Kramer) aufgrund ihrer thematischen Stringenz und ihrer Qualität zu einer Einheit. Die hier versammelten Texte zu Themen des 16. bis 20. Jahrhunderts bilden ein Panorama des musikwissenschaftlichen Arbeitens mit Quellen und ihrer Interpretation. Die disziplinierte Orientierung der Autoren an der leitenden Fragestellung ist auch daran erkennbar, dass zahlreiche Beiträge die Herangehensweise an ihren Gegenstand mit einer Methodenreflexion begleiten. Dadurch bekommt die Sammlung den Charakter eines Lehrbuchs im exemplarischen Umgang mit unterschiedlichen Textsorten und Interpretationsverfahren.

Den Herausgebern ist bewusst, dass sowohl die Arbeit mit Quellenmaterialien grundlegend als auch das interpretierende Verfahren zentral für die geisteswissenschaftliche Forschung ist und somit der Titel auf den ersten Blick nichts

Neues zu versprechen scheint. Doch die Zusammenstellung des Bandes reagiert auf einen um 1980 einsetzenden Prozess, der zunehmend die herkömmliche quellenbasierte Forschung als altmodisch oder positivistisch bewertete und stattdessen die wissenschaftliche Blickrichtung verstärkt auf kulturalistische, ideologische und interdisziplinäre Inhalte lenkte. Die Beiträge, die die Herausgeber kennzeichnen als „models reflecting the pluralistic profile of musicology at the beginning of the twenty-first century“ (S. 2), leiten jedoch keineswegs eine Rückkehr zur so genannten „old musicology“ ein. Vielmehr signalisieren die Texte, auf die hier aus Platzgründen nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, einen neuen Stand der musikwissenschaftlichen Arbeit mit Quellen, der sich durch die Verbindung der zwischenzeitlich aufgekommenen Fragestellungen mit der traditionellen Arbeitsweise des Fachs auszeichnet.

(August 2006)

Markus Bandur

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

Jeder Musikethnologe kennt und schätzt Bruno Nettls leserfreundliche und gedankenreiche Einführung von 1983 in unser Arbeitsgebiet. Jetzt liegt die grundlegend revidierte und um vier neue Kapitel erweiterte Fassung des Autors vor, der inzwischen auf fünfzig Jahre wissenschaftlicher Berufserfahrung zurückblicken darf.

Alle Kapitel der Erstfassung wurden überarbeitet und auf den aktuellen Wissensstand gebracht. Die frühere, in erster Linie historische Perspektive hat sich unter dem Einfluss von Ideen und Veröffentlichungen der vergangenen fünfundzwanzig Jahre deutlich erweitert. Nettel fasst alle bekannten Konzepte aus dem laufenden Diskurs zur Musikethnologie zusammen, filtert und ergänzt sie durch eigene, aus Feldforschungen in Nordamerika, Persien und Südindien gewonnene Erkenntnisse. Die ursprüngliche Einrahmung des Textes durch „Prelude“ und „Postlude“ wich einer Neuordnung aller Kapitel in die vier Hauptteile „The Musics of the World“, „In the Field“, „In Human Culture“

und „In All Varieties“. Auch in der revidierten Fassung finden sich die wichtigsten Gedanken zu dem im deutschen Sprachraum noch dreifach benannten Wissenschaftsgebiet „Ethnomusikologie/Musikethnologie/Vergleichende Musikwissenschaft“ im ersten und im letzten Kapitel des Buchs. Nettel bleibt bei einer vierfachen Definition der Disziplin: „1) [...] ethnomusicology is the study of music in culture, 2) [...] the study of the world's musics from a comparative and relativistic perspective, 3) principally [...] study with the use of fieldwork, 4) [...] the study of all the musical manifestations of a society“.

Nahezu alle Kapitel wurden umgeschrieben und erweitert. Die vier neuen Kapitel befassen sich mit Feldforschung in der eigenen Kultur, unterschiedlichen Ansätzen zu musikalischer Ethnographie, Instrumentenkunde und mit der Rolle der Frauen in der Musikkultur und in der Musikethnologie. Insbesondere Nettls Gedanken zur musikalischen Ethnographie müssten jedem Musikforscher eine Hilfe bei der Interpretation seiner Aufzeichnungen sein. Die vier Kapitel der Erstausgabe zur europäischen Volksmusik wurden zu zwei Kapiteln zusammengefasst. Insgesamt bietet die überarbeitete Fassung neues Material zu Themen wie Machtverhältnisse, Ethik, Minderheiten, Diaspora, Musikforschung in Ländern der Dritten Welt, Nationalismus und Globalisierung. Besonders wertvoll für den Leser ist die auf neunhundertsechzig Titel erweiterte Literaturliste am Ende des Buchs, worin nur im Text genannte Werke erscheinen.

Glücklicherweise blieb der Überarbeitung der in wissenschaftlichen Veröffentlichungen sonst abwesende, elegante Konversationston der ersten Ausgabe erhalten. Der Text steckt voller Witz, vollzieht vor den Augen des Lesers Heines „wilde Ehe zwischen Scherz und Weisheit“. Erfrischende Anekdoten und unzählige brillante Einfälle machen die Lektüre zu einem erlesenen Vergnügen, wofür der Autor im Vorwort augenzwinkernd um Verzeihung zu bitten für nötig hält: „I hope they also transmit my feeling that research in ethnomusicology, often difficult and even frustrating, has usually been a lot of fun [...]“ Der schmunzelnde Leser dankt dem erfahrenen Pädagogen Nettel diese lebenswürdige und daher umso effektivere Art der Wissensvermittlung.

Überflüssig zu sagen, dass jeder Musikethnologe und Musikwissenschaftler sich dieses Werk als Pflichtlektüre gönnen sollte.
(Juli 2006) Gert-Matthias Wegner

BETTINA WACKERNAGEL: Holzblasinstrumente. Tutzing: Hans Schneider 2005. 439 S., Abb. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Band XXII.)

Der Name Bettina Wackernagel bürgt für akribische Quellenarbeit in einer Zeit, in der Museums- und Ausstellungskataloge zunehmend als Essaybände missverstanden werden. In anderen Worten: Vor die Auflistung und Beschreibung des Gegenstandes schiebt sich eine Meinung über ihn. Das aber ist nicht die ursprüngliche Intention, und es ist eine Genugtuung zu sehen, dass hier endlich wieder die Exponate die Hauptsache sind.

Die Holzblasinstrumentensammlung des Bayerischen Nationalmuseums in München ist reich und enthält einige Raritäten an Instrumenten, aber auch – oft vernachlässigt, aber von Praxis und Forschung mit besonderem Eifer gesucht – Einzelteile wie alte Rohrblätter und Etuis.

Im Aufbau knüpft Wackernagel – wohl nicht ganz unabsichtlich – an die alten Kataloge von Georg Kinsky oder Julius Schlosser an mit einer Einleitung zu dem jeweiligen Instrumententyp. Anders als die wissenschaftlichen Alleingänge von Kinsky und Schlosser aber ist dieser Katalog entstanden aus einer Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Fachleuten in Restaurierung, Vermessung und Materialbestimmung, darunter besonders zu nennen Klaus Martius vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der die Vermessungen vornahm. Es ist willkommen, dass im Vorwort stellvertretend für alle ähnlichen Publikationen die Ziele eines solchen Kataloges neu definiert werden: Die Sammlung bekannt zu machen über den Kreis von Spezialisten hinaus – dafür die einleitenden Kapitel. Aber vor allem dienen Musikinstrumente immer noch als Primärquelle, die via Katalog erschlossen werden müssen; in diesem Fall mit Beschreibung, Abbildung, Röntgenbildern und Bohrungsverläufen dergestalt, dass „es möglich ist, [...] in anderen Sammlungen befindliche Vergleichs- oder sogar Gegenstücke zu identifizieren“ (S. 8); d. h. die Instrumente müssen nach diesen Beschreibungen identi-

fizierbar sein. Aber es „war nicht die Absicht, ausreichende Daten für Nachbauten zu liefern“ (ebda.). Diese jedoch stehen Interessierten als gesonderte, vom Museum anzufordernde Datenblätter zur Verfügung (S. 23).

Es stehen immer konservatorische Gesichtspunkte, d. h. das Interesse des Gegenstandes, im Vordergrund. Wenn sich ein Pflock, eine Wicklung oder ein Korken nicht entfernen ließen, so wurden sie belassen. Dasselbe gilt für die Ermittlung der Stimmtöne; hier wurden die empirischen Ergebnisse von Rainer Weber, der die meisten Instrumente restauriert hatte, grundsätzlich übernommen. Fehlte dieser, so fehlt auch die Angabe. Unser Interesse ist zweitrangig angesichts der Rücksichtnahme auf die Erhaltung des Gegenstandes. Und ein altes, möglicherweise labiles Instrument, das weitgehend unversehrt in die Zukunft überliefert werden soll, darf auf keinen Fall in einer Weise strapaziert werden, dass eine Beschädigung zurückbleiben könnte.

Man könnte über Details der Nomenklatur oder der Datenermittlung diskutieren; Praktiker sind vor allem am Stimmtone und der Griffleiste interessiert. Die Frage wird nicht endgültig zu entscheiden sein, ob es für einen immerhin für Jahrzehnte gültigen Katalog nicht statthaft sein sollte, hier eine Ausnahme zu machen, denn Verluste der Primärquellen drohen immer, und von vielen verlorenen Objekten sind wir glücklich über ihre Beschreibungen in Katalogen. Aber andererseits steht die Ehrfurcht vor den Kulturgegenständen, die dieser Katalog in seiner Sorgfalt auf jeder Seite erkennen lässt, in balsamischem Gegensatz zu einer Öffentlichkeit, die glaubt, sich in publikumswirksamen Events erschöpfen zu müssen, zu Lasten dieser Gegenstände. Autorin und Mitwirkende dieses Kataloges stehen gegen diese Tendenz, und man muss sie dafür beglückwünschen.

(Juli 2006)

Annette Otterstedt

MAXIMILIAN HENDLER: Oboe – Metalltuba – Trommel. Organologisch-onomasiologische Untersuchungen zur Geschichte der Paraphernalieninstrumente. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2001. Teil 1: Blasinstrumente, 618 S.; Teil 2: Trommeln, 580 S.

Anzuzeigen ist eine Veröffentlichung mit innovativen Qualitäten und mit einer kaum zu

überbietenden Materialfülle. Sie richtet sich weltweit auf die Instrumente von zwei topischen, standardisierten Instrumentenkonstellationen, darunter derjenigen, die im Alltag zur Redewendung „mit Pauken und Trompeten“ geführt hat. Genauer: Sie zielt auf deren universale Verbreitung, d. h. sie verfolgt das transkulturelle Phänomen der Kombination (a) von Metalltrompeten und Trommelinstrumenten und (b) von Oboen und Trommeln, also der Zurna-Davul-Ensembles und ihrer Substitute bis hin zu Fife-and-Drum-Bands im afro-amerikanischen Milieu. Dieser Komplex (OMT-Komplex) wird mit völlig neuartigen Methoden untersucht.

Dafür bringt Hendler – als Universitätslehrer Slawist (mit Byzantinistik- und Indogermanistik-Kompetenzen und mit fundierten musikethnologischen Kenntnissen) – ideale Voraussetzungen mit. Sein Tonträgerarchiv, ein Archiv mit immensen Beständen, hat ihm dabei einen ungeschmälernten Materialzugriff in klanglicher Hinsicht erlaubt. (Ein Katalog, der Teilbestände erschließt, wurde 2005/06 in den in Graz erscheinenden *Jazz Research News* veröffentlicht.) Die Arbeit selbst ist hervorgegangen aus einem jahrelangen Austausch im afro-amerikanischen Arbeitskreis um Alfons M. Dauer in Graz. Vorausgegangen war ihr, gleichsam zur Erprobung, eine monographische Studie zum Banjo (*Banjo: Altweltliche Wurzeln eines neuweltlichen Musikinstruments. Verschüttete Spuren zur Vor- und Frühgeschichte der Saiteninstrumente*, Göttingen 1991).

Der Autor verknüpft organologisch-musikwissenschaftliche und allgemeine kulturgeschichtliche Ansätze mit linguistischen Sonden. Zugleich arbeitet er mit Prämissen der von ihm entwickelten Arealistik. „Arealistik“ darf nicht verwechselt werden mit der Kulturkreislehre du temps perdu. Das Konzept meint die Zuordnung von Musikelementen zu demjenigen geographisch-kulturellen „Areal“, in dem diese sich konstituierten, um sie dann auf ihren Wanderwegen begleiten zu können und neue Sinnfelder aufzuspüren. (Das Anliegen und die Prämissen der Arealistik sollten in einem programmatischen Aufriss dringend einmal zur Diskussion gestellt werden!) Seine Vorgehensweise hat Hendler methodologisch geradezu skrupelhaft reflektiert. Das voluminöse Werk ist im Übrigen mustergültig mit

umfangreichen Legenden, Bibliographien, Diskographien und Indices ausgestattet.

18.366 onomasiologische Belege aus aller Welt konnte der Autor in aufwendigen Recherchen zusammentragen. Das ist bereits eine einzigartige Leistung für sich. Die Belege werden, ergänzt um weitere organologische Informationsdaten, anhand von sechs Parametern ausgewertet. Die sechs Parameter: tradierter Instrumentenname; organologischer Name; Land; Volk; differenzierende Populationsangabe (nur für Afrika); Quellenhinweise. (Leider fehlen Abbildungen, die für eine global ausgerichtete Instrumentenkunde eigentlich unentbehrlich, jedenfalls mehr als nützlich sind.) Die in immer neuen kulturellen Kontexten („Arealen“) weltweit verbreiteten Instrumente und Instrumentalensembles lassen sich nunmehr datensicher, gleichsam „messbar“, fassen. NB: Bei der Präsentation, Auswertung und Würdigung der immensen Materialsammlung lenkt die Herkunft des Phänomens einmal mehr den Blick auf die biblische Formel des „ex oriente lux“.

Dennoch, der Versuchung, seine Ergebnisse voreilig mit Überlegungen zu genetisch-historischen Deszendenz zu verknüpfen, widersteht der Autor. Ebenso spart er bewusst die Frage aus, inwiefern das untersuchte Instrumentarium je seine Paraphernalienfunktion erfüllt. Insofern handelt es sich bei der vorliegenden Monographie um Beiträge (!) zum Projekt einer noch zu schreibenden Geschichte der hier untersuchten Instrumente und Instrumentenkonstellationen. Und doch ergeben sich auch für diese beiden Aspekte keineswegs zu vernachlässigende Einsichten.

Zum Frage- und Arbeitshorizont und zu den daraus resultierenden Ergebnissen sei aus der Zusammenfassung zitiert (Bd. II, S. 501): „Dieser Überblick ist keine ‚Geschichte‘ des OMT-Inventars, [...] sondern eine Auflistung der Daten nach ihrem zeitlichen Erscheinen. Da die Fakturtypen mit vernachlässigbaren Ausnahmen älter sind als ihre ältesten Belege, reichen sie in eine beträchtliche Tiefe der Geschichte – teilweise sogar in die Vorgeschichte – zurück. Die Diskussion nachweisbarer oder hypothetischer Verbreitungswellen macht den Großteil der vorliegenden Arbeit aus. Obwohl die offenen Fragen zahlreicher sind als die beantworteten, ist unverkennbar, daß ein lineares Entwicklungsmodell die historischen Tat-

sachen vollständig verfehlt. Die Geschichte des OMT-Komplexes ist vielmehr ein kompliziertes Mosaik aus Expansionsphasen und Retardationen, die teilweise, aber nicht vollständig, mit anderen historischen Prozessen in Verbindung gebracht werden können.“

Der im multidisziplinären Miteinander angesiedelte Ansatz dürfte den traditionell arbeitenden Musikwissenschaftler überfordern (mithin auch den Rezensenten). Aber gerade in der mehrere Disziplinen nutzenden Methode liegt die innovatorische Qualität der Monographie. Sie eröffnet zugleich die Chance, ethnologisches und musikhistorisches Fragen durch Kooperation künftig intensiver miteinander zu verschränken.

(Juli 2006)

Jürgen Hunkemöller

PATRICK TRÖSTER: Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550). Eine musikikonografische Studie. Tübingen: MVK Medien Verlag Köhler 2001. 680 S., Abb.

Zu den Termini *technici*, die über die Begriffsbestimmung bei Tinctoris (*De inventione et usu musicae*, um 1480–1487) durch Heinrich Besseler Eingang in die musikwissenschaftliche Alltagssprache gefunden haben, gehört die „Bläser-Alta“ („Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle“, in: *Kongreß-Bericht Basel 1949*, Kassel 1950). Als Besetzungstypus sind Schalmel und Pommer, Posaune (nach Mitte 15. Jahrhundert) und Zink (um 1500) genannt, als Hauptfunktion die Begleitung von Tänzen und Aufzügen. Die konkreten Funktionsbezüge reichen dabei von Banketten und Hochzeitsmusiken über Fest- und Triumphzüge bis zu Turnieren oder liturgischen Prozessionen. Vor allem Bilder belehren über diese Bedeutungen. Patrick Tröster hat hierzu (nach einer repräsentativen auch ikonographischen Studie von Lorenz Welker, in: *B/bHM* 7, 1983) ein Handbuch vorgelegt. Er hat es in eine Abhandlung und einen Katalog gegliedert. Zahlreiche Tabellen, Schemata und Textzeichnungen erschließen den Zugang zu den Instrumenten und zu den Bildthemen. Abgehandelt werden nach einer „Einführung zur Forschungslage“ (1.1) und „Untersuchungsmethode“ (1.2) zunächst die Instrumente (2. „Der organologische Teil“). Hier finden sich detailreiche Darstellungen zur

Definition, Herkunft, Entstehung und historischen Entwicklung sowie zu Handhabung und Ansatz der Instrumente (2.1 „Doppelrohrblasinstrumente: Schalmel, Pommer und Sackpfeife“; 2.2. „Trompeten-Instrumente“; 2.3. „Sonstige Instrumente: Zink, Krümmhorn, Horn u. a., sowie Schlaginstrumente“). Der dritte Teil stellt eine ensemblesgeschichtliche Untersuchung dar, die in einem „Versuch einer Systematik“ alle „Besetzungsmöglichkeiten des Alta-Ensembles“ durchspielt. Hierbei werden vor allem auch musikhistorische Fragestellungen berührt, wie die Entwicklung neuer Ensemblesarten, Ansätze zur Doppelchörigkeit oder responsoriales Musizieren. Ein knapper Durchgang durch die „Geschichte des Alta-Ensembles von den Anfängen um 1300 bis um 1500“ schließt den Darstellungsteil ab.

Der Katalogteil erfasst über vierhundert Bildwerke, auf denen Alta-Ensembles abgebildet sind. Über Sigel werden drei untergliederte Themenkreise erschlossen: I. weltliche Bildthemen (Bankett, Hochzeit, Kirmes, Mummenschau, Musikanten, Prozession, Öffentlicher Rechtsakt, Tanz, Theatermusik und Turnier), II. christliche Bildthemen (Szenen des Alten und Neuen Testaments sowie aus Heiligenlegenden und Apotheosen christlicher Kultfiguren), III. allegorische Bildthemen (Frieden, Musik, Monatsdarstellungen, Sol und seine ‚Kinder‘, Totentanz, Venus und ihre ‚Kinder‘). Bei der Gliederung, Beschreibung und Bewertung der Kunstwerke innerhalb dieser Themenkreise richtet der Verfasser sein Augenmerk dabei immer auch auf die (im Sinne Erwin Panofskys) für jede musikikonographische Studie zentrale Unterscheidung zwischen realer Wirklichkeitsabbildung und symbolhaftem Bezug auf nicht direkt im Bild Sichtbares. Eine chronologische und eine organologische Ordnung des Materials als Anhang schließen den Katalogteil ab.

Einer der großen Vorzüge des Buches (und damit sein Rang als Handbuch) ist der Hang zur Systematisierung. Die arithmetische Gliederung in bis zu fünf arabisch durchgezählte Unterpunkte gewährleistet Übersichtlichkeit und einen raschen Zugriff. Vom Literaturverzeichnis lässt sich das leider nicht behaupten: „Um die ausgedehnte Literaturliste zu gliedern, wird sie in Themengebiete aufgeteilt, nämlich in allgemeine Literatur zur Musikwissenschaft, in spezielle Literatur zur Instrumentenkunde,

zur Musikikonografie, sowie in ergänzende kulturhistorische Literatur. Daran schließt sich ein umfangreicher Teil mit ausschließlich kunsthistorischer Literatur an, der vor allem dazu dient, die Kunstwerke im Katalog zu verifizieren“ (S. 643). Das ganze System bietet zusätzliche Subrubriken mit einem Nachtrag in gleicher Gliederung. Das macht Sinn in einer Bibliographie, die ein Themenspektrum (mit entsprechenden Querverweisen) nach Gebieten aufschlüsseln will. Ein Literaturverzeichnis ist auf ein bestimmtes Buch bezogen und soll die Lektüre desselben begleiten. Sind die Eintragungen dann wie hier im Buchtext nach Sigeln zitiert, ist der Leser fortwährend mit Blättern beschäftigt oder mit dem Einfügen von beschrifteten Lesezeichen an den Seiten des Beginns jeweils eines neuen Literaturthemenspektrums (insgesamt gibt es einundzwanzig alphabetisch sortierte Neuansätze, unter denen dann ein Sigel wie z. B. „Bowles 1954“ aufgesucht werden muss!). Zudem findet sich unter der an sich ja spezifisch gefassten Rubrik „Musikikonographische Literatur zum Alta-Ensemble“ auch ein großer Teil des einschlägigen Schrifttums zu musikikonographischen Themen insgesamt (geschieden von „Musikwissenschaftliche Literatur zum Alta-Ensemble“) und unter „Allgemeines“ dann nur ein paar methodisch orientierte Titel. Trotz dieser kleinen Brauchbarkeitseinschränkung stellt Trösters Studie einen wesentlichen Beitrag zu den Beziehungen zwischen der Welt der Musikanschauung und der des Hörens in dem von ihm untersuchten Zeitraum dar. Als Handbuch gehört sie in jede musikwissenschaftliche und kunsthistorische Bibliothek. Die erste Auflage von nur 150 Exemplaren ist hoffentlich inzwischen längst vergriffen!

(August 2006)

Thomas Schipperges

DIEGO ORTÍZ: Trattado de Glosas. Viersprachige Neuauflage der spanischen und der italienischen Originalausgaben. Rom 1553. Mit separater Gambenstimme. Hrsg. von Annette OTTERSTEDT. Ins Englische und Deutsche übersetzt von Hans REINERS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 125, 24 S., Faks.

Annette Otterstedts Neuauflage von Diego Ortíz' *Trattado de Glosas* erschien pünktlich zum 450. Jubiläum der Drucklegung 1553. Neu

ist aber der Inhalt dieser nicht deklarierten Jubiläumsausgabe nur zum Teil, das Herzstück, die Transkription des Notentextes, ist ohne Änderungen von Max Schneiders Edition aus dem Jahre 1913 übernommen. In den reprographisch genau abgebildeten Notentext von Max Schneider sind lediglich Übersetzungen der Kommentare und Anmerkungen eingefügt worden. Neu dagegen sind die viersprachige Edition der Textteile des Traktates, alle begleitenden Texte, wie Einleitung und Darstellung der Instrumentengeschichte und last not least die als separates Stimmheft dargebotene Violonestimme des zweiten Buches von Ortíz' Traktat. Aus dem querformatigen Quartoheft Schneiders ist ein schlankes, hochformatiges Buch im Folio-Format geworden, das mit seinem modernen Hochglanz-Einband nicht nur im Regal, sondern auch auf dem Notenpult eine gute Figur macht. Wie ist aber diese alte Edition in neuem Gewande inhaltlich zu bewerten?

Die genauso informative wie kurzweilige Einleitung, die den Text für die breite Öffentlichkeit zugänglich macht, lässt den, der vorwurfsvoll nach dem „Sinn und Zweck dieser neuen/alten Ausgabe“ fragen sollte, kleinlaut werden. Gehen die biographische Notiz aufgrund der lückenhaften Kenntnis über den Autor und die Darstellung der Druckgeschichte in Neapel nicht über das allgemein enzyklopädische Niveau hinaus, so stellen die Darstellung der Instrumentengeschichte und der Problematik von Stimmung und Spielpraxis eine äußerst willkommene Bereicherung dar. Geschmeidig vermag es Otterstedt, Spielpraxis, Instrumentenbau, soziale Umfeldler und die davon abhängigen musikalischen Bedürfnisse der Zeit miteinander zu verbinden. Musikausübung wird als eine Tätigkeit erklärt, in der Theorie und Praxis, Lebenswelt und geistiger Horizont sinnfällig miteinander kombiniert sind. Ohne nationale Eigenheiten zu vergessen, wird dies in einer lesbaren Form vermittelt. Diese Verankerung von Musikausübung in Theorie und von Instrumentengeschichte in Sozialgeschichte ist eine Stärke des Buches, die gerade in Anbetracht des sperrigen Inhalts von Ortíz' Traktat insofern von nicht zu unterschätzendem Wert ist, als damit dem Charakter des Buches genau entsprochen wird und auch der historische Zweck des Traktates im Spannungsverhältnis

zwischen Beschreibung und Normativität plausibel erklärt wird. Ortíz' Traktat ist weniger im Detail als in der Gesamtanlage kommentierungsbedürftig, und Otterstedt ist die allgemeine Verortung des Traktates in seiner Zeit und in der Musikgeschichte gelungen.

Doch auch in seinen Einzelheiten ist Ortíz' Text nicht frei von Unklarheiten. Dies wird in der Edition umso evident, als der Text in vierfacher Gestalt ediert wurde: Zum historischen Text, der 1553 jeweils in einer spanischen Ausgabe und in einer daraus gewonnenen italienischen Ausgabe vorliegt, gesellen sich in Otterstedts Ausgabe eine deutsche und eine englische Übersetzung von Hans Reiners. Programmatisch verzichten Übersetzer und Herausgeberin auf die Ersetzung bestimmter Termini technici (glosa, clausula, cantus planus), eine richtige Entscheidung, die u. a. anachronistische bzw. sachlich falsche Begriffe der Schneider-Übersetzung (Einfache Melodie, Kadenz, Verzierung) elegant umgeht. Problematisch ist jedoch die Entscheidung, den deutschen Text aus dem spanischen, den englischen dagegen aus der Summe von spanischem und italienischem zu gewinnen. Die Unterschiede zwischen dem italienischen und dem spanischen Text werden nur in der Zusammenschau aller Texte sichtbar. Dies ist bedauerlich, weil viele Details und Probleme gerade an den unterschiedlichen und unscharfen Stellen sichtbar werden, in denen die Texte „knirschen“. Die synoptische Darstellung der vier Texte kompensiert zwar dieses Problem, die übermäßige Scheu, Begriffe terminologisch festzulegen, führt aber zu inneren Widersprüchen, die leicht hätten vermieden werden können. So wird „suerte de puntos“ im Titel als „Notengattungen“ und im laufenden Text als „Notenarten“ übersetzt, ein nicht unwichtiger Unterschied. Die möglichen Probleme, die sich aus der Vereinheitlichung der Terminologie ergeben könnten, hätte ein Kommentar beheben können, die Inkonsequenz im Terminologischen erschwert jedoch zusammen mit den Unterschieden zwischen vier Texten, die sich nicht nur in ihrer Sprache, sondern auch zuweilen in ihrer Substanz unterscheiden, die Lektüre. Um einen Gesamteindruck zu erhalten, empfiehlt sich daher Sprachkompetenz in allen vier Sprachen.

Dennoch haben der Bärenreiter-Verlag und die Herausgeber dem Benutzer zweifelsohne ei-

nen wichtigen Dienst erwiesen. Max Schneiders Einleitung war mittlerweile nicht mehr tragbar. Otterstedts Einleitung trägt der Gegenwart und den neuen Erkenntnissen der Forschung Rechnung und öffnet einen teilweise opaken Text für die Wissenschaft, aber vor allem für die Praxis. Es fragt sich nur, weshalb man die zumutbare Mühe einer neuen Transkription des Notentextes nicht in Erwägung gezogen hat. In der jetzigen Form widersprechen die Editionsrichtlinien dem edierten Text. Nicht nur die noch stehen gebliebenen „alten Schlüssel“ erscheinen unmotiviert und werden nicht kommentiert, auch das an *DTÖ* erinnernde Notenbild der vierstimmigen Werke erscheint mit der Kombination von „alten Schlüsseln“, unverkürzten Notenwerten und durchgezogenen Taktstrichen überholt, dabei erfährt der Leser nichts über die Transkriptionsrichtlinien. Schließlich ermangelt es dem Notentext an der Übersichtlichkeit, die der Textteil mit seinem unaufdringlich ausgeklügelten Layout erzielt. Dem Benutzer ist daher zu raten, auf eine zweite Auflage mit neuem Notentext zu warten. Allzu lange wird es nicht dauern, denn diese Ausgabe stellt in Kombination mit der vorhandenen Faksimile-Ausgabe des italienischen Druckes (*Archivium musicum. Collana di testi rari* 57, Florenz 1984) zum jetzigen Zeitpunkt das mit Abstand beste Angebot für das Studium des *Trattado de Glosas* dar.

(August 2006)

Cristina Urchueguía

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 1: Motetten I (Magnum opus musicum, Teil I). Motetten für 2, 3 und 4 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. CXXX, 240 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 3: Motetten II (Magnum opus musicum, Teil II). Motetten für 4 und 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. CXXVII, 189 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 5: Motetten III (Magnum opus mu-

sicum, Teil III). *Motetten für 5 Stimmen*. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XCII, 183 S.

Mit den drei bislang erschienenen Bänden beginnt das Großprojekt einer Überarbeitung der alten, elf Bände umfassenden Ausgabe von Lassos Motetten. Die Neuauflage behält die Reihenfolge des 1604 erschienenen *Magnum opus musicum* bei, ebenso den Seitenumbruch der Ausgabe Haberls, der Notentext dagegen ist neu gesetzt mit den computerüblichen Schönheitsfehlern. Haberls Vorwort wird im Faksimile wiedergegeben, ergänzt durch umfangreiche Textteile. Ziel der Ausgabe ist im Unterschied zu Haberl, auf Grundlage der gesamten gedruckten Überlieferung sowie der textkritisch relevanten Handschriften einen möglichst originalen Notentext herzustellen. Anders als in der (bei aller Nützlichkeit) provisorischen Ausgabe Peter Bergquists finden interessierte Leser daher ein vollständiges und auch einigermaßen übersichtliches Lesartenverzeichnis.

In der Darstellung des Notentextes sind die originalen Schlüssel und Notenwerte beibehalten, modernisiert ist dagegen die Akzidentienorthographie. Dies führt zu zahlreichen Ergänzungen von Akzidentien, die im Notentext nicht markiert sind; wer also die überlieferte Akzidentiensetzung studieren will, muss ständig den Kritischen Bericht vergleichen. Schmid verfährt hierbei zwar weniger radikal als sein Vorgänger Horst Leuchtmann in den Bänden der weltlichen Werke und setzt die eigentlichen Herausgeberakzidentien in üblicher Weise über die Noten; dennoch ist zu fragen, warum einem Benutzer, der mit alten Schlüsseln umgehen kann, nicht auch eine historische Akzidentienorthographie zugemutet werden kann, wie das in Editionen für diese Zeit vielfach üblich ist.

Im Vorwort und im Kritischen Bericht diskutiert der Herausgeber exemplarisch Fragen der Filiation und Textkritik. Davon seien einige Punkte aufgegriffen. Für die Überlieferung der Motette *Quia vidisti me Thoma* (Bd. 1, Nr. 78) bleiben im Stemma zwei Fragen offen: die Vorlage für Le Roy (1572-7) und das Verhältnis des italienischen Zweiges zum Rest der Überlieferung. Die erste Frage lässt sich einigermaßen beantworten: Aufgrund der gemeinsamen Varianten kommen nur die nahezu identischen Drucke von Phalèse (1566-6) und Gerlach (1568-4) in Frage, für Gerlach spricht die Textunterle-

gung im Cantus T. 30–32; Le Roys Abweichungen in der Textunterlegung lassen sich dagegen sämtlich als sachgemäße Korrekturen erklären, ebenso die Beseitigung der nur zur Not tragbaren Dissonanz T. 21. Für die zweite Frage lässt sich ein Argument aus der Textunterlegung im Tenor T. 28 f. gewinnen. Schmid folgt hier dem Erstdruck Rampazzettos (1563-3), der aber dem musikalischen Sinn widerspricht, da die Abschnitte „qui non viderunt“ und „et crediderunt“ durch Pausen und einen neuen Soggetto deutlich voneinander abgesetzt sind. Statt „et crediderunt“ muss hier also „qui non viderunt“ unterlegt werden, was tatsächlich bei Phalèse (an dieser Stelle kann der Text des fehlenden T-Stimmbuchs aus der Übereinstimmung der davon abhängigen Drucke erschlossen werden) etc. steht. Da Phalèse ausweislich anderer Stellen wenig Gespür für eine sinnngemäße Textunterlegung hat, ist ihm eine solche Korrektur kaum zuzutrauen; es wäre daher anzunehmen, dass er seine Vorlage direkt von Lasso bekommen hat. Trifft dies zu, dann sind der italienische und der französisch-deutsche Zweig voneinander unabhängig. Schmidts Annahme, dass Lechners korrigierte Ausgabe der *Selectissimae cantiones* (1579-3) neben der Erstauflage (1568-4) auf einen frühen Druck (Rampazetto oder einen verlorenen Erstdruck) zurückgreife, ist aus der angeführten Textunterlegung im Alt T. 14–34 nicht ableitbar, da hier – wie bei Le Roy – alle Änderungen als sachgemäße Korrekturen erklärbar sind; gegen einen Rückgriff auf Rampazetto spricht der Rhythmus des Alt in T. 30 f., wo dieser eine bessere Deklamation geboten hätte, Lechner aber beim Notentext von Phalèse etc. bleibt. Wenn Lechner für seine Korrekturen eine Vorlage brauchte, dann allenfalls für den Portamentoton im Cantus T. 31.

Für *Fertur in conviviis* (Bd. 3, Nr. 141) hat sich der Herausgeber entschlossen, für Text und Musik unterschiedliche Drucke als „Leitquelle“ heranzuziehen. Dieses Stück ist v. a. in französischen Chansondrucken überliefert und teilt deren Überlieferungsprobleme. Auf der musikalischen Seite steht hier einem fehlerreichen Erstdruck bei Phalèse (1564-3) ein sorgfältig korrigierter und mit zusätzlichen Klauselverzierungen versehener Le Roy-Druck (1565-8) und ein späterer Motettendruck von Phalèse (1569-11) gegenüber. Der Letztgenannte hängt, wie einige besondere Lesarten zeigen

(v. a. Textunterlegung Tenor T. 102/3), von dem älteren Phalèse-Druck ab; er geht über diesen aber nicht nur in der Korrektur offenkundiger Fehler und neuen Druckfehlern hinaus, sondern auch in der Übernahme von Lesarten des Le Roy-Druckes (v. a. Tenor T. 1). Dieser Druck bietet also eine Mischüberlieferung, der man kaum eigene Autorität zuschreiben kann. Wenn Schmid gerade ihn zur „Leitquelle“ erhebt, dann offenbar, um den Fehlern von 1564-3 und den vermutlich eigenmächtigen Eingriffen von Le Roy aus dem Weg zu gehen. Allerdings folgt er seiner „Leitquelle“ nicht konsequent, sondern nur soweit sie entweder durch den älteren Phalèse-Druck oder durch Le Roy gestützt wird. Effektiv führt er damit eine eklektische Textkonstitution nach dem Mehrheitsprinzip durch. Spricht man jedoch 1569-11 die Autorität ab, wird dieses pragmatische Verfahren fragwürdig, und man muss zwischen zwei möglicherweise voneinander unabhängigen Zeugen entscheiden.

Hier wäre an die methodische Funktion des Leitzeugen-Prinzips zu erinnern. Erkennbare Fehler können in der Regel auch ohne Vergleichsmaterial korrigiert werden, für die Beseitigung druckerspezifischer Ornamente genügt der Vergleich mit der davon unabhängigen Überlieferung. Ein Prinzip braucht man dagegen für die Entscheidung zwischen Lesarten, die nach inneren Kriterien gleichwertig sind, in diesem Fall Tenor T. 1, Sopran T. 8, und Alt T. 91. Schmid steht hier (gegen seine erklärte Absicht) auf der Seite Le Roys, während Bergquist (*Complete Motets* 17) für Phalèse entscheidet. Mehr Gewicht haben allerdings die Entscheidungen aus inneren Gründen: Schmid akzeptiert wohl mit Recht die Differenzierung der Sesquialtera-Abschnitte nach Le Roy, folgt aber in der Textunterlegung Tenor T. 102 f. zu Unrecht Phalèse, der unnötigerweise eine falsche Betonung und einen Verstoß gegen die Textierungsregeln produziert. (Hätte Lasso „pro ebris“ vertont, hätte er in T. 103 eine Semibrevis g' statt zweier Miniminen gesetzt.)

Spezielle Fragen wirft der literarische Text von *Clare sanctorum* (Bd. 5, Nr. 203) auf. Dieser Motette liegt eine weit verbreitete Sequenz Notkers von St. Gallen zugrunde, daher vergleicht Schmid die sonstige Textüberlieferung (hier fehlt seltsamerweise der Hinweis auf die maßgebliche Textausgabe Wolfram von den Steinens). Die

gesamte Überlieferung der Motette enthält zwei grammatisch unsinnige Lesarten, die Schmid korrigiert, obwohl zumindest eine (Alexandriam] Alexandriam) auch im Graduale Patavienese von 1511 belegt ist, also möglicherweise auch in Lassos Vorlage stand. Hier stellt sich die Frage, was zu edieren ist: Notkers Text (dann wären zwei weitere Lesarten zu ändern: „Romus“ und „Grecias“); der überlieferte Motettentext; eine grammatisch korrekte Fassung, die diesem möglichst nahe steht; oder der Text, den Lasso komponiert hat? Die ersten drei Optionen sind leicht umzusetzen; die für eine Komponisten-Gesamtausgabe sachgemäße vierte erfordert jedoch ein Urteil darüber, an welcher Stelle die problematischen Lesarten in die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Motette eingedrungen sind. Da sie im insgesamt sorgfältigen Erstdruck, dem Nürnberger Motettenbuch (1562-4) in allen fünf Stimmbüchern stehen, ist ein Fehler des Setzers äußerst unwahrscheinlich. Wenn es sich um einen Überlieferungsfehler handelt, müsste er zwischen Lassos Autograph (wie immer man es sich vorstellen mag) und der nach Nürnberg geschickten Abschrift liegen. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass Lasso den Text in der publizierten Gestalt vorliegen hatte und sich an den Unstimmigkeiten eines sowie so grammatisch komplizierten Textes nicht gestört hat. Dafür spricht auch ein musikalisches Argument: Die grammatisch korrekte Lesart „Alexandriam“ hat den Akzent auf der vorletzten Silbe, die falsche Lesart „Alexandriam“ lässt dagegen die (unklassische) Betonung auf der drittletzten Silbe zu. Im Alt T. 57 f. schreibt Lasso eine Punktierung, die sich nur aus der falschen Lesart erklären lässt (weniger deutlich auch Tenor und Quinta pars).

Dass solche Detailfragen nun diskutiert werden können, gehört zu den großen Verdiensten dieser Neuausgabe. Dass dabei nicht nur Überlieferungswege im Musikdruck des späten 16. Jahrhunderts, sondern auch unterschiedliche Arbeitsweisen einzelner Drucker ins Licht rücken, ist ebenfalls deutlich geworden. In jedem Fall aber erreicht das Bemühen, Lassos Motetten von den (meist eher harmlosen) Einstellungen der Überlieferungsgeschichte zu reinigen und der musikgeschichtlichen Forschung ein solides Fundament bereitzustellen, einen schwer zu überbietenden Höhepunkt.

(Juli 2006)

Andreas Pfisterer

WILLIAM BYRD: *Edition. Volume 12: Psalms, Sonets and Songs (1588)*. Hrsg. von Jeremy SMITH. London: Stainer & Bell 2004. XLIV, 176 S.

Die Byrd Edition hat ihren Ursprung in Edmund Horace Fellowes Byrd-Ausgaben der Jahre 1937–1950. Sukzessive wurden ab 1962 diese Bände revidiert (zunächst unter der Leitung Thurston Darts, später unter jener Philip Bretts), teilweise komplett ersetzt. Diese Kontinuität gibt natürlich den Grundrahmen für die ersetzenden Bände vor, man kann die Editionsprinzipien nicht radikal ändern. Ohne diese Überlegungen im Blick zu behalten, ist der Aufbau auch des vorliegenden Bandes nicht voll zu würdigen. 2004 ist der letzte Band dieser Revision erschienen, die *Songs of Sundrie Natures*.

Die *Psalms, Sonets and Songs* gelten als der dritte gedruckte Band mit englischen Liedern und erschienen dreizehn Jahre nach Byrds erster Druckveröffentlichung; es handelt sich um den ersten ausschließlich Byrd gewidmeten Druck. Im Gegensatz zu früheren Druckergebnissen war dieses nun ein ausgesprochener Erfolg und erfuhr mehrfache Nachdrucke, allein im ersten Jahr erschienen drei Auflagen. Beim Inhalt handelt es sich hauptsächlich um geistliche und weltliche Consort Songs, die für fünf Stimmen eingerichtet wurden, wohl um die neue Mode des englischen Madrigals zu stärken.

Die Struktur der Edition ist klar und leicht nachvollziehbar: Einleitung in die Gesamtedition, Einführung in das edierte Werk, editorische Anmerkungen (insbesondere Transkriptionen und Transpositionen betreffend), die Gesangstexte in ihrer originalen Form (dies eine Konzession an den Gesamtcharakter der Reihe), Faksimilia (insbesondere Byrds eigenes Vorwort; leider fehlen Muster des Notentextes), Edition der 35 Einzelkompositionen (aufgeteilt in die Gruppen Psalmen, Sonette und Pastoralen, Gesänge von Traurigkeit und Frömmigkeit und „Funeral Songs of Sir Phillip Sidney“), kurze Quellenübersicht (ohne eigentliche Quellenbeschreibung), Register der Textanfänge. Das heißt, ein Kritischer Bericht im eigentlichen Sinne existiert nicht, editorische Einzelentscheidungen werden nicht mitgeteilt. Dies mag der zentrale Kritikpunkt dieser Edition sein – so sehr man glauben wollen mag,

Byrd sei ein „exacting corrector of his musical texts at the press“ gewesen (S. XIII). So lassen sich Zweifelsfälle stets nur durch Konsultation der Originalquellen lösen – eine Aufgabe, die diese neue Edition eigentlich hätte unnötig machen sollen. Da sie jedoch, wie eigentlich alle Stainer & Bell-Ausgaben, insbesondere für den praktischen Gebrauch bestimmt ist, mag sich dieses Problem nur äußerst selten stellen.

(April 2005)

Jürgen Schaarwächter

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen. Band 3: Messen für gemischten Chor II (Werke mit Orgel). Messe in f op. 159, Messe in E op. 192, Requiem in d op. 194, Messe in a op. 197. Vorgelegt von Wolfgang HOCHSTEIN*. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XLI, 117 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Geistliche Vokalmusik. Band 7: Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella. Fünf Motetten op. 40, Sechs Hymnen op. 58, Drei geistliche Gesänge op. 69, Fünf Hymnen op. 107, Vier Motetten op. 133, Oster-Hymne op. 134, Fünf Motetten op. 163, Advent-Motetten op. 176. Vorgelegt von Barbara MOHN*. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. LII, 212 S.

Die geistlichen Werke Josef Gabriel Rheinbergers sind es, die – neben der verhältnismäßig häufig in Programmen aufzufindenden Orgelmusik – den Bekanntheitsgrad des Komponisten steuern, insbesondere die mit wenig Aufwand aufzuführenden Messkompositionen nur mit Begleitung der Orgel oder die Motetten. Rheinberger, der im September 1877 von Ludwig II. zum Hofkapellmeister ernannt und mit der Leitung der Kirchenmusik an der Allerheiligen-Hofkirche zu München betraut wurde, wendete sich schließlich in den drei letzten Lebensjahrzehnten verstärkt der *Musica sacra* zu und damit der Kunst, die ihm immer schon ein besonderes Anliegen war.

Die vier in Band 3 der *Rheinberger-Gesamtausgabe* erschienenen Messkompositionen stammen aus der Zeit von 1889 bis 1901 und damit aus der späten Schaffensperiode des Komponisten; abgesehen von kurzen Abschnitten aus zwei der Messkompositionen, die zur klanglichen Abwechslung von einem Solistenquartett ausgeführt werden können, sind die Werke für

gemischten Chor und Orgel geschrieben und verkörpern damit den von Rheinberger maßgeblich geprägten „Typus der orgelbegleiteten Messe“ – im Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit polyphoner Tradition einerseits und mit den zeitgenössischen Strömungen wie kirchenmusikalischer Reformbewegung und spätromantischer Musiksprache andererseits. Der Komponist folgt eher tradierten Gepflogenheiten – z. B. sind die Kyrie-Sätze allesamt dreiteilig, und die Gloria-Sätze haben stets eine Repriseform. Auch die Priesterintonationen von Gloria und Credo sind unverändert geblieben.

Die Entstehung der einzelnen Werkgestalten lässt sich durch erhaltene Skizzen, autographe Reinschriften oder persönlich beaufsichtigte Erstdrucke gut nachvollziehen – auch für den Leser dieses Gesamtausgabenbandes, der insbesondere anhand eindrucksvoller Faksimile-Abbildungen die Genese der Werkfassungen betrachten kann; der Kritische Bericht im Anhang ist außerdem vorbildlich gestaltet und zeigt detailliert Zweitfassungen auf. Besonders gut dokumentiert ist die *Messe f-Moll* op. 159, deren Gloria-Satz bereits zwei Jahre vor der Entstehung aller anderen Sätze als Einlage für die *Missa ferialis* von Caspar Ett komponiert wurde (und der sich als schlicht im Note-gegen-Note-Stil komponiert stark von den anderen Sätzen der Messe abhebt); der Herausgeber dokumentiert die unterhaltsame Rezeptionsgeschichte des Werkes im Vorwort – vom überschwinglichen Lob bis zum Verdikt, das Werk besitze „keinen katholischen oder auch nur allgemeinen ernst-religiösen Geist“. Schwieriger zeigt sich die Quellenlage im Falle der *Messe E-Dur* op. 192, deren Autograph verschollen ist.

Das *Requiem d-Moll* op. 194 ist eine von drei Vertonungen der Totenmesse; sie stammt aus dem Jahr 1900 und ist Rheinbergers letzte vollendete Kirchenkomposition. Wie in seinen anderen Totenmessvertonungen hat Rheinberger den Tractus *Absolve Domine* in seine Komposition aufgenommen, die umfangreiche Sequenz *Dies irae* hingegen weggelassen. Wie in Opus 84 bezeichnet Rheinberger den Tractus auch hier als Graduale; die begriffliche Unterscheidung der beiden benachbarten Stücke wurde – wie Hochstein mutmaßt – nicht ganz genau genommen. Die letzte Komposition des Meisters neben der *Orgelsonate F-Dur* op. 196 ist die im Herbst 1901 begonnene *Messe a-Moll* op. 197: Rhein-

berger starb während der Arbeit an diesem Werk und hinterließ in ausgearbeiteter Form lediglich Kyrie und Gloria sowie den ersten Credo-Teil; die autographe Partitur bricht an der Textstelle ab, die von Jesu Tod und Auferstehung handelt. Die vorliegende Edition umfasst diese von Rheinberger vollendeten Sätze bis zur Mitte des Credo; als Anhang I schließt sich eine Transkription der erhaltenen Skizzen an, als „Anhang II“ teilt der Herausgeber eine Ausarbeitung der zweiten Credo-Hälfte mit, die er auf Grund dieser Entwürfe vorgenommen hat.

Die Motetten für Chor a cappella, denen der siebte Band der *Gesamtausgabe* gewidmet ist, stellen nur einen kleinen Ausschnitt aus dem geistlichen Vokalwerk Rheinbergers dar – insbesondere im Vergleich mit den Messkompositionen; außerdem bleiben die zahlreichen unveröffentlichten Jugendwerke und spätere Gelegenheitswerke ohne Opuszahl vorerst unberücksichtigt. Die Entstehungszeit der hier veröffentlichten Werke spannt sich von 1864 bis zum Spätwerk mit den *Advents-Motetten* op. 192 und können somit einen guten, repräsentativen Querschnitt durch das geistliche Schaffen des Komponisten mit vielen Überraschungsfunden bilden.

Dabei sind die Entstehungszusammenhänge nicht immer so klar wie bei den Messkompositionen: Für die *Fünf Motetten* op. 40 etwa griff Rheinberger auf ältere Psalmotetten zurück und überarbeitete vier von sechs – da er einen Psalm bereits anderweitig einer Veröffentlichung zugeführt hatte und einen letzten in eine *Hymne* op. 83 umgearbeitet hatte. Die oft unübersichtliche Entstehungsgeschichte der Werke lässt sich allerdings durch die Tagebucheintragungen von Rheinbergers Frau Fanny nachvollziehbarer machen; ausgeschiedene Vorfassungen erscheinen im Anhang des Bandes ebenso wie Urfassungen von Opus 133, Opus 140 und Opus 163 sowie andere Textierungen (Zweittextierungen stammen in erster Linie aus der Feder Fannys).

Die Motetten Rheinbergers sind (auch wenn die Titelei der Sammlungen oft den Hinweis „für Kirche und Konzert“ aufweisen) prinzipiell für den liturgischen Gebrauch gedacht, ablesbar an seinen Bemühungen, eine Motettensammlung „Aus dem Kirchenjahr“ zusammenzufassen, die er später auf die Sammlungen op. 133, 134, 140 und 163 verteilte. Die Texte sind meist

nicht der Bibel selbst entnommen – eine Ausnahme bildet etwa das berühmte *Abendlied* op. 69, 3 –, sondern entstammen liturgischen Büchern; mit seinen Vorlagen ging der Komponist allerdings immer außerordentlich frei um. Weiterhin durchweht die Motetten – wie die Messkompositionen – der viel beschworene „Geist der Gregorianik“, doch verwendet Rheinberger keine originären gregorianischen Choräle, so wie er auch keine Choralmotetten komponierte, eine bei seinen zeitgenössischen protestantischen Kollegen beliebte Gattung. Die von Barbara Mohn besorgte Ausgabe der Motetten überzeugt durch hervorragende Druckqualität, vorbildliche Sorgsamkeit im Kritischen Bericht und eine kundige Einführung.

(August 2006) Birger Petersen

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Dramatische Musik. Band 11: Die sieben Raben op. 20. Oper in drei Akten. Libretto: Franz Bonn. Vorgelegt von Irmilind CAPELLE. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. LXXII, 472 S., Abb., Faks.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 15: Lieder für Singstimme und Klavier. Sieben Lieder op. 3, Fünf Lieder op. 4, Vier Gesänge op. 22, Sieben Lieder op. 26, Zeiten und Stimmungen op. 41, Liebesleben op. 55, Wache Träume op. 57, Drei Gesänge op. 129, Aus verborgnem Tal op. 136, Liederbuch für Kinder op. 152, Am Seegestade op. 158. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XLVIII, 334 S., Faks.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 16: Chorbalden I für gemischte Stimmen und Klavier. Das Schloß am Meer op. 17,1, Die Schäferin vom Lande op. 17,2, König Erich op. 71, Zwei Gesänge op. 75, Toggenburg op. 76, Die tote Braut op. 81. Vorgelegt von Sebastian HAMMELSBECK. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XL, 136 S.*

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 17: Chorbalden II für Männerchor und Orchester. Das Tal des Espingo op. 50, Wittekind op. 102, Die Rosen von Hildesheim op. 143. Vorgelegt von Wolfgang HORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XLVI, 201 S., Faks.*

Dass Rheinberger mit seinen weltlichen Chorliedern zu Lebzeiten größeren Erfolg hatte als mit seinem einen erheblich größeren Umfang umfassenden geistlichen Vokalwerk, ist heute vergessen; auch sind die Erstdrucke von weltlichen Chorsammlungen Rheinbergers in Bibliotheken heute weiter verbreitet als etwa die seiner Motetten – war der Markt für weltliche Chormusik im späten 19. Jahrhundert doch erheblich größer, da sich das Chor- und Gesangsvereinswesen in Deutschland zu einem regelrechten Massenphänomen entwickelte.

Rheinbergers weltliche Vokalmusik – immerhin rund ein Viertel der Werke mit Opuszahl – wird im Rahmen der *Gesamtausgabe* als Abteilung IV in insgesamt acht Bänden veröffentlicht: Ein Band enthält die Lieder für Singstimme und Klavier, die anderen Bände sind der weltlichen Chormusik gewidmet. Band 16 vereinigt Rheinbergers Chorbalden für gemischte Stimmen und Klavier, Band 17 enthält die Chorbalden für Männerchor und Orchester. Als Chorbaldade wird hier eine Komposition für Chor bezeichnet, der ein Gedicht mit primär erzählendem Charakter zugrunde liegt – eben eine Ballade; Rheinberger selbst verwendete für keines seiner Werke das Kompositum „Chorbaldade“ als Gattungsbezeichnung, in diesem Kontext erscheint es jedoch trotz des gelegentlichen Auftretens von Solostimmen (in *Toggenburg* op. 76, dem einzigen größer dimensionierten Werk nur mit Klavierbegleitung, oder *Die tote Braut* op. 81) durchaus angebracht.

Bis auf Ludwig Uhlands Ballade *Das Schloß am Meere* sind die Dichter der Chorbalden Rheinbergers vergessen: Der Text zu Opus 17,2 stammt von Samuel Christian Pape, die Texte zu *König Erich* op. 71, den *zwei Gesängen* op. 75 und der *Toten Braut* op. 81 von Robert Reinick; den Text des für den Band 16 zentralen *Œuvres Toggenburg* op. 76 – die blutige ostschweizerische Geschichte der Heiligen Ida – stammt von Fanny Rheinberger. Diese Chorbaldade nimmt nicht nur den größten Raum in diesem Band der *Gesamtausgabe* ein, sondern ist auch die bemerkenswerteste Komposition darin – die mehrfach Verleger um eine Orchesterfassung bitten ließ: Mag Fannys Text auch nur bedingt gelungen in der spannungsreichen Charakterisierung der Dramatis personae sein, die Musik Rheinbergers schafft durch motivisch-thematische Vermittlung und Durchgestaltung den

großen Bogen und lässt die Freude am opernhaften Drama auch in der verhältnismäßig kleinen Gattung Chorballade aufleuchten.

Solistische Aufgaben tauchen auch in der letzten Ballade des Bandes auf; alle anderen sind – an Schuberts, auch an zeitgenössischen Kompositionen Brahms' gemessen – „klassische“ Chorbballaden, die (in Hinsicht auf Opus 17 und Opus 71) ohne weiteres auch a cappella funktionieren bzw. so konzipiert sind. Band 17 beinhaltet die umfangreicheren Kompositionen Rheinbergers für Männerchor und Orchester und zugleich eine andere Kompositionsqualität: Sind die Chorbballaden mit Klavier (vielleicht mit Ausnahme von Opus 76) noch eher dem Bereich der Gelegenheitskomposition zuzurechnen, begegnen dem Hörer mit *Das Tal des Espingo* op. 50 und auch *Wittekind* op. 102 Kompositionen hohen künstlerischen Anspruchs und höchster Güte, die – den Balladenkompositionen Schumanns und Brahms' vergleichbar – einen viel zu geringen Bekanntheitsgrad aufweisen. Die große Ballade von Paul Heyse, von Rheinberger sowohl für Männerchor a cappella (im Anhang mitgeteilt) als auch für Chor und Orchester wurde bemerkenswerterweise durch eine Komposition Richard Wagners angestoßen; das Werk, das einen Überfall der Basken auf die „Mauren“ im mittelalterlichen Spanien beschreibt, besitzt einen schillernden Orchesterpart und ist musikalisch höchst eigenwillig und reich gestaltet. Ihm zur Seite steht die klangvolle Vertonung von *Wittekind* op. 102 von Friedrich Halm, ein Sujet aus dem „deutschen“ Mittelalter um die Taufe des Sachsenherzogs Widukind im Jahre 785. Die Vertonung der Verse der Ehefrau *Die Rosen von Hildesheim* für Männerchor und „Blechorchester“, also Blasorchester, fällt gegenüber den beiden erstgenannten Werken deutlich ab; wohl auch des deutlich schwächeren Textes wegen, den der Herausgeber Wolfgang Horn als „ungelenk und gezwungen“, bisweilen als „abstrus“ aburteilt – die Komposition deswegen als „banal“ und „einförmig“ zu bewerten, erscheint allerdings etwas überzogen. Beide Bände überzeugen durch hervorragende Ausstattung, sowohl in Hinsicht auf die Mitteilung der vertonten Texte als auch auf die sorgfältigen Kritischen Berichte. Satzspiegel und Layout sind tadellos.

Im Zentrum von Rheinbergers Liedkomponieren steht das Chorlied bzw. die weltliche

Chormusik, weniger das Sololied zwischen Kunstlied und Gelegenheitslied; der von Manuela Jahrmärker vorgelegte Band mit Liedkompositionen Rheinbergers spannt einerseits den Bogen vom Frühwerk (die Lieder op. 3 und 4 entstanden zwischen 1857 und 1862) zum Spätwerk mit dem letzten im Druck erschienenen Liedopus 158, andererseits Lieder aus allen Schaffensbereichen – wobei die ausgesprochenen Gelegenheitskompositionen jedoch als Werke ohne Opuszahl oder als Jugendwerke unveröffentlicht blieben. Die Lieder Rheinbergers wurden vom Komponisten zwar jeweils zu einem Heft zusammengestellt, bilden aber im seltensten Fall Zyklen – ablesbar am Fehlen einheitsstiftender Motive (musikalisch oder textlich) oder sinnstiftender Tonartkonstellationen (selbst die Folge D-Dur – Fis-Dur – es-Moll – Es-Dur – G-Dur in op. 4 spricht entgegen den Vermutungen der Herausgeberin nur sehr bedingt für einen zyklischen Charakter des Opus aufgrund der elementaren Kürze). So sind auch die Sololieder Rheinbergers schlicht in der kompositorischen Ausgestaltung der Gesangsstimme und mit einem sich meist deutlich unterordnenden Klaviersatz versehen; der Komponist knüpft deutlich an Schubert oder Mendelssohn an, weniger an Schumann.

Allerdings sind unter den Liedkompositionen Rheinbergers Funde von außerordentlicher Schönheit zu machen: Nicht nur das Spätwerk überzeugt durch seine Dramaturgie und Farbgebung, auch die Lieder auf Texte von Savonarola, Petrarca und Michelangelo op. 129 sind bemerkenswerte Exemplare einer für Rheinberger niemals epochalen, sondern nur als kompositorisches Moment des Augenblicks verstandenen Gattung. Der Band ist mit einem umfassenden Vorwort der Herausgeberin und einem Anhang mit Erst- und Zweitfassungen von Liedern der Sammlung versehen (die Gesänge op. 129 erscheinen im Hauptcorpus auch in einer Fassung für tiefe Stimme), außerdem mit einem detaillierten kritischen Bericht und – in diesem Falle besonders wertvoll – versehen mit Quellenangaben, auch Kurzbiographien der von Rheinberger berücksichtigten Dichter: Die Texte für seine Kompositionen, wenn sie nicht aus der Feder seiner Frau stammten, fand Rheinberger in zeitgenössischen Gedichtbänden, die heute dem Vergessen anheim gefallen sind.

Etliche der Jugendlieder von Rheinberger, die in seinem Heimatort Vaduz entstanden sind, fanden Eingang in die zu Lebzeiten erfolgreichste, inzwischen auch (wie alle anderen musikdramatischen Werke des Komponisten) von den Bühnen vollkommen verschwundene Oper *Die sieben Raben* op. 20, die erst kürzlich als Band 11 der *Gesamtausgabe* in einer prachtvollen Ausgabe unter Verantwortung von Irmlind Capelle erschienen ist. Rheinberger war als Solo-Repetitor der Münchner Hofoper 1864 bis 1867 mehrfach mit Bühnenaufgaben befasst – so mit Schauspielmusiken und zwei großen Opern (die zweite ist *Türmers Töchterlein* op. 70); nach 1873 stellte Rheinberger die Komposition von Bühnenwerken vollständig ein. Operngeschichtlich ist die Rolle Rheinbergers in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts bislang vollkommen unbeachtet geblieben – wie auch die Einschätzung seiner Märchenoper in einem Kontext etwa mit den Werken Humperdincks.

Das Libretto des Werkes stammt von Franz Bonn – natürlich geändert von der Ehefrau des Komponisten –, Grundlage bildet ein Märchen, das der Münchner Hofmaler Moritz von Schwind 1857/58 in einen Bilderzyklus kleidete; Schwindts Bilder sind – neben vielen Faksimiles rund um die Quellen der Opernkomposition – dem Band als Kunstdrucke beigegeben. Die Bühnenkomposition Rheinbergers hat eine wechselvolle Aufführungsgeschichte, entsprechend unübersichtlich ist die Quellenlage des Werks, und entsprechend bemerkenswert ist das Editionsergebnis: Irmlind Capelle legt nicht nur den kompletten Notentext unter Heranziehung der Primär- und Sekundärquellen vor, sondern im Vorwort auch ein mit sämtlichen nachweisbaren Änderungswegen versehenes Textbuch in Auszügen. *Die sieben Raben* ist eine Oper, deren Bühnenwirkung insbesondere der langen Balletteinlagen im zweiten Akt wegen durchaus fragwürdig sein kann, deren Musik aber von oft herausragender Qualität den dramatisch-musikalischen Wirkungen, die die Chorballetten im Kleinen erreichen, in nichts nachsteht – und gerade die Ballettmusiken des zweiten Aktes, die der Komponist immer wieder gegen den Rotstift der Intendanz zu verteidigen hatte, gehören zu den schönsten Einfällen des Werks. Insbesondere die Finalszenen sind von beeindruckender Wirkung.

Bleibt zu hoffen, dass die Editionen dieser bemerkenswerten Kompositionen dazu beitragen, neue Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen und den Bekanntheitsgrad des Komponisten Rheinberger auch in den weniger stark rezipierten Gattungen vermehren können.

(August 2006)

Birger Petersen

Eingegangene Schriften

IDO ABRAVAYA: On Bach's Rhythm and Tempo. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. X, 232 S., Abb., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche. Hrsg. von Antonio CARLINI. Trento: Società Filarmonica di Trento 2003. 288 S., Nbsp. (Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane 4.)

Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e Ricerche. Hrsg. von Antonio CARLINI. Trento: Società Filarmonica di Trento 2004. 392 S. (Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane 5.)

Theodor W. Adorno – Erich Doflein. Briefwechsel. Mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins. Hrsg. und eingeleitet von Andreas JACOB. Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Vorwort von Marianne KESTING. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 435 S., Abb. (FolkwangStudien. Band 2.)

Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog. Bearbeitet von Wolfram ENSSLIN. Band 1: Katalog, Band 2: Historischer Überblick, Abbildungen, Register. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 782 S., Abb., Nbsp. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 8.1 und 8.2.)

STANLEY BOORMAN: Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné. New York u. a.: Oxford University Press 2006. XII, 1281 S.

BEATRIX BORCHARD: Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2005. 670 S., Abb., CD-ROM. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposien zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 173 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

SIGLIND BRUHN: Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen „Visions de l'Amen“ und „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“. Waldkirch: Edition Gorz 2006. 330 S., Abb., Nbsp.

SIGLIND BRUHN: The Musical Order of the World. Kepler, Hesse, Hindemith. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2005. 255 S., Abb., Nbsp. (Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue No. 4.)

Cahiers Debussy. No. 30/2006. Redaktion: Myriam CHIMÈNES, David GRAYSON und Denis HERLIN. Paris: Centre de Documentation Claude Debussy 2006. 158 S., Abb., Nbsp.

LIONEL CARLEY: Edvard Grieg in England. Woodbridge: The Boydell Press 2006. XX, 488 S., Abb.

PIETRO CAVALLOTTI: Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen: Edition Argus 2006. 287 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 8.)

FEDERICO CELESTINI: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 294 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 56.)

RICHARD CHARTERIS: Johann Georg von Werdenstein (1542–1608). A Major Collector of Early Music Prints. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press 2006. XIII, 258 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 87.)

JEAN-JACQUES DÜNKI: Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik. Wien: Verlag Lafite 2006. 151 S., Abb., Nbsp., CD. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Band 6.)

European Music, 1520–1640. Hrsg. von James HAAR. Woodbridge: The Boydell Press 2006. X, 576 S., Nbsp. (Studies in Mediaeval and Renaissance Music 5.)

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS: Der Davidsbündler August Gathy (1800–1858). Tutzing: Hans Schneider 2006. 199 S.

THERESIA FLECK: Hybride Form. Unvorhersehbares hören und denken. Unendliches erfahren. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 197 S., Abb., Nbsp.

Frau Musica heute. Konzepte für Kompositionen. Rheinsberger Pfingstwerkstatt Neue Musik. Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg gGmbH. Hrsg. von Ulrike LIEDTKE. Rheinsberg: Musikakademie Rheinsberg/Friedrich Hofmeister Musikverlag 2005. 216 S., Abb., Nbsp.

MARCO FREI: „Chaos statt Musik“. Dmitri Schostakowitsch, die „Prawda“-Kampagne von 1936

bis 1938 und der Sozialistische Realismus. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 342 S., Abb., Nbsp.

DAVID F. GARCÍA: Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music. Philadelphia: Temple University Press 2006. XII, 210 S., Abb., Nbsp. (Studies in Latin American and Caribbean Music.)

Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis 2006. 437 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 68.)

Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer. Hrsg. von Udo BERMBACH und Hans Rudolf VAGET unter Mitarbeit von Yvonne NILGES. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 395 S., Abb., Nbsp.

MATTHIAS GEUTING: Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 336 S., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 5.)

BJÖRN GOTTSTEIN: Musik als Ars scientia. Die Edgard-Varèse-Gastprofessoren des DAAD an der TU Berlin 2000–2006. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 120 S., Abb., CD.

FRITHJOF HAAS: Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl. Karlsruhe: Hoepfner-Bibliothek im Info Verlag 2006. 440 S., Abb.

Händel-Jahrbuch. 52. Jahrgang 2006. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 351 S., Abb., Nbsp.

FINN EGELAND HANSEN: Layers of Musical Meaning. Copenhagen: The Royal Library. Museum Tusulanum Press 2006. XII, 333 S., Nbsp. (Danish Humanist Texts and Studies. Volume 33.)

HANNS-WERNER HEISTER: „Vom allgemeingültigen Neuen“. Analysen engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann. Hrsg. von Thomas PHLEPS und Wieland REICH. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 154 S., Nbsp.

Hans Werner Henze. Musik und Sprache. Hrsg. von Ullrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg-Verlag 2006. 128 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132.)

EBERHARD HEYMANN: Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik. Köln: Verlag Dohr 2006. 265 S., Abb., Nbsp.

RENATE und KURT HOFMANN: Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret. Tutzing: Hans Schneider 2006. 400 S. (Veröffentlichungen des Archivs der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 6.)

EVA-MARIA HOUBEN: Hector Berlioz. Verschwindungen: Anstiftungen zum Hören. Dortmund: Non EM-Verlag 2005. III, 206 S., Nbsp.

„Ich schwelge in Mozart ...“ – Mozart im Spiegel von Brahms. Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien, 28. April – 31. Juli 2006. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck 2006. 95 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band III.)

BERNHARD JAHN: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. IX, 441 S., Abb., Nbsp. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Band 45.)

HERFRID KIER: Der fixierte Klang. Zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpretationen Klassischer Musik. Köln: Verlag Dohr 2006. 809 S., Abb.

Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio Verlag 2006. 415 S., Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 10.)

GERHARD R. KOCH/WINRICH HOPP: Johannes Fritsch: Feedback-Studio. Hrsg. von der Kunststiftung NRW. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2006. 101 S., Abb. (Energien|Synergien 4.)

ULRIKE KOLLMAR: Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers. Beeskow: ortus musikverlag 2006. 402 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 12.)

Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 145 S., Abb., Nbsp. (Darmstädter Diskurse 1.)

Kongressbericht Oberwölz/Steiermark 2004. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2006. 388 S., Abb., Nbsp. (Alta Musica. Band 25.)

BERND LEUKERT: Walter Zimmermann: Beginner Studio. Hrsg. von der Kunststiftung NRW. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2006. 79 S., Abb. (Energien|Synergien 5.)

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Band I: A–D, 1. Faszikel: Quellenverzeichnis (2. erweiterte

Auflage). Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 2006. CXL S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Musikhistorische Kommission.)

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Band I: A–D, 8. Faszikel: dictio – dux. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei dem Verlag C. H. Beck 2006. XVI, Sp. 961–1110 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Musikhistorische Kommission.)

Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren. Hrsg. von Christoph KAMMERTÖNS und Siegfried MAUSER. Mit einem Geleitwort von Daniel BARENBOIM. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 805 S., Abb.

Anatoli Ljadow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Verzeichnisse. Mit Beiträgen aus der Feder des Komponisten sowie von Alexander ALEXEJEW, Sergej GORODEZKI, Wiktor WALTER, Joseph WIHTOL, ergänzt durch einen Originalbeitrag von Sigrid NEEF. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN. Ausgewählt, hrsg. und mit einem „Systematischen Verzeichnis der musikalischen Werke Anatoli Ljadows“ sowie einer „Bibliographie der Literatur zu Leben und Werk Anatoli Ljadows bis 2004“ versehen von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. XI, 285 S., Abb., Nbsp. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 15.)

KARSTEN LÜDTKE: Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2006. 476 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: Kritische Theorie der Musik. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006. 294 S.

Maschinen und Mechanismen in der Musik. XXXI. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 11. Mai 2003. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis 2006. 360 S., Abb., CD (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 69.)

MAURO MASTROPASQUA: L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 2004. XI, 312 S., Nbsp. (Lexis III. Biblioteca delle arti 10.)

„Mein Hanserl, liebs Hanserl“. Wolfgang Amadeus Mozart und das Benediktinerkloster Seon. Seon:

Kultur- und Bildungszentrum Kloster Seon 2006. XVIII, 26 S., Abb.

FRANZPETER MESSMER/THOMAS SCHIPPERGES/VERENA WEIDNER/GÜNTHER WEISS: Carlos H. Veerhoff. Tutzing: Hans Schneider 2006. 133 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 47.)

KLAUS MIEHLING: Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen. Mit einem Geleitwort von Ludger LÜTKEHAUS. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 685 S.

LETA E. MILLER/FREDRIC LIEBERMAN: Lou Harrison. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. VIII, 148 S., Abb., CD (American Composers.)

„Mit mehr Bewußtsein zu spielen.“ Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner. Hrsg. von Christa JOST. Tutzing: Hans Schneider 2006. 332 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 4.)

GRETA MOENS-HAENEN: Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis. Hrsg. von der Hochschule für Künste Bremen, Akademie für alte Musik. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2006. 240 S., Abb., Nbsp.

Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Günther MASSENKEIL. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 620 S., Abb., Nbsp. (Das Mozart-Handbuch. Band 4.)

Mozarts Klavier- und Kammermusik. Hrsg. von Matthias SCHMIDT. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 592 S., Abb., Nbsp. (Das Mozart-Handbuch. Band 2.)

ANNO MUNGEN: „BilderMusik“. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Remscheid: Gardez! Verlag 2006. 448 S., Abb.; Dokumentation: 298 S., Abb. (Filmstudien. Band 45 und 46.)

Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004. Hrsg. von Marion GERARDS und Freia HOFFMANN. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität 2006. 667 S. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 4.)

Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis. Hrsg. von Tatjana BÖHME-MEHNER und Motje WOLF. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2006. 259 S., Nbsp. (Musik-Kultur. Band 13.)

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 10. Hrsg. von Helmut LOOS und Eberhard MÖLLER. Redaktion: Hil-

degard MANNHEIMS. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2005. XV, 340 S.

Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs. Hrsg. von Erik FISCHER. Redaktion: Annelie KÜRSTEN und Sarah BRASACK. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 295 S., Abb. (Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. Band 1.)

REINER NÄGELE: „Moser nennt er sich...“. Württembergische Näherungen zu Mozart. Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit der Mozart-Gesellschaft Stuttgart und der Staatsoper Stuttgart, 12. Juli bis 9. September 2006. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2006. 131 S., Abb., Nbsp.

Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001. Hrsg. von Ortrun LANDMANN und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. XVII, 495 S., Abb., Nbsp. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

TAKASHI NUMAGUCHI: Beethovens „Missa solemnis“ im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte. Köln: Verlag Dohr 2006. 539 S., Abb., Nbsp.

Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Ralf-Olivier SCHWARZ und Jens STERN. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2006. 220 S., Abb., Nbsp. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 1.)

Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006. VI, 434 S., Abb., Nbsp.

FRANK PIONTEK: Plädoyer für einen Zauberer. Richard Wagner: Quellen, Folgen und Figuren. Köln: Verlag Dohr 2006. 671 S., Abb., Nbsp.

Professionelle Musikausbildung und Internationalität. Hrsg. von Lorenz LUYKEN und Stefan WEISS. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater 2006. 163 S., Abb., Nbsp. (IfMpF-Monographie Nr. 16.)

GERTRUDE QUAIST-BENESCH: Anton Bruckner in München. Hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz. Tutzing: Hans Schneider 2006. 384 S., Abb.

Reflexzonen \ Migration. Musik im Dialog VI. Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2003/2004. Hrsg. von Christa BRÜSTLE und Matthias REBSTOCK. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 183 S., Nbsp., Abb.

EMANUEL RUBIN/JOHN H. BARON: Music in Jewish History and Culture. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press 2006. XXVI, 403 S., Abb., Nbsp.

VALENTINA SANDU-DEDIU: Rumänische Musik nach 1944. Unter der Mitarbeit von Antigona RĂDULESCU. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 312 S., Nbsp.

Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ehrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Creuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004. Hrsg. von Konstanze MUSKETA und Wolfgang RUF unter Mitarbeit von Götz TRAXDORF und Jens WEHMANN. Halle: Händel-Haus 2006. 464 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 20.)

MANFRED HERMANN SCHMID: Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent. Unter Mitarbeit von Petrus EDER OSB. Salzburg/München: Verlag Anton Pustet 2006. 224 S., Abb.

THOMAS SCHMIDT-BESTE: Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 271 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 5.)

Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente. Hrsg. von Dietmar SCHENK, Markus BÖGGEMANN und Rainer CADENBACH. Berlin: Universität der Künste 2005. 173 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 8.)

The Schreker Library. Franz Schrekers Bibliothek. Hrsg. von Dietmar SCHENK. Berlin: Universität der Künste 2005. 45 S., Abb. (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Band 9.)

Schumann Handbuch. Hrsg. von Ulrich TAD-DAI. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 602 S., Abb., Nbsp.

WERNER SOBOTZIK: Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis. Hamburg: Werner Sobotzik/Norderstedt: Books on Demand 2005. X, 297 S.

Die Sortimentskataloge der Musikalienhandlung Artaria & Comp. in Wien. Aus den Jahren 1779, 1780, 1782, 1785 und 1788. Hrsg. von Otto BIBA unter Mitarbeit von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2006. 363 S., Abb., Faks. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 5.)

FRIEDRICH SPANGEMACHER: Dialektischer Kontrapunkt. Die elektronischen Kompositionen Luigi Nonos zwischen 1964 und 1971. [Neuaufgabe.] Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 209 S., Nbsp.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Juni 2006. Neue Folge, Heft 55. Hrsg. von der Internationalen Richard

Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2006. 151 S., Abb., Nbsp.

JAKOB ULLMANN: Logos agraphos. Die Entdeckung des Tones in der Musik. Berlin: Kontext Verlag 2006. 640 S. (Edition Kontext.)

THOMAS ULRICH: Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 258 S.

Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär. Hrsg. von Felix MEYER und Heidy ZIMMERMANN. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Mainz u. a.: Schott 2006. 507 S., Abb., Nbsp.

BENEDIKT VENNEFROHNE: Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichtliche und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik Henzes. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. 317 S., Nbsp., Tafeln (Diskordanzen. Band 15.)

CHRISTIAN VITALIS: Hans Pfitzners Chorphantasie „Das dunkle Reich“. Köln: Verlag Dohr 2006. 216 S., Nbsp.

ANDREAS WAGNER: Jean Dubuffet. Die „Expériences musicales“. Tendenzen der Materialbehandlung im bildnerischen und musikalischen Werk. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 201 S.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 16: Briefe des Jahres 1864. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. 750 S., Abb.

IRVING WOLTHER: „Kampf der Kulturen“. Der „Eurovision Song Contest“ als Mittel national-kultureller Repräsentation. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 255 S., Abb., CD-ROM.

ROBERT VON ZAHN: Czukay, Liebezeit, Schmidt: CAN. Hrsg. von der Kunststiftung NRW. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2006. 99 S., Abb. (Energien|Synergien 6.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke, Band 5: Verschiedene Kammermusikwerke. Sonata C-Dur für Querflöte und Cembalo, BWV 1033. Sonata Es-Dur für Querflöte und obligates Cembalo, BWV 1031. Sonata F-Dur für Violine und obligates Cembalo, BWV 1022. Sonata G-Dur für Querflöte, Violine und Continuo, BWV 1038. Fuga g-Moll für Violine und Continuo, BWV 1026. Suite A-Dur für Violine und obligates Cembalo, BWV 1025. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XIV, 119 S., Faks.

CLAUDE DEBUSSY: La Mer. Trois Esquisses Symphoniques. Hrsg. von Peter JOST. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. VII, 144 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 5399.)

GIROLAMO FRESCOBALDI: Opere complete X: Canzoni alla Francese in partitura. Libro Quarto (1645). Hrsg. von Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 2006. XXXVII, 13, 49 S., Faks., Klavierpartitur 35 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XXV.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 27: Prologo (Florenz 1767). Text von Lorenzo Ottavio del Rosso. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XVI, 162 S.

JOHANN KASPAR KERLL: Delectus Sacrarum Cationum (München 1669). Hrsg. von Bettina EICHMANN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. LXIII, 131 S., Faks. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 19.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 5: Motetten III (Magnum opus musicum, Teil III). Motetten für 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhard SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XCII, 183 S., Faks.

CARLO AMBROGIO LONATI: XII Sonate a violino solo e basso ms. Salzburg, Milano 1701. Einführung von Christoph TIMPE. Firenze: Studio per Edizione Scelte 2005. [125] S., Faks. (Monumenta Musicae Revocata 32.)

FRIEDRICH LUX: Missa brevis et solemnis op. 72. Hrsg. von Wolfgang BIRTEL. Mit einem Vorwort von Günter WAGNER. Mainz: Are Edition 2005. XIII, 64 S. (Musik vom Mittelrhein. Band 5.)

JOHANN MATTHESON: Der edelmütige Porsenna. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus Musikverlag 2006. XXXVIII, 182 S., Faks. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 9.)

Melodien zum *Ite missa est* und ihre Tropen. Hrsg. von William F. EIFRIG und Andreas PFISTERER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XCVII, 124 S. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band XIX.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie V: Bühnenwerke. Band 9A: Musik zu „Athalia“ von Racine [op. 74]. Fassung für Solostimmen, Frauenchor und Klavier (1843). Hrsg. von Armin KOCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XV, 148 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie X: Supplement, Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit. Band 1. Vorgelegt von Martina HOCH-

REITER. Redaktion: Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. a/59 S.

Ostracher Liederhandschrift. Hrsg., kommentiert und mit einem musizierpraktischen Teil versehen von Michael Gerhard KAUFMANN. Konstanz: Edition Isele 2006. 335 S. (Bibliotheca Suevica. No. 19.)

JOHANN CHRISTIAN HEINRICH RINCK: Drei Sestetti. Partitur. Erstdruck. Hrsg. von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr 2006. 136 S.

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.2: Gelegenheitskompositionen, Teil 2: Motetten und Konzerte zu 7 bis 24 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVIII, 478 S., Faks.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 17: Der Graf von Gleichen. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XXXII, 162 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 1.1, 1.2, 1.3: Kullervo Op. 7. Hrsg. von Glenda Dawn GOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XXVII, 430 S., Faks.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 1.4: Kullervo. Piano-Vocal Arrangements. Movements III and V. Hrsg. von Glenda Dawn GOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XII, 103 S., Faks.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXXI: Der Tod Jesu. Oratorium nach Worten von Karl Wilhelm Ramler TVWV 5:6. Betrachtungen der neunten Stunde am Todestage Jesu. Oratorium nach Worten von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 5:5. Hrsg. von Wolf HOBOHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XLV, 160 S., Faks.

Mitteilungen

Es verstarben:

Herwig von KIESERITZKY am 11. September 2006 in Berlin,

Prof. Dr. Winfried SCHLEPPHORST am 24. September 2006 in Osnabrück.

Wir gratulieren:

Dr. Anneliese LIEBE zum 95. Geburtstag am 29. Dezember,

Prof. Dr. Jan MAEGAARD zum 80. Geburtstag am 14. April,

Dr. Theo HIRSBRUNNER zum 75. Geburtstag am 2. April,

Prof. Dr. Werner KÜMMEL zum 70. Geburtstag am 17. Oktober,

Prof. Dr. Marianne BRÖCKER zum 70. Geburtstag am 1. November,

Prof. Dr. Reinhardt MENGER zum 70. Geburtstag am 27. November,

Dr. Magda MARX-WEBER zum 65. Geburtstag am 27. November,

Prof. Dr. Siegfried SCHMALZRIEDT zum 65. Geburtstag am 4. April,

Prof. Dr. Peter SCHLEUNING zum 65. Geburtstag am 16. Juni.

*

Prof. Dr. Oliver HUCK, Hochschule für Musik Würzburg, hat den Ruf auf eine W2-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena abgelehnt und den Ruf auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft (W2) an der Universität Hamburg angenommen.

PD Dr. Andreas JACOB, Heisenberg-Stipendiat der DFG, hat den Ruf auf eine W2-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Potsdam angenommen.

PD Dr. Arnold JACOBSHAGEN, Universität Bayreuth, Forschungsinstitut für Musiktheater, hat einen Ruf auf die W3-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln erhalten.

Prof. Dr. Rainer KLEINERTZ, Universität Regensburg, hat zum Wintersemester 2006/07 den Ruf auf eine W3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken angenommen.

Prof. Dr. Anno MUNGEN, Universität Bonn, hat einen Ruf auf die W3-Professur für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth angenommen.

Dr. Thomas SEEDORF, Universität Freiburg, hat zum Wintersemester 2006/07 einen Ruf auf die W3-Professur für Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik in Karlsruhe angenommen.

Die Philosophische Fakultät der Universität zu Köln verlieh am 21. Juni 2006 im Rahmen einer akademischen Feier die Ehrendoktorwürde an François BAYLE (Paris), der als Pionier der *Musique acoustique* eine zentrale Rolle in der jüngsten Musikgeschichte spielt.

Die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar hat am 24. Juni 2006 Prof. Dr. Dr. h. c. Peter GÜLKE die Ehrendoktorwürde verliehen.

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG wurde als ordentli-

ches Mitglied in die Philologisch-historische Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig gewählt.

Dr. h. c. Theo HIRSBRUNNER erhielt am 28. Oktober 2006 den mit 20.000 CHF dotierten Musikpreis 2006 des Kantons Bern. Nach Prof. Dr. Kurt von Fischer ist er erst der zweite Theoretiker, der durch diese Auszeichnung geehrt wurde.

Prof. Dr. Ludwig FINSCHER wurde für seine Verdienste auf dem Gebiet der Geschichte der abendländischen Musik seit 1600 am 24. November 2006 als einer von vier Wissenschaftlern mit dem Internationalen Balzan-Preis ausgezeichnet. Die Preisverleihung erfolgte durch den italienischen Staatspräsidenten Giorgio Napolitano in der Accademia Nazionale dei Lincei in Rom. Von der Preissumme – je 1 Million Schweizer Franken (ca. 640.000 Euro) – stellt der Preisträger die Hälfte für durch ihn bestimmte Forschungsprojekte von Nachwuchswissenschaftlern zur Verfügung. Die Preisträger in den vier Wissensgebieten wurden vom Preiskomitee unter dem Vorsitz des Botschafters Sergio Romano, bestimmt. Dem Preiskomitee gehören 20 namhafte europäische Natur- und Geisteswissenschaftler an. Die Auswahl wurde aufgrund zahlreicher Bewerbungsvorschläge von Universitäten, Akademien und internationalen Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen getroffen. Die seit 1961 aktive Internationale Balzan Stiftung würdigt weltweit die Kultur und Wissenschaften sowie besonders verdienstvolle Initiativen für Humanität und Frieden. Die Stiftung vergibt jährlich vier Wissenschaftspreise: Je zwei gehen an den Bereich Geistes-, Sozialwissenschaften und Kunst; zwei weitere an die Fachbereiche Physik, Mathematik, Naturwissenschaften und Medizin.

Anlässlich der Wiederaufnahme – nach über 70 Jahren – von Scribes und Halévy's Oper *La Juive* durch die Pariser Opéra/Bastille, findet am 10. Februar 2007 in der Universität Paris III/Sorbonne nouvelle ein eintägiges Kolloquium unter dem Titel „*La retour de Rachel*“ statt. Nähere Auskünfte: Karl Leich-Galland, Tel. oder Fax: 0033/1/46201974).

An der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften findet vom 8. bis 10. März 2007 die internationale Tagung „*Urbane Musikkultur in Berlin von der spätfreiderizianischen Zeit bis ins frühe 19. Jahrhundert*“ statt (Konzeption: Eduard Mutschelknauss). Sie wird ausgerichtet vom Akademienvorhaben „Berliner Klassik“, das sich nach einer ersten Vorlaufphase zunächst im September 2000 als Arbeitsgruppe etablierte und anschließend in das Programm der Union der Akademien aufgenommen wurde. Ziel der Tagung ist es, punktuelle Forschungsdesiderate zum gegebenen Zeitraum aufzuarbeiten sowie Kulturkontexte zu erschließen, die diesem bedeutsamen Stadium stadtgeschichtlicher Entwicklung Rechnung tragen. Neben inner-

städtischen Rezeptionsmomenten, auf denen das Hauptaugenmerk liegt, werden überregional sich manifestierende Beeinflussungssituationen thematisiert. Zu den Referenten zählen u. a. Ingeborg Alihn (Berlin), Gabriele Busch-Salmen (Kirchzarten), Friedhelm Brusniak (Würzburg), Gottfried Eberle (Berlin), Michael Heinemann (Dresden), Hans-Joachim Hinrichen (Zürich), Helmut Loos (Leipzig), Hans-Günter Ottenberg (Dresden), Ulrich Tadday (Bremen), Günther Wagner (Berlin), Peter Wollny (Leipzig). Auskünfte: Eduard Mutschelknauss, Claudia Sedlarz (Akademie-Arbeitsstelle), E-Mail: e.mutschelknauss@gmx.de, sedlarz@bbaw.de. Weitere Informationen: www.berliner-klassik.de/projekte/tagungen/index.

Die Jahrestagung 2006 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 5. bis 7. Oktober 2006 auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität in Heidelberg statt. Die Themen der beiden musikhistorischen Kolloquien waren: „Mozarts Opernwelten (Leitung: Prof. Dr. Silke Leopold) und „Die Symphonie zwischen den Weltkriegen“. (Dmitrij Schostakowitsch zum 100. Geburtstag; Leitung: Prof. Dr. Dorothea Redepenning). Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von freien Referaten und Forschungsberichten gegeben. Der Tagung vorgeschaltet war ein von PERSPECTIV veranstaltetes interdisziplinäres Kolloquium mit dem Thema „Theater der Mozartzeit“, das am 4. Oktober im Schlosstheater in Schwetzingen stattfand.

Im Rahmen der Tagung fand am 6. Oktober die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirats der Gesellschaft einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2005 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich in ihrer Sitzung am 6. Oktober von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt. PD Dr. Daniela Philippi und Prof. Dr. Joachim Veit wurden von der Versammlung beauftragt, den Haushalt der Gesellschaft für das Geschäftsjahr 2006 zu prüfen. Da die 2005 während der Mitgliederversammlung in München erfolgte Wahl der Mitglieder der Kommission Auslandsstudien wegen eines Formfehlers ungültig war, hat das Plenum in Heidelberg die Wahl wiederholt. Die Kommission setzt sich nunmehr wie folgt zusammen: Prof. Dr. Thomas Betzwieser, Prof. Dr. Rainer Kleinertz, Prof. Dr. Helmut Loos, Dr. Helga Lühning, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Herbert Schneider. Der Vorstand der Gesellschaft hat beschlossen, einen Ältestenrat der GfM einzusetzen. Dieses Gremium soll den Mitgliedern in Fragen, die die Sicherung der Regeln guter wissenschaftlicher Praxis betreffen, als Ansprechpartner zur Verfügung stehen. Er soll darüber hinaus insbesondere in Fällen, in denen Plagiatsvorwürfe erhoben werden, ein unabhängiges Votum

für Entscheidungen des Vorstands abgeben. Über die personelle Zusammensetzung des Gremiums wird in Kürze auf der Homepage der Gesellschaft informiert. (www.musikforschung.de).

In Köln findet vom 26. bis 29. September 2007 die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. „Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft“ wird das Thema des vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln organisierten zentralen Symposions sein. Geplant sind eigenständige Sektionen aus allen drei in Köln vertretenen Bereichen der Musikwissenschaft: der Historischen Musikwissenschaft („Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert“ am 27.9. mit einem anschließenden Gesprächskonzert), der Musikethnologie („The Cultural Anthropology and Science of Music – Selbstreflexion und Orientierung im 21. Jahrhundert“ am Vormittag des 28. 9.) und der Systematischen Musikwissenschaft („Vermögen oder Bereitschaft? Perspektiven der Evolutionsbiologie, algorithmischen Modellierung, Neurowissenschaft und Entwicklungspsychologie / Linguistik“ am Nachmittag des 28.9.). Vom 27. bis 29. September können zudem wie gewohnt zwanzigminütige Freie Referate und Forschungsberichte jeglicher musikwissenschaftlicher Ausrichtung gehalten werden. Entsprechende Bewerbungen mit Abstract und Lebenslauf (je max. 3000 Zeichen) können bis zum 13. April 2007 an folgende Anschrift gerichtet werden: Dr. Hartmut Hein, Musikwissenschaftliches Institut, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln (E-Mail: alm35@uni-koeln.de). Ein Internetportal ist eingerichtet unter www.gfm2007.uni-koeln.de; dort finden sich auch aktuelle Informationen, Links und Kontaktadressen u. a. zu Programmplanung und Unterkunft sowie für allgemeine Anfragen (per Post auch an o. g. Institutsadresse).

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz wird unter Leitung von Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling die *Ausgabe der Briefe von Gaspare Luigi Pacifico Spontini* vorbereitet. Der erste Band der Edition, der den Zeitraum bis 1820 abdeckt, wird 2007 im Druck erscheinen. In Vorbereitung der nachfolgenden Bände bitten wir alle Privatpersonen und Institutionen, die Briefe von oder an Gaspare Spontini – insbesondere aus der Zeit nach 1820 – besitzen, uns dies wissen zu lassen, damit die Briefe in die Ausgabe aufgenommen werden können. Mitteilungen werden auf Wunsch selbstverständlich vertraulich behandelt. Kontakt: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Musikwissenschaftliches Institut, Spontini-Briefausgabe, Jakob-Welder-Weg 18, 55128 Mainz, Tel.: 06131 / 3 92 22 59, E-Mail: spontini@muwiinf.geschichte.uni-mainz.de.

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Uni-

versität des Saarlandes in Saarbrücken wurde eine Forschungsstelle zur Rezeption der Opéra comique außerhalb Frankreichs eingerichtet. Die Leitung hat Prof. Dr. Rainer Kleinertz, Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken, E-Mail: rainer.kleinertz@mx.uni-saarland.de.

Die Musik-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek weist darauf hin, dass sie außer einem umfangreichen Bestand an Handschriften, Notendrucke, Tonträgern und Musikbüchern auch einen beträchtlichen, bislang relativ unbekanntem Fundus an kommerziellen Mikroverfilmungen anderer Bibliotheksbestände besitzt. Hierzu zählen Verfilmungen von Musikhandschriften zahlreicher britischer Bibliotheken, allen voran der British Library, deren englische Musikhandschriften bis ca. 1900, die kontinentaleuropäischen bis ca. 1820 auf über 600 Filmrollen vorliegen. Tausende europäische Musikhandschriften des ehemaligen portugiesischen Hofes, jetzt in der Biblioteca da Ajuda in Lissabon, können ebenfalls auf Mikrofilm in der Bayerischen Staatsbibliothek eingesehen werden. Gleiches gilt für die Verfilmungen von Musikhandschriften deutscher Bibliotheken in Augsburg, Berlin, Frankfurt am Main und Leipzig. Im Bereich der Notendrucke bilden neben den Werken britischer Komponisten bis 1800 aus der British Library die durchaus international orientierten Sammlungen holländischer und belgischer Bibliotheken bis ca. 1820 einen Schwerpunkt. Unter den über 200 mikroverfilmten Musikzeitschriften sind die amerikanischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die russischen des frühen 20. Jahrhunderts besonders erwähnenswert. Darüber hinaus gibt es zahlreiche kleine und größere Sammlungen von Interesse, z. B. technische Zeichnungen von Musikinstrumenten, die Schatz-Sammlung mit über 12.000 Opernlibretti aus der Library of Congress in Washington/DC, Notenblätter jüdischer Musik aus der Russischen Nationalbibliothek St. Petersburg und der Vernadsky-Bibliothek in Kiev oder die Sammlung der Musikbibliothek der Universität Michigan in Ann Arbor mit Werken europäischer und amerikanischer Komponistinnen des späten 18. bis frühen 20. Jahrhunderts. Einen Überblick über diese reichhaltigen, mit besonderer Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufgebauten Bestände bietet das „Verzeichnis der Mikroformen zur Musikwissenschaft in der Bayerischen Staatsbibliothek“, das im Internet unter der Adresse: www.bsb-muenchen.de/mikro/musik.htm präsentiert wird.

An der Universität Osnabrück entsteht ein Archiv historischer Bildpostkarten mit dem Thema *Musik und Gesellschaft 1897–1945*, das im Internet unter der Adresse www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de einzusehen ist. Die Karten stammen aus dem Besitz der Musikwissenschaftlerin Prof. Dr. Sabine Gies-

brecht. Der bisherige Bestand von etwa 7000, nach chronologischen und systematischen Gesichtspunkten geordneten Bildpostkarten wird durch gesannte Leihgaben jeweils erweitert. Kooperationspartner des Projektes sind das Altonaer Museum in Hamburg, das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg, das Museum Europäischer Kulturen in Berlin sowie das Deutsche Historische Museum in Berlin. Die Kaiserzeit von etwa 1897 bis 1918 ist am ausführlichsten dokumentiert. Leitgedanke bei der Auswahl war die Idee, zeittypische Themen aufzugreifen, dabei aber „musikbezogenen“ Bildern der Vorzug zu geben. Darunter fallen jene Karten, die sich in Abbildungen, Zudrucken von freien Texten und einschlägigen Liedzitate oder Noten – explizit oder versteckt – auf Musik im weitesten Sinne beziehen. Der Bezug zu Liedern, Chor-, Instrumental- oder Bühnenwerken, Komponisten, Instrumentalisten, Sängerinnen oder Musikveranstaltungen jeglicher Provenienz ist längst nicht auf allen Bildern vorhanden, bleibt aber Grundgedanke und integrales Prinzip innerhalb der einzelnen Rubriken, der systematischen Anordnung ebenso wie der chronologisch-historischen. Mit dem Archiv liegt eine repräsentative Bildquellensammlung zum Thema „Musik und Gesellschaft“ vor, die in Inhalt, Umfang und Darbietungsform neuartig ist. Die zur Präsentation als Bildarchiv notwendigen Arbeiten sind noch nicht abgeschlossen. Die Veröffentlichung im Internet „in statu nascendi“ soll dazu animieren, die Karten als Ansichtsmaterial zu nutzen, vorhandene Forschungsinteressen zu aktivieren und Besitzer eigener Kartensammlungen zur Kooperation mit dem Projekt aufzurufen.

Aufgrund eines technischen Versehens fehlt im letzten Heft der *Musikforschung* bei der Besprechung der *Symfoni D-dur* von Adolf Lindblad (59. Jg., 2006, Heft 3, S. 302 f.) die letzte Zeile mit dem Namen des Rezensenten. Der Text stammt von Michael Kube und wurde im Mai 2006 fertig gestellt.

Die *Gesellschaft für Musikforschung* schreibt erneut den

HERMANN-ABERT-PREIS aus.

Der Hermann Abert-Preis dient der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses und wird in Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft vergeben.

Die Preisträger sollen nicht älter als 40 Jahre sein. Sie sollen sich durch herausragende Forschungsleistung als wissenschaftlicher Nachwuchs hervorragen haben. Der Preis wird in Anerkennung einer einzelnen Arbeit in deutscher Sprache (Dissertation, Habilitationsschrift) und in Würdigung der insgesamt erbrachten wissenschaftlichen Leistung verliehen.

Die Benennung der Preisträgerin/des Preisträgers

erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für jede Preisverleihung ad hoc berufenes Gremium von drei Kolleginnen bzw. Kollegen, das seine Entscheidung in eigener Verantwortung trifft. Den Vorsitz in diesem Gremium führt ein Mitglied des Vorstands der Gesellschaft für Musikforschung, das kein Vorschlagsrecht hat und nicht stimmberechtigt ist. Der Preis wird im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft 2007 in Köln vergeben. Vorschläge für die Preisverleihung können bis zum 1. März 2007 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, E-Mail: G.f.Musikforschung@t-online.de, gerichtet werden.

Dem Gremium für die Preisverleihung gehören unter dem Vorsitz von Professor Dr. Ulrich Konrad, Frau Professor Dr. Birgit Lodes, Professor Dr. Sebastian Klotz und Professor Dr. Wolfram Steinbeck an.

*

Stellungnahme zur Besprechung des Bandes *Komponierte Kindheit* von Matthias Schmidt (Laaber 2004) im vorliegenden Heft, S. 427.

Eine akribische Besprechung seiner Bücher wünscht sich wohl jeder Autor. Die Entscheidung, sich dabei auf formale Kritik zu beschränken, kann begründet sein. Werden unter diesem Anspruch zugleich aber auch thesenhafte Bemerkungen zum Inhalt des Buches vermittelt, legt das eine Objektivität der Urteilsbildung nahe, die dem Inhaltlichen keine kontextuelle Begründung mehr abzuverlangen scheint. „Katzenassoziationen“ beispielsweise sind in Faurés *M-i-a-o-u* (ganz unbenommen biographischer Hintergründe) Produkt einer legitimen Hörweise, wie sie jeder kindliche Spieler zuallererst haben wird, und ebenso kann ein Stück, das einem Kleinkind „gewidmet“ ist, ein heranwachsendes Mädchen charakterisieren. Dies ist Teil der Kindheitspoetiken vieler einschlägiger Werke – Debussy hat seinen zwischen Barmusik und Tristan-Pathos anzusiedelnden *Cakewalk* einer Zweijährigen gewidmet. Paraphrasen, die Zitate fortführen (hier betreffend H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfah-*

rung, S. 164, bzw. *Komponierte Kindheit*, S. 275 f.), bilden legitime und für den Leser transparente Verfahren, um eigene Argumentationsstrategien zu verdeutlichen: Das Wort „Vielgliedrigkeit“ kann statt „Mehrschichtigkeit“ (Lachenmann) eingesetzt werden, um den Sinn des vom Komponisten Beabsichtigten besser herauszuarbeiten, wenn die Werkstruktur im weiteren Verlauf mit flexibel kombinierten Gliedern (statt Schichten) erklärt wird. Dies aber ist ebenso aus dem Zusammenhang zu erschließen wie die Tatsache, dass das Lachenmann-Zitat sich sehr wohl nicht nur auf *Hänschen klein* bezieht, sondern auf den gesamten Zyklus (was die Rezensentin nicht nur in Lachenmanns Text überliest, sondern auch mit einer auf der selben Doppelseite rechts abgebildeten Entwurfsskizze des Komponisten belegt ist; *Komponierte Kindheit*, S. 276). Dass innerhalb der unzweideutig auf Lachenmanns *Kinderspiel* (1981) bezogenen Einleitung ein Absatz aus Lutz Felbicks Beschreibung von *Wiegenmusik* (1963), übrigens aus einem von mir vor Jahren ausgearbeiteten Vorlesungsmanuskript, im Endtext stehen blieb, ist wohl kaum als „schlimm“, durchaus aber als peinlich zu bezeichnen. Denn offenkundig ist, dass Form und Inhalt nun – anders als zuvor – eklatant auseinander treten: Der betreffende Absatz auf S. 276 fällt ohne Bezug zum Vorangehenden und Nachfolgenden aus dem Textzusammenhang. Bei Herrn Felbick möchte ich mich noch mehr als für den fehlenden Nachweis für die sinnwidrige Platzierung seiner Worte entschuldigen. Einen absichtsvollen Diebstahl geistigen Eigentums kann an dieser Stelle aber nur vermuten, wer wiederum das unmittelbare Umfeld unberücksichtigt lässt. Und Ähnliches gilt für die Annahme, dass zwei so in vieler Hinsicht unterschiedliche Werke, die beide mit ausführlicheren Betrachtungen bedacht werden (zur *Wiegenmusik* S. 270 f., zum *Kinderspiel* S. 280 ff.), verwechselt werden könnten. Die Textredaktion des Autors ist in der Tat deplorabel zu nennen; ein eigenständiges Denken hat sie zum Glück aber doch nicht ganz verhindern können.

Matthias Schmidt

Die Autoren der Beiträge

KLAUS ARINGER, geboren 1965 in München; Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 1992 Magister artium, 1997 Promotion. 1996–2003 wissenschaftlicher Assistent am musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2003 Habilitation. Seit 2005 Professor für Musikgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Publikationen vor allem zur Geschichte des Orchester und der Instrumentation. Edition *Frühe Mörike-Vertonungen 1832–1856*, München 2004, zusammen mit Reiner Nägele Herausgeber der Reihe *Musikernachlässe in baden-württembergischen Bibliotheken und Archiven*.

ANSELM GERHARD, geboren 1958 in Heidelberg, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Frankfurt am Main, an der Technischen Universität Berlin, am Istituto di Studi Verdiani (Parma) und in Paris. Danach unterrichtete er an den Universitäten von Münster (Westfalen), Basel und Heidelberg; seit Oktober 1994 ist er als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an die Universität Bern tätig. Veröffentlichungen zur französischen und italienischen Oper, zur Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Geschichte der Musikästhetik, zur Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts und zu Fragen der sogenannten „Aufführungspraxis“.

LINDA MARIA KOLDAU, geboren 1971 in München; derzeit Lehrstuhlvertreterin und Leiterin der Abteilung Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Frankfurt am Main. Studium der Musikwissenschaft, Amerikanistik und Romanistik in Mainz (Magister 1996), Promotion 2000 an der Universität Bonn (*Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2001, ²2005), Habilitation 2005 an der Universität Frankfurt am Main (*Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005).

NINA NOESKE, geboren 1975 in Bonn; Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Musikpraxis in Bonn, Weimar und Jena; Magister 2001 in Weimar; Promotion 2005 am musikwissenschaftlichen Institut Weimar-Jena mit einer Dissertation über Neue Musik in der DDR; Oktober 2005 bis April 2006 Mitarbeit bei der Herausgabe der Sämtlichen Schriften Franz Listzs; seit Mai 2006 Leiterin der Nachwuchsgruppe „Die Neudeutsche Schule“ am Musikwissenschaftlichen Institut Weimar-Jena. Druck der Dissertation *Musikalische Dekonstruktion: Analysen, Material, Reflexionen zur Neuen Musik in der DDR* i. Vorb.; Mitherausgeberin des Bandes *Zwischen Macht und Freiheit: Neue Musik in der DDR*, Weimar 2004; mehrere Aufsätze in Matthias Tischers Sammelband *Komponieren in der DDR*, Berlin 2005.

MATTHIAS TISCHER, geboren 1969 in München; Magister 1998 in Weimar; Promotion 2001 am musikwissenschaftlichen Institut Weimar-Jena; 2005 erschienen die Dissertation *Ferdinand Hands Aesthetik der Tonkunst. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* sowie der von ihm herausgegebene Sammelband *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staats*. Im Sommer 2006 beginnt sein Forschungsprojekt „Musik im Kalten Krieg“ an der Universität Harvard.