

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Wolfgang Hirschmann

60. Jahrgang 2007 / Heft 2 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

Diesem Heft liegen Beilagen der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden, und des Bärenreiter-Verlags, Kassel, bei.

Inhalt dieses Heftes

Jin-Ah Kim: Zur Entstehung des bildungsbürgerlichen Diskurses über Musik. Musikbeiträge im „Journal des Luxus und der Moden“ von 1786 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts	95
Friederike Wißmann: Lyrische Momente des Fragmentarischen – „Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann“ (1988) von Aribert Reimann	117
Jürg Stenzl: Wie das „Hohelied“ „Musik“ wurde	129

Berichte

Parma, 28. bis 30. September 2006: „Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa“	152
Köln, 11. bis 14. Oktober 2006: „Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk“	153
Hannover, 9. bis 12. November 2006: „Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater“	154
Hannover, 24. bis 26. November 2006: „Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“	156
Rom, 29. November bis 1. Dezember 2006: „Päpstliches Liturgieverständnis im Wandel der Jahrhunderte“	157
Trossingen, 2. Dezember 2006: „Begründung und Grenzen musikalischer Analyse“. Zweite Fachtagung im Zusammenhang der Edition der Schriften August Halm's	158
Salzburg, 5. bis 7. Dezember 2006: „Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte“	159
Zürich, 20. Januar 2007: „Unbekümmert um Erfolg, arbeiten am Kunstwerk ...“. Symposium zum 100. Geburtstag von Erich Schmid (1907–2000)	160
Im Jahre 2006 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	162

Besprechungen

L. Treitler: *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made* (Hiley; 166) / M. Richert Pfau/St. J. Morent: *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels* (Scotti; 169) / A. Cøerde-vey: *Roland de Lassus (Körndle; 170)* / Cl. V. Palisca: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Petersen; 171) / A. J. Fisher: *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg 1580–1630* (Hoyer; 172) / B. Warnecke: *Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert* (Riepe; 173) / S. Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert* (Riepe; 175) / Gr. Moens-Haenen: *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert* (Otterstedt; 177) / M. Vanscheeuwijck: *The Capella of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna* (Gmeinwieser; 178) / H.-J. Nieden: *Die frühen Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Bartels; 179) / *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung* (Poppe; 180) / Chr. Wiesenfeldt: *Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert* (Böggemann; 182) / Anatoli Ljadow: *Zugänge zu Leben und Werk* (Grönke; 183) / M. Rieger: *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen* (Auhagen; 184) / *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945* (Schaarwächter; 186) / Chr. Raber: *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich* (Mücke; 188) / M. Lücke: *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus* (Arndt; 189) / G. P. da Palestrina: *Missarum Liber Primus* (Hoyer; 190) / J. S. Bach: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/11* (Breig; 191) / J. Rheinberger: *Sämtliche Werke, Abt. IV, Bd. 20 und 21* (Capelle; 192) / P. Boulez: *Le Marteau sans maître. Faksimile der Partiturskizze* (Urchueguía, 194)

Eingegangene Schriften	195
Eingegangene Notenausgaben	198
Mitteilungen	198
Die Autoren der Beiträge	202

Zur Entstehung des bildungsbürgerlichen Diskurses über Musik. Musikbeiträge im „Journal des Luxus und der Moden“ von 1786 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts¹

von Jin-Ah Kim, Münster

Die bibliographische Erfassung von musikbezogenen Beiträgen in deutschsprachigen Periodika des 18. und frühen 19. Jahrhunderts außerhalb der musikalischen Fachpresse hat in den vergangenen Jahren enorme Fortschritte vorzuweisen. Der von Laurenz Lütteken herausgegebene Band *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts* gibt einen Überblick über musikbezogene Artikel sowohl der beginnenden musikalischen Fachpresse als auch der unterschiedlichsten nichtmusikalischen Zeitschriften.² Eine zweibändige Bibliographie der außerhalb der Fachpresse erschienenen Rezensionen musikalischer Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von Axel Beer zusammengestellt.³ Ulrich Tadday schließlich hat im Register seiner Studie über *Die Anfänge des Musikfeuilletons* alle musikbezogenen Aufsätze und Artikel aufgelistet, die zwischen 1801 und 1815 in den drei feuilletonistischen Unterhaltungsblättern *Zeitung für die elegante Welt*, *Der Freimüthige* und *Morgenblatt für gebildete Stände* erschienen sind.⁴

Bereits die thematische und chronologische Eingrenzung⁵ des Gegenstandes in den genannten Bibliographien der nach 1800 erschienenen Periodika gegenüber der das gesamte 18. Jahrhundert und alle musikbezogenen Aufsätze erfassenden Übersicht Lüttekens legt die Vermutung nahe, dass um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert sowohl die Anzahl musikbezogener Artikel insgesamt als auch die Zahl jener Periodika, die musikbezogene Artikel in ihre redaktionellen Konzepte aufnahmen, sprunghaft angestiegen sind. Folgt man dieser Hypothese, so müsste sich diese Tendenz beispielhaft auch an einem Periodikum belegen lassen, das weder der musikalischen Fachpresse zuzurechnen ist, noch dem von Tadday untersuchten Typus des feuilletonistischen Unterhaltungsblattes ab 1800 entspricht. Darüber hinaus müsste zu zeigen sein, wie die Musik allmählich in den Kreis der diskurswürdigen Gegenstände aufgenommen wird, und zwar anhand der Entwicklung eines Periodikums, dessen Erscheinungszeitraum die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende umfasst, und das die ganze Bandbreite der Diskurse bürgerlicher Kommunikation zur Entfaltung bringt. Diese Kriterien treffen

¹ Da der Gegenstand der Untersuchung primär die Rezeption von Musik und die Berichterstattung über das zeitgenössische Musikleben ist, wurde darauf verzichtet, die zahlreichen Artikel über Musikinstrumente in die Untersuchung mit einzubeziehen.

² Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie mit Datenbank auf CD-ROM*, bearbeitet von Gudula Schütz und Karsten Mackensen (= *Catalogus Musicus XVIII*), Kassel usw. 2004.

³ Axel Beer, „Empfehlenswerte Musikalien“. *Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts)*. Eine Bibliographie, 1. Band: *Journal des Luxus und der Moden; Zeitung für die elegante Welt*, London/Göttingen 2000; 2. Band: *Der Freimüthige; Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung; Journal für deutsche Frauen; Morgenblatt für gebildete Stände; Allgemeine deutsche Frauen-Zeitung; Abend-Zeitung*, (= Hainholz Musikwissenschaft 3), Göttingen 2001.

⁴ Ulrich Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 239 ff.

⁵ Bei Axel Beer finden sich wie erwähnt lediglich Rezensionen, bei Ulrich Tadday ist die Erfassung auf den Zeitraum von 1801–1815 begrenzt.

auf ein von 1786 bis 1827 erschienenes Periodikum zu, das heute zumeist als *Journal des Luxus und der Moden* (abgekürzt: *JLM*) zitiert wird, und für das seit Kurzem eine umfangliche Bibliographie vorliegt.⁶

Von den ab 1800 in die Öffentlichkeit tretenden feuilletonistischen (Tages-) Zeitungen unterscheidet sich das *JLM* inhaltlich durch die im Titel ausgewiesene thematische Begrenzung, äußerlich durch das Oktavformat und die monatliche Erscheinungsweise.⁷ Konzept und Inhalt der Zeitschrift entwickelte der Weimarer Unternehmer Justin Friedrich Bertuch⁸ (1747–1822). Bertuch hatte von 1767–1769 in Jena Theologie und Jura studiert und war nach dreijähriger Tätigkeit als Hauslehrer 1772 in seine Heimatstadt zurückgekehrt. Dort knüpfte er Kontakt zum Prinzenzieher am Herzoglichen Hof, Christoph Martin Wieland (1733–1813). Diesem weithin bekannten Schriftsteller naheifernd wandte er sich der Literatur zu und verfasste Gedichte, Trauerspiele, Libretti (das von Anton Schweitzer (1735–1787) vertonte Lyrische Monodrama *Polyxena* u. a.) sowie Artikel für die von Wieland herausgegebene Zeitschrift *Der teutsche Merkur*. Einem größeren Publikum bekannt wurde er durch eine 1775 bis 1777 erschienene Übersetzung von Cervantes' „Don Quixote“. 1775 wurde Bertuch vom jungen Herzog Carl August zum Geheimen Sekretär und Schatullverwalter ernannt, eine Stellung, die er bis 1796 bekleidete. In den folgenden Jahren entwickelte er sich zum umtriebigen Unternehmer; er erwarb eine Schleifmühle und funktionierte sie zur Papier- und Farbmühle um, gründete eine Manufaktur zur Herstellung von Kunstblumen, die von seiner Frau Elisabetha Carolina Friderica geleitet wurde, und übernahm 1782 die geschäftliche Leitung von Wielands *Teutschem Merkur*. Weitere Zeitschriftenprojekte schlossen sich an: 1785 die zusammen mit dem Jenaer Rhetorikprofessor Christian Gottfried Schütz herausgegebene *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1786 schließlich das *JLM*. Als Co-Herausgeber für Letzteres gewann er den Maler und Kupferstecher Georg Melchior Kraus (1737–1806), zugleich erster Direktor der Weimarer Zeichenschule, der für die jedes Heft zierenden Kupferstiche verantwortlich war. Als Verlag firmierte in den ersten fünf Jahren „Weimar, in der Expedition dieses Journals, und Gotha, in der Ettingerischen Buchhandlung“.⁹ Dahinter verbarg sich eine dreigliedrige Arbeitsteilung: Bertuch und Kraus in Weimar übernahmen Redaktion und Organisation des kaufmännischen Teils; gedruckt wurde in Jena bei Johann Michael Maucke; den Vertrieb übernahm der Gotharer Buchhändler Carl Wilhelm Ettinger. Als Bertuch 1791 jedoch seinen eigenen Verlag gründete, nämlich das „Landes-Industrie-Comptoir“, ging das *JLM* in diesen über; gedruckt wurde allerdings bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts außerhalb Weimars.¹⁰ In

⁶ Doris Kuhles, *Journal des Luxus und der Moden 1786–1827. Analytische Bibliographie mit sämtlichen 517 schwarzweißen und 976 farbigen Abbildungen der Originalzeitschrift*, 3 Bde., München 2003.

⁷ Dies gilt für den Zeitraum von 1786 bis 1822. Später versuchte die Redaktion um Peucer und Schütze angesichts sinkender Auflage und verminderter Abonnentenzahlen das Konzept der erfolgreichen Unterhaltungsblätter *Morgenblatt für gebildete Stände* und *Zeitung für die elegante Welt* zu kopieren. Allerdings vergeblich, die Auflage sank weiter. Der letzte Jahrgang schließt mit der nüchternen Feststellung: „Wir sehen uns genöthigt, dieses Journal nach zwei und vierzigjähriger Dauer desselben, hiermit zu schließen.“ (*JLM* 42, No. 156, 29. Dezember 1827, Sp. 1247 f.).

⁸ Zu Bertuchs Biographie: Siglinde Hohenstein, *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) – bewundert, beneidet, umstritten*, Berlin/New York 1989; Walter Steiner/Uta Kühn-Stillmark, *Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz*, Köln/Weimar/Wien 2001.

⁹ So die Verlagsangabe auf dem Titelblatt des ersten Jahrgangs.

¹⁰ Vgl. Katharina Middell, „Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben“. *Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800*, Leipzig 2002, S. 151 ff.

der Folge trat Bertuch als Herausgeber weiterer Zeitschriften in Erscheinung, und sein Verlag etablierte sich auch im Buchsektor, vornehmlich im Bereich wissenschaftlicher Publikationen in den Fächern Geographie, Wirtschafts- und Gesellschaftswissenschaften.¹¹ Nach dem Tod von Georg Melchior Kraus trat auch Bertuch von der Herausgeberschaft des *JLM* zurück und überließ sie seinem Sohn Carl (1777–1815).

I

In seiner 42-jährigen Geschichte erlebte das *JLM* mehrere Titeländerungen. Diese machen bereits Verlagerungen der programmatischen Schwerpunkte deutlich, die auf Wandlungen der Leserschaft bzw. auf Verschiebungen innerhalb des Diskurses der bürgerlichen Öffentlichkeit verweisen. Als Beleg seien hier die Titel mit den dazugehörigen Erscheinungsjahren kurz genannt:

- 1) *Journal der Moden* (1786)
- 2) *Journal des Luxus und der Moden* (1787–1812)
- 3) *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* (1813)
- 4) *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* (1814–1826)
- 5) *Journal für Literatur, Kunst und geselliges Leben* (1827)¹²

Bezeichnend ist, dass die Titeländerungen keineswegs mit der wechselnden Herausgeberschaft zusammenfallen. Dies lässt darauf schließen, dass die Modifikationen des journalistischen Konzeptes, die durch die Titeländerungen reflektiert werden, nicht etwa das individuelle Profil der jeweiligen Herausgeber widerspiegeln, sondern als Anpassungen an geänderte Markterfordernisse zu interpretieren sind. Die Herausgeberschaft des *JLM* lässt sich grob wie folgt gliedern:

- 1) Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus (1786–1806)
- 2) Carl Bertuch (1807–1815)
- 3) Verschiedene Herausgeber, u. a. Heinrich Döring (1816–1822); Edmund Ost (Pseudonym für Heinrich Peucer; 1823); Edmund Ost [Heinrich Peucer] und Stephan Schütze (1824), Stephan Schütze (1825–27).

Seit 1792 als Autor und seit 1795 oder 1796 als nicht öffentlich genannter Herausgeber wirkte der ab 1791 in Weimar lebende, als Journalist überaus rührige Altertumswissenschaftler Karl August Böttiger (1760–1835) am *JLM* mit.¹³ Diese Tätigkeit endete mit dem Weggang Böttigers nach Dresden im Jahr 1804. Seine Nachfolge trat Carl Bertuch an, der dann ab 1807 als alleiniger Herausgeber verantwortlich zeichnete. Als Musiker oder Musikschriftsteller ist keiner dieser Publizisten hervorgetreten, wenn man vom letzten Herausgeber Stephan Schütze absieht, der einzelne musikbezogene

¹¹ Vgl. ebd., S. 195 ff.

¹² Genauere bibliographische Nachweise bei Kuhles, in jedem der drei Bände, S. VI.

¹³ Vgl. Ernst Friedrich Sondermann, *Karl August Böttiger. Literarischer Journalist der Goethezeit in Weimar* (= Mitteilungen zur Theatergeschichte, Bd. VII), Bonn 1983, S. 52 f., 55 f. und Anm. 17 auf S. 293 sowie Anm. 24 auf S. 294. Böttiger schrieb für den *Teutschen Merkur* (dessen Herausgabe er, ebenfalls ungenannt, 1796 in der Nachfolge Wielands übernahm); die *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Cottas *Allgemeine Zeitung*, den ab 1803 von August von Kotzebue herausgegebenen *Freimüthigen*, später auch für das ab 1807 erscheinende *Morgenblatt für die gebildeten Stände* und für die ab 1817 in Dresden herausgegebene *Abend-Zeitung* u. a.

Abhandlungen in der Fachpresse, etwa der von Gottfried Weber ab 1824 herausgegebenen Zeitschrift *Caecilia*, veröffentlichte.¹⁴

II

Obwohl der Gründungsherausgeber Friedrich Justin Bertuch mit dem *JLM* unverhohlen auch ökonomische Interessen verfolgte, indem seine Unternehmen die in der Zeitschrift besprochenen Gegenstände auch als Kommissionsware anboten¹⁵, so verstand er sich in seiner Eigenschaft als Publizist und Verleger durchaus als Volkserzieher im Sinne der norddeutschen Spätaufklärung.¹⁶ In einer das erste Heft des ersten Jahrgangs eröffnenden *Einleitung*¹⁷ unterscheidet er prinzipiell drei Arten von Luxus, nämlich „Wolleben, Hochleben und Ueppigkeit“¹⁸, denen ökonomische und soziale Funktionen zugeordnet werden: „Wolleben“ zielt auf alle Lebensumstände, welche über die unmittelbare Bedürfnisbefriedigung hinausgehen; jeder Mensch strebe danach, und dieses Streben sei „die mächtigste Triebfeder der Industrie, der Künste, der Erfindungen und des Geschmacks“. „Hochleben“ hingegen komme nur den Vornehmeren und Reichen zu, die sich durch Stellung und Lebensart vor anderen auszeichnen müssten; auch diese Art von Luxus sei nicht nur nicht schädlich, sondern ihn zu pflegen sei „gewissermaßen Pflicht gegen den Staat“ für den betreffenden Personenkreis, weil – Bertuch bezieht sich ausdrücklich auf den Hamburger Ökonomen Johann Georg Büsch (1722–1800) – der erworbene oder ererbte Reichtum dieser Personengruppe wieder in Zirkulation gebracht werden müsse, um volkswirtschaftlich von Nutzen zu sein. Bertuch schließt daraus:

„In diesen beyden Graden also ist Luxus nicht allein ganz unschädlich, sondern auch, indem er mit dem jetzigen polizirten Zustande der Welt innigst verwebt ist, eine der großen Puls-Adern in jedem Staatskörper der Leben und Kräfte hat.“¹⁹

Von diesen beiden nützlichen Arten des Luxus sei die persönlich ruinöse und volkswirtschaftlich schädliche „Ueppigkeit“ zu unterscheiden, die dann gegeben sei, wenn zum Lebensunterhalt notwendige oder zur Erhaltung der ökonomischen Nachhaltigkeit erforderliche Mittel für Gegenstände des Luxus aufgewendet würden. Die Grenze von „Wolleben“ und „Ueppigkeit“ sei allerdings schwer zu ziehen, vor allem in jenen Schichten, die finanziell gerade eben in der Lage sind, an einem gemäßigten „Wolleben“ Teil zu haben. Bertuch nennt in diesem Zusammenhang Kaufmann, Handwerker und Gesinde.²⁰

¹⁴ Z. B. „Über das Verhältnis der Musik zu den übrigen schönen Künsten“, in: *Caecilia* 3 (1825), S. 15–22; „Über Bestimmtheit in der Musik“, in: *Caecilia* 9 (1828), S. 137–142.

¹⁵ „Da indessen mehrere unsrer auswärtigen künftigen Leser, gleich nach Erscheinung unsrer Ankündigung, [...] den Wunsch geäußert, von mancher in unserm Journal angezeigten Mode und Erfindung [...] ausführlichere Nachricht, Beschreibung, Zeichnung, Modelle und gute Adressen, durch Vermittelung unsrer Expedition erhalten zu können; so haben wir auf diese Veranlassung, mit der Expedition des Journals der Moden, zugleich eine kaufmännische Einrichtung und Correspondenz verbunden, so daß dieselbe nunmehr alle Aufträge und Bestellungen dieser Art annehmen und besorgen kann.“ Friedrich Justin Bertuch/Georg Melchior Kraus, „Einleitung“, in: *JLM* 1 (1786), Januar 1786, S. 3–16, hier S. 12 f.

¹⁶ Vgl. Middell, S. 216 ff.

¹⁷ „Einleitung“, in: *JLM* 1 (1786), Januar 1786, S. 3–16.

¹⁸ Ebd., S. 5; vgl. auch Bertuchs erneute Verteidigung gegen den in zwei Rezensionen des *JLM* erhobenen Vorwurf, er produziere erst die Bedürfnisse, die er als „Üppigkeit“ kritisiert: „An das Publicum, zum Schlusse des Jahres“, in: *JLM* 1 (1786), Dezember 1786, S. 449–463.

¹⁹ „Einleitung“, S. 6.

²⁰ Ebd., S. 7.

Hier sieht Bertuch ein Defizit an Aufklärung, dem durch die Lektüre des *JLM* abgeholfen werden könne. Denn dessen Aufgabe sieht er darin, „unsere Leser nicht allein [...] sehr angenehm [zu] unterhalten, sondern auch durch die allgemeine Uebersicht, die sie davon bekommen, diese ungeheure Ebbe und Fluth richtiger berechnen und benutzen [zu] lehren [...]“.²¹ Offenkundig verstand Bertuch anfangs unter den nach Maßgabe dieses Plans zu behandelnden Gegenständen ausschließlich solche des täglichen Bedarfs und der unmittelbaren häuslichen Einrichtung, wie das anschließend dargelegte Programm belegt:

„Unsere Gegenstände darinn sind also 1) weibliche und männliche Kleidung; 2) Putz; 3) Schmuck; 4) Nippes; 5) Ammeublement; 6) alle Arten von Tisch- und Trinkgeschirr, als: Silber, Porzellan und Glas; 7) Equipage, sowohl Wagen als Pferdezeug und Livreen; 8) Häuser- und Zimmereinrichtung und Verzierung; 9) Gärten- und Landhäuser.“²²

Musik kommt weder in diesem Programm noch in einem der oben genannten diversen Titel des *JLM* ausdrücklich vor. Jedoch darf unterstellt werden, dass sie, wie auch die Literatur im Zeitraum von 1786–1812²³, allmählich zu jenen kulturellen Erzeugnissen gerechnet wurde, die der Mode unterlagen und somit im *JLM* zu thematisieren waren.

Der mit dem obigen Programm abgesteckte Rahmen der vornehmlich auch von Bertuchs verschiedenen Unternehmen vertriebenen Waren erwies sich schnell als zu eng, um die Bedürfnisse eines Lesepublikums zu befriedigen, in dem Theaterbesuche, Bücherlektüre und Musikkonsum bereits weit verbreitet waren. Bertuch reagierte flexibel: Einer im Februar 1786 von J. W. von Archenholtz brieflich ihm gegenüber geäußerten Anregung folgend²⁴ erschien bereits im dritten Heft (März 1786) ein Beitrag mit dem Titel „Neuester Theater-Luxus der Engländer“²⁵, worin über „eine Pantomime mit Gesängen, unter dem Titel: Omai, oder die Reise um die Welt“²⁶, einer Dramatisierung der seiner Zeit viel gelesenen Reisebeschreibungen von James Cook, berichtet wird. Dabei stand freilich weniger die Kritik am Stück oder an der Musik als vielmehr die Würdigung der exotischen Kulisse im Mittelpunkt der Berichterstattung.

Steht ein solcher Artikel in den ersten drei Jahrgängen noch vereinzelt da, so wird ab dem Februarheft des vierten Jahrgangs eine feste Rubrik „Theater“ eingerichtet, die nach einem Einleitungsbeitrag über Geschichte und aktuellen Zustand der deutschen Theater im Februarheft²⁷ und einer ausführlichen Rezension der Oper „Medea in Colchis“ von Johann Gottlieb Naumann²⁸ im Märzheft ab April 1789 regelmäßig in einem

²¹ Ebd., S. 10. Freilich immunisiert sich Bertuch gleich anschließend gegen den zu erwartenden Vorwurf, vorher nicht vorhandene Bedürfnisse erst zu erzeugen, mit dem Hinweis, es sei unmöglich, den Lesern Gegenstände des Luxus bekannt zu machen, „ohne sie zugleich der Gefahr auszusetzen, sich durch Mißbrauch derselben, die Uebel, die diesen nothwendig begleiten, zuzuziehen.“ Ebd.

²² Ebd., S. 12.

²³ Vgl. Ralf Dressel, „Literaturkritik im ‚Journal des Luxus und der Moden‘. Zu ihrer Form und Entwicklung innerhalb des Zeitschriftenkonzepts“, in: *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*, hrsg. von Angela Borchert/Ralf Dressel, Heidelberg 2004, S. 123–153, hier S. 125 f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 127 f. Ob es sich bei „J. W. von Archenholtz“ um den bekannten Publizisten und Militärhistoriker Johann Wilhelm von Archenholtz (1743–1812) handelt, ist dem Zusammenhang nicht zu entnehmen, aber wahrscheinlich.

²⁵ *JLM* 1 (1786), Heft 3, S. 121–123. Korrespondierend dazu, um der anderen großen „Mode“-Stadt in Europa Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, erschien im Mai-Heft eine teils französisch verfasste Anzeige des Buches „*Costumes des grands theatres de Paris, en figure coloriée*“; *JLM* 1 (1786), Heft 5, S. 194–199.

²⁶ Ebd., S. 121.

²⁷ „Uebersicht des heutigen Zustandes des teutschen Schaubühnen-Wesens“, in: *JLM* 4 (1789), Februar 1789, S. 58–75.

²⁸ „Nachricht von der neuen in Berlin aufgeführten Italienischen Oper des Hrn. Kapelmstr. [sic!] Naumann, *Medea in Colchis*“, in: *JLM* 4 (1789), März 1789, S. 131–142.

festen Raster erscheint, wobei in der Berichterstattung zwischen Musiktheater und Schauspiel kein Unterschied gemacht wurde. Das Raster beinhaltet als ersten Punkt den Bericht über „Bestand und Uebersicht einiger Hauptbühnen Teutschlands“, eine zumeist unkommentierte Aufzählung der an den wichtigsten Bühnen deutscher Sprache (in einer erläuternden Anmerkung werden genannt: „Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Mannheim, Hannover und München“²⁹) gespielten Stücke, gelegentlich ergänzt durch Nachrichten über den Personalbestand bzw. über personelle Veränderungen an den Bühnen. Die zweite Rubrik „Theater-Miscellaneen“ soll in den beiden Unterpunkten „Auszüge aus Briefen“ und „Anecdoten“ „alles Interessante, Neue, Ernsthafte, Drolligte, was zur neuesten Theater-Litteratur und Wesen von inn- und ausländischen Bühnen gehört, liefern“.³⁰

Auf Rezensionen im Sinne einer Werkkritik einzelner Stücke wird also verzichtet zugunsten einer Berichterstattung, die unterhaltsam und informativ zugleich sein will – ein plausibles Konzept in Anbetracht der Tatsache, dass Bertuch seit 1785 maßgeblich an der Herausgabe der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* beteiligt war, einem reinen Rezensions-Organ, „das führend in der Literaturkritik bis über das Jahrhundertende hinaus war“.³¹ Die Vermeidung von Überschneidungen mit dem Aufgabenbereich der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* dürfte auch verantwortlich dafür sein, dass, wenn das Raster ausnahmsweise durch eine längere Rezension durchbrochen wurde, zumeist neue Opern oder Ballette besprochen wurden (so im Mai 1789 „Protesilaos“ von Reichardt und Naumann³², im Februar 1791 das Ballett *Psyche*³³, auch findet sich ein gnadenloser Verriss³⁴, nämlich der Oper „Dario“ von Felice Alessandri (1747–98)).³⁵

Das feste Raster der Theater-Rubrik wird bis zum Juli 1794 beibehalten. Bertuch begründet die später erfolgte konzeptionelle Änderung in einer „Nachschrift der Herausgeber zum Theater-Artickel“³⁶ damit, dass die Berichtersteller unzuverlässig seien und zuweilen durch „falsche oder partheyische Nachrichten“ Anlass zu mancherlei Unannehmlichkeiten gegeben hätten. Zukünftig sollten „ausserordentliche Merkwürdigkeiten des teutschen Theaters [...] nur zuweilen, so wie sie kommen, und unsre Leser interessiren können“, gebracht werden. Darüber hinaus, so ist zu vermuten, dürfte auch Bertuchs stets waches Gespür für Markttendenzen verantwortlich sein für die konzeptionelle Änderung. Möglicherweise hat der seit 1792 in der Redaktion tätige Karl August Böttiger (1760–1835) zur Neugestaltung der Theaterrubrik beigetragen. Jedenfalls bedeutet sie prinzipiell eine Anpassung der Rubrik an die von Bertuch zu Beginn ausgegebene Leitlinie, dem Leser nicht bloß Informationen zu verschaffen, sondern ihm mit begründetem Urteil eine Hilfestellung zu geben, die „ungeheure Ebbe und Fluth richtiger [zu] berechnen und benutzen“.³⁷

²⁹ JLM 4 (1789), S. 59, Anm.; wiederholt: JLM 4 (1789), S. 164, Anm.

³⁰ JLM 4 (1789), S. 164, Anm.

³¹ Ute Schneider, „Literaturkritische Zeitschriften“, in: *Vom Almanach zur Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*, hrsg. von Ernst Fischer/Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix, München 1999, S. 191–206, hier S. 204.

³² „Fortsetzung der Nachrichten von der [sic!] diesjährigen Berlinischen Oper“, in: JLM 4 (1789), S. 206–216.

³³ JLM 6 (1791), S. 81–87.

³⁴ Zusammenfassend: „Wahrlich, wenn man ein theatralisches Exempel liefern wollte, wie eine große Oper nicht beschaffen seyn müsse, man könnte nichts treffenderes darstellen, als diese Oper [...]“ JLM 6 (1791), S. 226.

³⁵ „Ueber die neue Oper, Dario, von den Herren Filistri und Alessandri“, in: JLM 6 (1791), April 1791, S. 221–226.

³⁶ JLM 9 (1794), S. 333–334.

³⁷ Vgl. Anm. 20.

III

Die Bevorzugung der Oper vor dem Schauspiel wird auch nach dem Wegfall des alten Rasters beibehalten. Bereits im August-Heft des 9. Jahrgangs findet sich ein ausführlicher Artikel „Ueber Mozarts Oper die Zauber-Flöte“³⁸, allerdings nicht in der Theater-Rubrik, sondern als eigenständiger Artikel, dem im November-Heft des gleichen Jahres – rubriziert unter „Musik“ – ein „Nachtrag zur Geschichte von Mozarts Zauberflöte“ von einem anderen Verfasser³⁹ folgt.

Ein genauerer Blick auf diese beiden Artikel ist lohnenswert, weil in ihnen deutlich wird, wie sich ein neuer Diskurs konstituiert, der Gegenstände der Literatur, der Musik, der Kultur überhaupt in einen übergreifenden kulturellen Zusammenhang einordnet. Dieser Diskurs setzt ein Ensemble an Vorstellungen voraus, die zum Inbegriff des Wissens eines „gebildeten“ Menschen gehören: die Zugehörigkeit zur Nationalkultur, Kenntnisse lokaler kultureller Traditionen, die wichtigsten Namen von Dichtern, Komponisten und Schauspielern usw.

Der Hauptteil des ersten Beitrages enthält eine der seinerzeit häufigen allegorischen Deutungen des Inhalts der „Zauberflöte“, verfasst von dem Königsberger Schriftsteller und Historiker Ludwig von Baczko (1756–1823).⁴⁰ Dieser Deutung ist jedoch eine Einleitung vorausgeschickt, die sogleich mit einem Paukenschlag beginnt: „Nie hat ein dramatisches Product bey irgend einer Nation ein allgemeineres Glück gemacht als Mozarts unsterbliches Werk, die Zauberflöte.“⁴¹

Die kritische Bewertung des Werkes tritt zurück hinter der Einordnung in die Nationalkultur als Teil der Selbstvergewisserung des deutschen Bürgertums. Konsequenterweise folgt der Vergleich mit anderen Nationalkulturen, hier der Englands und Frankreichs, der – erwartungsgemäß – zugunsten des deutschen Stücks ausfällt: Kein Theaterstück dieser Nationen habe „so allgemeine Sensation bey ihren Nationen gemacht“ und sei „auf so unzählige Art produziert, geformt, gestutzt, gebraucht und gemißbraucht, bearbeitet, gemodelt, parodirt, nachgeahmt und verhunzt“⁴² worden wie die Zauberflöte.

Dass der Vergleich mit Italien fehlt, ist ein Indiz dafür, wie wenig auf dem Gebiet der eigentlichen Oper Konkurrenz gesucht wurde; die Zauberflöte ist in erster Linie Schauspiel, das akzidentiell mit Musik versehen ist, wengleich, wie der Autor eingesteht, „des großen Mozarts orpheische Kunst [...] dieß Wunder in Teutschland bewürkte“.⁴³ Die junge deutsche Nationalbühne hat somit ihren ersten Klassiker; das Stück wird als gesamt-kulturelle Erscheinung interpretiert, die musikalische Komponente geht darin auf.

Der zweite Beitrag im November-Heft macht sich diese Bewertung zunutze, indem er nicht das Werk selbst bespricht, sondern vielmehr die Leistungen eines „musikalischen Dilettanten-Instituts in Halberstadt“, das keine Mühen gescheut habe, „Mozarts

³⁸ *JLM* 9 (1794), S. 364–371.

³⁹ *JLM* 9 (1794), S. 539–542.

⁴⁰ Z. B. Königin der Nacht = Aberglauben; Pamina = Aufklärung; Sarastro = Vernunft; Monostatos = Leidenschaft; Tamino = Herrscher; Papageno = Torheit. Zum Autor vgl. Franz Xaver von Wegele, Art. „Baczko: Ludwig von“, in: *ADB*, Bd. 1, S. 758–759. Der Beitrag selbst ist mit „L. v. Batzko“ gezeichnet.

⁴¹ *JLM* 9 (1794), S. 364.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 365.

unsterbliches Meisterstück“, „dieses wie in einer höhern Sphäre geschaffenen Kunstwerks“⁴⁴ in einer Laien-Aufführung auf die Bühne zu bringen. Auch das ist im Kontext des *JLM* neu: Nicht die Aufführung als solche, ihre Kritikwürdigkeit, sondern die kulturpatriotische Gesinnung, die aus dem Bemühen um dieses Singspiel spricht, ist Gegenstand des Artikels.

In eine ähnliche Richtung, nur dass jetzt sogar der Bezug auf ein als solches anerkanntes Meisterwerk fehlt, verweist ein Beitrag der „Theater“-Rubrik, der eine „Teutsche Original-Oper in Botzen [Bozen]“ zum Inhalt hat.⁴⁵ Es handelt sich um die Oper „Die falschen Verdachte“, komponiert von Franz Bihler (1760–1823). Sie wird als kulturpolitische Großtat angesichts der „sinnlosen italienischen Albernheiten“⁴⁶, welche die deutschen Bühnen beherrschten, vorgestellt. Eine mit „Die Herausgeber“ unterzeichnete „Nachschrift“ verschärft den Ton noch (die Texte italienischer Opern seien „platter Unsinn und leeres Wortgeklingel“ und würden durch die gängige Praxis der Übersetzung ins Deutsche „noch aberwitziger und ungenießbarer“⁴⁷) und versucht, das Anliegen des Einsenders vom Ruch provinzieller Enge zu befreien und auf eine nationalkulturell bedeutsamere Ebene zu heben, indem auf Goethes Plan eines zweiten Teils der „Zauberflöte“ hingewiesen wird, der „aus Mangel eines guten, dem Stoffe gewachsenen Compositeurs liegen geblieben“⁴⁸ sei.

IV

Im September-Heft des zweiten Jahrgangs erfolgt unter dem Titel „Ueber Mode in der Musik, und die neusten Favorit-Stücke in einzelnen teutschen Provinzen“⁴⁹ die programmatische Erweiterung des ursprünglich von Bertuch vorgestellten Plans um den Bereich der Musik – vorerst allerdings ohne Einrichtung einer festen Rubrik. Nach der kategorischen Feststellung: „Auch in Musik herrschen Moden“⁵⁰ wird angekündigt, „aus allen Hauptgegenden Teutschlands die jeweilige darin vorzüglich begünstigte Lieblings-Gesänge und Favorit-Tänze“⁵¹ mitzuteilen. Die Neuerung zielt auf das Unterhaltungsbedürfnis der Leser, ist aber gleichwohl legitimationsbedürftig: „Dergleichen Freuden zu verbreiten, ist doch ein unschuldiges, und gewiß kein unedles Geschäft.“⁵²

Verbunden ist die Ankündigung mit der Aufforderung an die Leser, der Redaktion ihre Lieblingsstücke zukommen zu lassen.⁵³ Bereits dem Oktober-Heft sind als Leserschrift „zwey Favorit-Tänze“ als Notenbeispiel beigegeben, ein „Teutscher Walzer“⁵⁴

⁴⁴ *JLM* 9 (1794), S. 539 f.

⁴⁵ „Teutsche Original-Oper in Botzen [Bozen]“, in: *JLM* 11 (1796), März-Heft, S. 143–151.

⁴⁶ Ebd., S. 149.

⁴⁷ *JLM* 11 (1796), März-Heft, S. 150–151, hier S. 150.

⁴⁸ Ebd., S. 151. Weniger den kulturpatriotischen Aspekt als vielmehr die Frage der Mozart-Nachfolge behandelt ein weiterer in der „Theater“-Rubrik erschienener Beitrag: „Ueber die Aufführung der Oper: die neuen Arkadier, zu Weimar“, in: *JLM* 11 (1796), Juni-Heft, S. 307–312.

⁴⁹ *JLM* 2 (1787), September-Heft, S. 307–310.

⁵⁰ Ebd., S. 307.

⁵¹ Ebd., S. 308.

⁵² Ebd., S. 309.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Nebenbei bemerkt, ist dies ein sehr früher Beleg für das Wort „Walzer“. Es handelt sich um ein Stück im 3/8-Takt, mit typischer nachschlagender zweiter und dritter Zählzeit im Bass, die Oberstimme ist weitgehend eine Figuration der Harmonien. Es besteht aus 16 Takten Hauptteil in F-Dur und 8 Takten „Trio“ in B-Dur. Als Herkunft ist „vom Rhein“ angegeben.

und eine „Angloise“.⁵⁵ Im Februar und März des dritten Jahrgangs (1788) folgen zwei ähnliche Einsendungen.⁵⁶ Freilich kann in der erwähnten Aufforderung eine Werbemaßnahme zur Steigerung der Attraktivität der Zeitschrift gesehen werden. Erkennbar ist auch, dass Musik primär als Medium „unschuldiger“ Unterhaltung, des Zeitvertreibs betrachtet wird. Eine ähnliche Funktion erfüllt auch die Vorstellung eines „musikalischen Würfelspiels“⁵⁷, bei dem die 176 + 96 Takte eines als Notenbeispiel beigegebenen Menuetts mit Trio durch zufällige Zahlenfolgen neu geordnet werden.

In späteren Jahrgängen, ab 1790, bildet die Französische Revolution den Anlass zum Abdruck von nationalen Volksgesängen.⁵⁸ Die Publikation dieser Lieder wird nun programmatisch zum Teil einer kulturgeschichtlichen Aufgabenstellung. Dazu beruft man sich auf die Volksgeist-Theorie Johann Gottfried Herders. Im Begleittext zum Abdruck der Marseillaise heißt es: „Volks-Lieder [...] sind Bild und Stempel des Volksgeistes, Ausdruck seiner periodischen Gefühle und eben daher die kostbarsten Actenstücke zur Geschichte des Geistes der Nation.“⁵⁹

Die Dokumentation der Lieder folgt zwingend aus dem Selbstverständnis der Redaktion, „als Beobachter und Chronik-Schreiber des Geistes der Menschheit unserer Zeit“⁶⁰ archivalische Quellen für zukünftige Kulturgeschichtsforschung bereitzustellen.⁶¹ Die Musik erscheint nunmehr nicht als bloße Zugabe zur Steigerung der Attraktivität der Zeitschrift bzw. ohne Verbindung zu deren Programm. Als ein wesentliches Medium der Äußerung von „Volkskultur“ wird ihre Dokumentation vielmehr zum integralen Bestandteil der selbst gestellten Aufgabe der Redaktion.

Bezugnehmend auf die Beispiele aus Frankreich und England folgt im März 1794 als „Aufmacher“ der kommentierte Abdruck zweier deutscher Kriegslieder⁶², den Bertuch zum Anlass nimmt, seine vaterländische Gesinnung durch verbale Ausfälle gegen die „Neufranken“⁶³ zu demonstrieren. Freilich folgt die Redaktion damit lediglich einer vorübergehenden Konjunktur im Zuge der frühen Rezeption der Französischen Revolution in Deutschland und des beginnenden Koalitionskrieges; die Dichte des Abdrucks solcher Lieder nimmt nach 1793 ab. Immerhin ist aber gelegentlich eine Ausdehnung des Interesses auf entfernte Weltteile („Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie“⁶⁴) und

⁵⁵ JLM 2 (1787), Oktober-Heft, S. 349 mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 23.

⁵⁶ Vgl. „Fastnachts-Geschenk. Auszug eines Briefes an die Herausgeber“, in: JLM 3 (1788), Februar-Heft, S. 59–60 mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 29; „Der Tanzmeister en Office. Eine musikalische Schnurre“, in: JLM 3 (1788), März-Heft, S. 86–87 mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 31.

⁵⁷ JLM 2 (1787), Februar-Heft, S. 33–46.

⁵⁸ „Ah, ça ira! ça ira! Das berühmte französische Volkslied“, in: JLM 5 (1790), Dezember-Heft, S. 651–652, mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 75; als Bestandteil der Rubrik „Moden-Neuigkeiten“ das von Ignaz Pleyel komponierte Lied *Loin de nous le vain délire*, in: JLM 6 (1791), November-Heft, unpaginierte Beilage zu S. 617–618, Faksimile in: Kuhles, Bd. 1, S. 93; „Freyheits-Lied der Marseiller“, in: JLM 8 (1793), Januar-Heft, S. 21–24, mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 119; „God save the King“, in: JLM 8 (1793), Februar-Heft, S. 72–75, mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 119.

⁵⁹ JLM 8 (1793), Januar-Heft, S. 21.

⁶⁰ Ebd., S. 22.

⁶¹ Vgl. Angela Borchert, „Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im ‚Journal des Luxus und der Moden‘“, in: *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*, hrsg. von Dies./Ralf Dressel (= Ereignis Weimar Jena. Kultur um 1800, Ästhetische Forschungen, Bd. 8), Heidelberg, 2004, S. 73–104, insbesondere S. 75.

⁶² „Zwey teutsche Kriegslieder, welche hoffentlich schon teutsche Volkslieder sind, oder es bald seyn werden“, in: JLM 9 (1794), März-Heft, S. 113–119, mit unpaginiertem Notenblatt; Faksimile in: Kuhles, Bd. 1, S. 191.

⁶³ Ebd., S. 118; der Dokumentation der Lieder folgt ein „Nachtrag“ mit dem Aufruf zum Widerstand gegen die Truppen der französischen Republik; vgl. ebd., S. 119–123.

⁶⁴ JLM 11 (1796), Januar-Heft, S. 35–40, mit unpaginiertem Notenblatt; Faksimile in: Kuhles, Bd. 1, S. 191.

historische Zeiten („Wiedergefundene Melodien der Minnesänger und angekündigte Probe derselben“⁶⁵) festzustellen.

Mit dem Phänomen einer der Sache unangemessenen Musikliebe beschäftigt sich ein im Juli-Heft des dritten Jahrgangs erschienener Beitrag mit dem Titel „Ueber die neueste Favorit-Musik in großen Concerten, sonderlich in Rücksicht auf Damen-Gunst, in Clavier-Liebhabe-ry“.⁶⁶ Es handelt sich um die Einsendung eines anonymen Verfassers, die von ihrer Thematik her im Kontext der ersten Jahrgänge des JLM vereinzelt dasteht. Der Verfasser berichtet in knapper Form darüber, dass in der Gunst der klavierspielenden Damen die Werke von Leopold Koželuh am höchsten stünden, den aber nun Ignaz Pleyel durch die Klavierübertragung einiger Symphonien und Quartette nahezu zu verdrängen drohe. Pleyels Musik zeichne sich durch „viel Humor“ und im Vergleich zu Koželuh durch „mehr neue origienelle Erfindung“⁶⁷ aus. Darum geht es dem Verfasser aber gar nicht; sein Hauptanliegen ist es, „ein bizarres Phänomen“ zu schildern, vor dem aus seiner Sicht gewarnt werden muss. Anlass gibt ein Streichquartett von Mozart, das kurz zuvor erschienen war⁶⁸, und das „sehr künstlich gesetzt ist, im Vortrage die äusserste Präcision aller vier Stimmen erfordert, aber auch bey glücklicher Ausführung doch nur, wie es scheint, Kenner der Tonkunst in einer Musica di camera vergnügen kann und soll“.⁶⁹ Ein Stück für Eingeweihte also, das, fällt es in „mittelmäßige Dilettanten-Hände“, nur „vernachlässigt vorgetragen“ werden kann. Dies aber ist noch nicht der eigentliche Anlass der Verärgerung, sondern die Tatsache, dass offenbar ein großes Publikum für derartige Laienaufführungen existiert, welches nur deshalb Interesse an der Musik findet, weil das Stück in Mode ist, auch wenn angeblich nichts verstanden wird: Das Stück werde nunmehr auch in „großen lärmenden Concerten“ gespielt, dabei „konnte [es] nicht gefallen; alles gähnte vor Langeweile über dem unverständlichen Tintamarre von 4 Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammen paßten“. Diese „Thorheit“ sei „nicht nur unanständig, und nicht nur ohne Nutzen und Frommen, sondern sie schadet auch der Kunst und Verbreitung des ächten Geschmacks“.⁷⁰ Der Kenner wehrt sich gegen die Anmaßung der Liebhaber, Musikstücke auf ihre Weise zu rezipieren. Inwieweit die Kritik an der Fähigkeit der Ausführenden berechtigt ist oder nicht, steht hier nicht zu Debatte. Von Interesse ist vielmehr einerseits der sozialgeschichtliche Befund, dass (angeblich) für einen kleinen Kreis von Kennern bestimmte Musik aus Sicht des Autors neuerdings das Interesse eines großen Publikums findet, sowie die ideengeschichtliche Feststellung, dass im JLM Aufklärung „von oben“ betrieben wird, indem der Autor diese Entwicklung nicht lediglich zur Kenntnis nimmt, sondern als Fehlentwicklung brandmarkt. Bemerkenswert ist als drittes der mit dem ersten Punkt korrespondierende mediengeschichtliche Aspekt, nämlich die Tatsache dass außerhalb des musikalischen Fachschrifttums die Differenz zwischen möglichem Adressaten des Komponisten und tatsächlichem Rezeptionsverhalten des Publikums thematisiert wird.

⁶⁵ JLM 13 (1798), Juni-Heft, S. 365–366; allerdings ohne Notenbeilage.

⁶⁶ JLM 3 (1788), Juni-Heft, S. 230–235.

⁶⁷ Ebd., S. 230.

⁶⁸ Es dürfte sich um das als Einzelwerk in der zweiten Jahreshälfte 1786 bei Hoffmeister erschienene *Streichquartett* D-Dur KV 499 handeln.

⁶⁹ Ebd., S. 231.

⁷⁰ Ebd., S. 232.

Laien-Publikum wie ausführende Dilettanten maßen sich aus Sicht des Autors eine Kennerschaft an, die ihnen nicht zusteht.

Mit der Tonmalerei wird von einem anonym bleibenden Einsender aus Halle im nächsten, dem vierten Jahrgang ein weiteres die damalige Musikästhetik bestimmendes Thema aufgegriffen.⁷¹ Der Berliner Gymnasialprofessor Johann Jakob Engel (1741–1802) hatte 1780 in einer grundlegenden, dem preußischen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) gewidmeten Abhandlung⁷² festgelegt, dass nur Gemütszustände, Gegenstände der äußeren Welt aber nur in seltenen Fällen, die einer besonderen Legitimation bedürfen, der musikalischen Darstellung fähig seien. Das Thema war seitdem häufig diskutiert worden, etwa von Reichardt selbst im ersten Band seines 1782 erschienenen *Musikalischen Kunstmagazins*, aber auch in der Kompositionslehre des Rudolstädter Musiktheoretikers Heinrich Christoph Koch (1749–1816).⁷³ Der ungenannte Einsender aus Halle behandelt das Thema didaktisch und satirisch und gibt gleichzeitig einen Beleg dafür, dass der Begriff der Tonmalerei eine inhaltliche Verengung auf die unmotivierte Darstellung äußerer Gegenstände erfahren hat und als bekannt beim lesenden Publikum vorausgesetzt werden darf. Unter Verzicht auf eine Erläuterung, was unter Tonmalerei im engeren Sinne zu verstehen sei, wird lediglich konstatiert, Tonmalerei verrate „einen gothischen, gegen alle gesunde Empfindung streitenden Geschmack“, und unter Berufung auf die Absicht des JLM, zur „Läuterung des Geschmacks“⁷⁴ beizutragen, wird die Vertonung eines „Siegwartliedes“ beigegeben, in der bis zum Exzess lautmalerische Textausdeutung betrieben wird. Erneut fungiert das JLM als Organ der „Geschmackspolizei“; die Leser gelten als zu belehrendes Publikum, das durch die Lektüre erst Zugang zu den Prinzipien der „gebildeten“ Stände erhält.

V

Solche Artikel stehen in den ersten sieben Jahrgängen allerdings vereinzelt da. Eine eigenständige Rubrik „Musik“ wird erst im Februar-Heft des achten Jahrgangs (1793) eingeführt. Bis Mai 1797 besteht sie hauptsächlich in der regelmäßigen Auflistung neu erschienener Musikalien (die selbstverständlich über Bertuchs Industrie-Comptoir zu beziehen sind)⁷⁵ und erscheint allmonatlich. In einem einleitenden Text rechtfertigen die Herausgeber die Neuerung damit, dass es „uns schon mehrmals von verschiedenen unserer Leser zu einer Art von Vorwurfe gemacht worden“ sei, „daß wir einen der wichtigsten Zweige des Luxus und der Moden unserer Zeit, die Musik und ihre neuesten Producte, bisher ganz unberührt ließen“.⁷⁶ Verschiedene Schwierigkeiten hätten verhindert, den „Artikel Musik“ schon früher zu behandeln; nunmehr sehe man sich indes

⁷¹ „Ueber die Mode der musikalischen Mahlerey“, in: JLM 4 (1789), November-Heft, S. 488–489 mit unpaginiertem Notenblatt.

⁷² „Ueber die musikalische Malerei“, in: Johann Jacob Engel, *Schriften*, Bd. 4, Berlin 1802, S. 299–342.

⁷³ Z. B. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 40 f.

⁷⁴ Anm. 70, hier S. 488.

⁷⁵ „Da es aber für die Liebhaber von großer Bequemlichkeit ist, alle die hier angezeigten Neuigkeiten an Einem Orte zusammen zu finden, und sie von daher verschreiben zu können, so haben wir bey dem hiesigen Industrie-Comptoir die Anstalt getroffen, daß alle die monatlich hier angezeigten neu erschienenen Musikalien auch um die beygesetzten original-Preiße des Verlegers bey demselben in Commision zu haben sind; wie dasselben nachstehend selbst näher anzeigt.“ In: „Musik und ihre neuesten Mode-Producte“, in: JLM 8 (1793), Februar-Heft, S. 118–126, hier S. 119.

⁷⁶ Ebd., S. 118.

im Stande, „die Musik als einen stehenden Artikel in unser Journal“ aufzunehmen und „nicht allein den Wechsel des Geschmacks und der Moden im Fache der Musik, sondern auch ihre erscheinenden neuen Mode-Waaren immer richtig“⁷⁷ anzuzeigen. Der Waren-Charakter von Musikdrucken steht also eindeutig im Vordergrund. Und nicht nur das: Der künstlerische Charakter der Musik ist, so die Herausgeber, nicht diskussionswürdig und wird der nicht rechtfertigungsbedürftigen Kompetenz der Fachleute überantwortet:

„Critiken der neu erschienenen musikalischen Produkte werden wir nie aufnehmen. Nichts ist langweiliger und wird von Musik-Liebhabern weniger gelesen als eine Musik-Recension. Fast Allen ist der Name eines beliebten Tonsetzers schon Empfehlung genug für sein Werk. Musik-Gelahrte hingegen lernen ein Stück Musik lieber aus ihm selbst, als aus der Recension kennen.“⁷⁸

Freilich kann in dieser Äußerung auch eine Verteidigungsstrategie gesehen werden, den Mangel eines eigenen Bereichs ‚Musikkritik‘ offensiv zu begründen. Möglicherweise sahen sich Bertuch und Kraus auch nicht in der Lage dazu, einen sachkundigen Musikkritiker anzustellen. Aber abgesehen von dieser Möglichkeit hätte ein solch erfahrener Marktbeobachter wie Bertuch jene Begründung wohl kaum angebracht, wenn er nicht berechtigterweise vermuten durfte, dass die vom *JLM* angesprochene Leserschaft kein Interesse an fachlicher Auseinandersetzung mit Musik habe. Die Beurteilung von Musik blieb den Fachleuten anheimgestellt; der musikinteressierte Laie begnügte sich mit Berichten über neu erschienene Musikalien und spektakuläre Theateraufführungen.

Gelegentlich ist das Spektrum erweitert durch Artikel verschiedenen Inhalts, denen aber der Bezug zur unmittelbaren Gegenwart gemeinsam ist. Erneut wird das Thema „Ueber die Mode in der Musik“⁷⁹ aufgegriffen. Diesmal geht es aber nicht um die Denunziation einer vorgeblichen modischen Fehlentwicklung, sondern die Autorin, vermutlich Eleonore Thon⁸⁰, ist um eine Begriffsbestimmung⁸¹ sowie um einen generellen Überblick der neuesten Entwicklungen in der Musik bemüht. Wenn sie als deren bestimmende Tendenzen die zunehmende Dominanz der Melodie über die Harmonie, die technische Vervollkommnung des Instrumentalspiels und das zunehmende Gewicht der Blasinstrumente im Orchestersatz benennt⁸², so wird klar, dass sie unter dem Begriff Mode nicht den kurzfristigen und irrationalen Wechsel von Vorlieben verstanden wissen will, sondern ein Synonym für langfristige Entwicklungen. Das steht durchaus im Einklang mit der Programmatik des *JLM*, Dokumentation und Beschreibung von Moden als Bestandteil einer umfassenden Kulturgeschichtsschreibung zu verstehen und „neben Aktuellem auch eine historische Perspektive einzuführen“.⁸³ Neu ist aber die Aufnahme der Musik in den Bereich des historisch zu Dokumentierenden. Möglicherweise hat die Redaktion das Defizit erkannt, dass ein umfassend verstandener Kultur-

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 119.

⁷⁹ In vier Briefen, in: *JLM* 8 (1793), Juni-Heft, S. 337–340; Juli-Heft, S. 400–403; September-Heft, S. 479–482; Dezember-Heft, S. 649–654. Dazu im nächsten Jahrgang, den kommunikativen Charakter der Zeitschrift dokumentierend: „Schuldiges Dankschreiben an den Herrn A–Z. für den Aufsatz über die Mode in der Musik im December 1793“, in: *JLM* 9 (1794), August-Heft, S. 379–388.

⁸⁰ Vgl. Kuhles, Bd. 1, S. 129 und 156.

⁸¹ Die Autorin präzisiert die Fragestellung: „Was ist der herrschende Modegeschmack in der Musik?“ Darüber hinaus gibt sie zu bedenken, dass sowohl nach regionalen als auch nach gattungsabhängigen Gesichtspunkten differenziert werden müsse. Vgl. *JLM* 8 (1793), Juni-Heft, S. 338.

⁸² Vgl. ebd., S. 338 f.

⁸³ Borchert, S. 87.

begriff Musik nicht aussparen dürfe, auch wenn die diskursive Auseinandersetzung mit ihrem ästhetischen und technischen Aspekt vorerst den Fachleuten überlassen bleiben sollte (s.o.). Eine journalistische Sprache, die das Erlebnis von Instrumentalmusik den Lesern in einem ihnen angemessenen und verständlichen Idiom verbalisiert, stand noch nicht zur Verfügung.

Im zweiten der Briefe „Ueber die Mode in der Musik“⁸⁴ beginnt die Autorin mit einem systematisch nach Komponisten geordneten Überblick über die Musik der Gegenwart. Sie unterscheidet hinsichtlich der „jetzigen Modecomponisten“⁸⁵ zwischen Instrumental- und Vokalkomponisten. Zu den Letzteren rechnet sie Carl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadé Mozart und Vicente Martín y Soler. Die drei Komponisten werden kurz charakterisiert: Dittersdorf erscheint als der volkstümlichste, er habe „am meisten das Ohr des Volks, auch das des feinern Theils, und selbst das des Kenners; so bald dieser die strengen Regeln und die Declamation fahren läßt, und nur auf comische Laune, gute Theaterwirkung, Faßlichkeit der Gesänge, Leichtigkeit zum Auswendiglernen [...] sieht“.⁸⁶ Martín y Soler wird ähnlich beurteilt. Seine „Singspiele“ hätten „von Rechts wegen, von der Seite wo ihn Publicum und auch Kenner schätzen“⁸⁷, Anerkennung verdient. Freilich stellt die Verfasserin – angeregt durch den aufkommenden Kulturpatriotismus – hinsichtlich Martíns fest, was ihr für Dittersdorf wohl nie in den Sinn käme: Martín sei „im großen Opernstyl [...] arm und schaal wie die meisten Italiener.“⁸⁸

An der Unterscheidung von Kennern und Liebhabern, die nunmehr an die Stelle des „Publicums“ rücken (ein Indiz für die größere Massenbasis musikalischer Darbietungen), wird prinzipiell festgehalten; aber der Kenner befindet sich auf einer Rückzugsposition: Die bei Dittersdorf festgestellten Verstöße gegen „strenge Regeln“ und „Declamation“ werden zwar registriert; sie fallen indes angesichts der Angemessenheit der Dittersdorfschen Singspiele an ihre Intention nicht mehr ins Gewicht. Böse wird der Kenner aber, wenn das „Publicum“ sich anmaßt, Werke zu goutieren, die ihm nach Ansicht des Kenners gar nicht gefallen dürften. Darin nimmt Eleonore Thon die Intention des Artikels über die „neuste Favorit-Musik“ vom Juni 1788 wieder auf. Hier ist ein Punkt erreicht, an dem deutlich wird, dass der Diskurs der Musikkenner eine abgrenzende Funktion hat: Er will belehren und aufklären, aber die Aufzuklärenden dürfen die ihnen zugewiesenen Bereiche nicht überschreiten. Die Charakterisierung Mozarts lässt in dieser Hinsicht an Drastik nichts zu wünschen übrig:

„Man nennt ihn jetzt unnachahmlich groß. Bey weitem der größte Theil von denen die ihn gar nicht verstehen und faßen können, frantzösiren den Namen, und rufen in Extase aus: Ach, von Mausard; wie göttlich! Aber dieser Beyfall ist nicht rein, kömmt nicht so unverfälscht aus dem Herzen, wie jener den man Dittersdorf zollt. Er entsteht aus dem Geschrey der Halbkenner denen ihre Schüler und Anhänger nachbeten, und durch diese Halbkenner entstehen nun Factionen, die aller Orten wo Opern von beyden Componisten gegeben werden, sich auf Ditterdorf[s] oder Mozarts Seite schlagen. Mozarts Talent scheint mir ein Originalgeist zu seyn, welcher sich ohnedem noch durch Suchen nach bizarren, frappanten und paradoxen, sowohl melodischen als harmonischen Sätzen, hinneigt, und den natürlichen Fluß vermeidet, um nicht allgemein zu werden. [...] Sein Gesang wird durch zu häufige Harmonien überladen, Begleitungen und schwer zutreffende Intervallen, oftmals für die Sänger zum Behalten und Intoniren sehr schwer; Seine Instrumental-Begleitungen erfordern ein genaues und präcises Orchester, und thun nur nach öftern Wiederholungen Wirkung; alsdann kann man

⁸⁴ JLM 8 (1793), Juli-Heft, S. 400–403.

⁸⁵ Ebd., S. 400.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 402; genannt werden „Lilla“ (*Una cosa rara*, 1786) und „Der Baum der Diana“ (*L'arboire di Diana*, 1787).

⁸⁸ Ebd. Dass Martín y Soler spanischer Herkunft ist, scheint den Zeitgenossen nicht bekannt gewesen zu sein.

erst den Ideen des Componisten folgen, Vergnügen darinn finden, und erkennen daß er kein Alltagskopf war, sondern ein Genie das nach einem Plan arbeitete, worinn man freylich die harten Modulationen, unreinen Nachahmungen und verworrene[n] Begleitungen nicht billigen kann.“⁸⁹

Pointiert zeigt sich hier ein radikaler Bruch in der Entwicklung des Sprechens über Musik. Die Dichotomie einer strengen Regeln gehorchenden, nur Fachleuten zugänglichen Musik und einer um die strengen Regeln unbekümmerten (gleichwohl eigenen Regeln gehorchenden), populären Musik für „das Volk“ wird zuschanden angesichts einer musikalischen Sprache, die sowohl populär ist als auch durch ihre Faktur Anspruch auf Anerkennung durch die Fachwelt erhebt, sich dabei aber um die Regeln des Stilgefälles zwischen „Kennermusik“ und „Publikumsmusik“ nicht schert. Gleichzeitig wird der bisherige Diskurs über Musik obsolet: Die Beurteilung von Musik nach quasi wissenschaftlichen Kriterien, nach einem Inbegriff verallgemeinerter Sätze wird sinnlos, wenn die zu beurteilende Musik sich diesen Maßstäben nicht fügt und gleichwohl auch dem „Kenner“ Zustimmung ansinnt.

Der Paradigmenwechsel, der sich hier presse- und kommunikationsgeschichtlich andeutet, lässt sich idealtypisch verdeutlichen an dem philosophiegeschichtlichen Wandel, der durch Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58) einerseits und Kants *Kritik der Urtheilskraft* (1790) andererseits markiert wird. Baumgarten galt das ästhetische Erleben als defizitärer Modus rationaler, als „verworrene“ Erkenntnis. Das Kunstwerk ist eine den Sinnen zugängliche Realisierung rationaler Prinzipien, die gewissermaßen in Verkleidung auftreten. Das philosophisch Wesentliche ist das Prinzip, der rationale Grund. Dass die sinnliche Vermittlung durch Schönheit Gefallen erweckt, ist zwar ein willkommener Nebeneffekt, aber nicht essenziell für den Gehalt ästhetischer Erfahrung. Die von Baumgarten sogenannte „sinnliche Erkenntnis“ (*cognitio sensitiva*) ist eine Propädeutik rationaler Erkenntnis, eine Vorstufe zur *clara et distincta perceptio* cartesischer Prägung. Kant hingegen gestand der ästhetischen Wahrnehmung eine Sphäre eigenen Rechts zu; ein Kunstwerk erwecke „interesseloses Wohlgefallen“ in der Übereinstimmung allen Erkenntnisvermögens beim Rezipienten, ohne dass diese Erfahrung auf einen klaren und deutlichen Begriff zu bringen sei. Dieser Mangel an klarer Erkenntnis sei aber kein Nachteil. Vielmehr bringe die ästhetische Erfahrung unendlich viele Vorstellungen mit sich, von denen prinzipiell keine richtiger oder angemessener als die anderen ist. Sie braucht somit nicht auf eine Regel, ein rationales Prinzip, das dem rezipierten Werk zugrunde liegt, zurückgeführt zu werden. Die Fülle der Vorstellungen, welche die ästhetische Erfahrung kennzeichnet, ist demzufolge nicht Vorstufe zur Erkenntnis der Regelmäßigkeit, die dem rezipierten Kunstwerk zugrunde liegt, sondern sie genügt sich selbst, ist Zweck der ästhetischen Erfahrung.

Welche Konsequenzen die unterschiedlichen ästhetischen Konzeptionen für die Musikkritik haben, liegt auf der Hand: Eine im Geiste Baumgartens verfahrenende Kritik wird die allgemeine Regel als Maßstab der Beurteilung nehmen, geglückte Realisierungen loben, Abweichungen als Fehler brandmarken. Musikkritik im Sinne Kants wird sich immer ihre Fragmentarität eingestehen müssen; sie kann nur einen Ausschnitt aus der Fülle möglicher Rezeptionsweisen bieten, sie muss dem zu beurteilen-

⁸⁹ Ebd., S. 401 f. Von dem Verdikt ausgenommen werden allerdings „Die Zaubrerflöte“ (S. 401, Anm.) und „seine letzten drey Quartetten“ (S. 402, Anm.). Gemeint sind vermutlich die drei „Preußischen“ Streichquartette KV 575, 589 und 590.

den Werk eine Eigengesetzlichkeit zubilligen, die nicht auf einen eindeutigen Begriff zu bringen ist, sie kann den Leser durch strikt rationale Argumentation nicht überzeugen wollen, sondern ihm durch die Art der Darstellung lediglich die Übereinstimmung mit dem Urteil des Rezensenten ansinnen. Ein so verfahrenender Kritiker wird sich darauf beschränken, den subjektiven Eindruck wiederzugeben, den das zu besprechende Werk auf ihn gemacht hat, und er wird den objektiven Gehalt eines Werkes nicht in der Terminologie eines Regelwerkes zu beschreiben versuchen, sondern mit Kategorien, die dem jeweiligen Werk immer neu abzugewinnen sind. Das impliziert nun keineswegs, dass die Regeln der Harmonie oder des Kontrapunkts außer Kraft gesetzt sind. Aber sie sind in ihrer Bedeutung depotenziert. Sie bilden nur mehr eine notwendige Voraussetzung für ein gelungenes Werk. Sie sind das Handwerkszeug, das lediglich Grundlage des ästhetisch Wesentlichen ist.

Nun wird man nicht voraussetzen dürfen, dass die Musikkritiker des 18. Jahrhunderts die *Aesthetica* des in Berlin aufgewachsenen und an der Viadrina in Frankfurt/Oder lehrenden Baumgarten (1714–1762) studiert hätten und nach Baumgartens Prinzipien urteilten; aber die Ästhetik Baumgartens umschreibt sicherlich den Erfahrungshorizont der norddeutschen Aufklärung, in deren Einzugsbereich die wichtigsten Vertreter der frühen deutschsprachigen Musikkritik standen: Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) und Johann Friedrich Agricola (1720–1774) etwa. Analog braucht keineswegs unterstellt zu werden, dass die führenden Köpfe der Musikkritik gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchweg Kantianer waren⁹⁰, um dennoch behaupten zu dürfen, dass Beurteilungskriterien und Sprache der Musikkritik am Ende des 18. Jahrhunderts einer rapiden Veränderung unterworfen waren. Soziologisch grundiert wurde diese Veränderung durch die Verbreiterung des lesenden Publikums. Der fachspezifische Diskurs der musikalisch Gelehrten stand, wenn sie in nichtmusikalischen Periodika publizierten, unter dem Druck, sich terminologisch wie sachlich den Bedürfnissen einer breiter werdenden musikinteressierten Öffentlichkeit anzupassen.

Wie sehr die Position der rational-kunstrichterlichen Kritik schon zu defensiven Argumentationen Zuflucht nehmen musste, wird an der oben dargestellten Behandlung Mozarts deutlich. Wie stark sie indes Vorlieben des „breiten Publikums“ zu integrieren bereit war, wird in dem dritten, die Instrumentalkomponisten Haydn, Mozart und Pleyel behandelnden Brief „Ueber die Mode in der Musik“⁹¹ offenbar. Während hinsichtlich Mozarts darauf hingewiesen wird, dass die im zweiten Brief für die Vokalmusik gegebene „Characteristik [...] auch seine Instrumentalsachen“⁹² kennzeichne, heißt es über Haydn nur:

„Es ist selten, daß ein Mode-Componist ein großer Componist ist, ob wohl ein großer Componist sich auch nach der Mode richten kann, und dies beydes ist bey Haydn unstreitig der Fall. Kein Wort zur nähern Characteristik der Compositionen dieses großen Mannes. Lasse ihn das Schicksal noch recht lange hier unter uns und belaste, durch keine körperliche Schwäche sein Alter, damit die Musik sich noch recht oft neuer unsterblicher Werke von ihm zu erfreuen haben möge.“⁹³

⁹⁰ Einige waren es aber in der Tat: Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) druckte im 2. Band seines *Musikalischen Kunstmagazins* (1791; VII. Stück, S. 65 und 85–89) Auszüge aus Kants *Kritik der Urtheilskraft* ab und versah sie mit zustimmenden Kommentaren. Und die geistige Physiognomie eines Friedrich Rochlitz (1769–1842) oder Christian Friedrich Michaelis (1770–1834) wäre ohne die Kant-Rezeption nicht denkbar.

⁹¹ *JLM* 8 (1793), September-Heft, S. 479–482.

⁹² Ebd., S. 480.

⁹³ Ebd., S. 479.

Haydn sei also über jede Kritik erhaben; einer Begründung dafür entzieht sich die Autorin. Sie unterwirft sich einer Art ‚common sense‘ der norddeutschen Musikkritik, bei aller Kritik im Einzelnen in Haydn immer den genialen Kopf zu sehen⁹⁴, dafür aber den auch später noch inkriminierten Satzfehlern⁹⁵ keine Beachtung zu schenken. Zu einer Sprache, die weniger die Überprüfung des musikalischen Satzes auf Fehler als vielmehr eine Charakterisierung des musikalischen Stils im Blick hat, findet die Autorin bei der Beurteilung der Instrumentalwerke Pleyels: Diese zeichneten sich zwar nicht durch das „ausgezeichnete Originelle“ Haydns aus, dafür aber durch „schönen Gesang“. Seinen Werken „fehlt es nie an einen [sic!] guten Flusse, Contrast und angenehmer Ründung“⁹⁶. Auf den ersten Blick mag verwundern, dass der Autorin die Anerkennung Pleyels weniger schwer fällt als die Mozarts. Indes wird die Differenz erklärlich, wenn man berücksichtigt, dass Pleyels Musik im Gegensatz zu der Mozarts gar nicht Anspruch darauf erhebt, von den „Kennern“ rezipiert und akzeptiert zu werden. Die Autorin zitiert ein Urteil Johann Friedrich Reichardts, wonach Pleyel „nur den Beyfall der Hofdamen (wegen seines fließenden Gesanges) und der Musikhändler (wegen des guten Absatzes)“⁹⁷ anstrebe. Zwar distanziert sie sich von Reichardt (gegen den sie bei jeder sich bietenden Gelegenheit polemisiert)⁹⁸, aber weil Pleyel relativ früh mit seinen Werken Erfolg hatte und die Verleger ihn gut bezahlten, sei er zum Vielschreiber geworden, dessen neuere Werke auf „feine Wendungen, ausgesuchte Gedanken, und witzige Laune“ verzichteten und „matte und triviale Stellen“ enthielten.

Der Sinn dieser differenzierenden Kennzeichnung enthüllt sich im letzten Abschnitt des dritten und im vierten Brief⁹⁹, worin die Vereinbarkeit von künstlerischer Größe und Modischem thematisiert wird. Um als Komponist modisch zu sein, reiche es keineswegs aus, „trivial und allgemein zu schreiben“. Vielmehr gehörten „Naiveté, Witz und Laune mit gehörigem Fleiße“ dazu. Allerdings bestehe die Gefahr – und hier ist unverkennbar Pleyel das nicht genannte Vorbild –, dass „solche Componisten durch Geld, Eitelkeitskitzel, und Beyfallssucht den mit so schönen Blumen übersäeten Weg

⁹⁴ In einer Sinfonie-Rezension in den von Johann Adam Hiller herausgegebenen *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen*, dem vierten Band des vormals als *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* erschienenen Periodikums, wird Haydn bereits 1770 „eine eigene und originelle Manier“ zugesprochen; seinem „Genie“ gebühre „alle billige Achtung“. Die besprochenen sechs Sinfonien allerdings würden diesem Ruf nicht gerecht und seien mutmaßlich unterschoben (Stück 5 vom 29.01.1770, S. 37–38). In ähnlichem Sinne werden 1787 in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* drei Klaviersonaten rezensiert; vgl. *Magazin der Musik* 2, 2. Hälfte (1787), S. 1287 f. Uneingeschränkt positiv hingegen ist eine Rezension Johann Friedrich Reichardts aus dem Jahr 1782; vgl. *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1 (1782), IV. Stück, S. 205.

⁹⁵ Noch im ersten Jahrgang der ab Oktober 1798 erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung* glaubt der Verfasser einer Rezension der 1799 bei Gombart in Augsburg erschienenen Sinfonien Hob. I:100, 101 und 103 auf „nicht etwa blos oberflächliche, sondern wirklich bedeutende Nachlässigkeiten“ hinweisen zu müssen. Vgl. „[Rez.:] Grande Simphonie à plusieurs Instruments, composée par M. J. Haydn. Ouevr. 91 [...]“, in: *AMZ* I (1798/99), Sp. 837–849, hier Sp. 838.

⁹⁶ Anm. 91, S. 480 f.

⁹⁷ Ebd., S. 480.

⁹⁸ Reichardt scheine es „ganz an aller Kenntniß“ der Blasinstrumente zu fehlen, er solle ihren „Effect“ studieren, „um nicht ganz unzweckmäßig seine Compositionen damit zu überladen.“ (S. 340) Reichardts Kritik an Pleyel entspringe seinem „Kunstneid“, weil „Hof, Publicum und wahre Kenner Hr. R. den Beyfall versagen, den sie jenem geben.“ (S. 480) Die selbst gestellte Frage, warum Reichardt weder zu den „großen“ noch zu den „Mode-Componisten“ gehöre, beantwortet die Verfasserin damit, dass, wenn Reichardt überhaupt Beachtung verdiene, dann „als Nachahmer andrer Componisten“. Aber selbst darin sei er so ohne eigene Linie, dass man nicht wisse, ob „er sich zu ältern Componisten oder zu neuern schlagen“ wolle; seine Werke enthielten „ein Mixtum-Compositum von Allem und gefallen daher weder dem Kenner noch dem Liebhaber“. (S. 650 f.) Das erwähnte „Schuldiges Dankschreiben an den Herrn A-Z. für den Aufsatz über die Mode in der Musik im December 1793“ ist eine in der Sprache satirische, der Sache nach indes vernichtende Anti-Kritik.

⁹⁹ *JLM* 8 (1793), Dezember-Heft, S. 649–654.

verlassen, und durch die einmal vorgefaste gute Meynung ihrer Anhänger, keine Abnahme an Beyfall bey schlechteren Sachen bemerken, sondern vielmehr finden, daß diese am meisten nachgeplärrt werden [...]“. Dann könne der betreffende Komponist auf den Gedanken kommen: „Du arbeitest schlechter und gewinnst mehr an Beyfall und Gelde?– Es ist nicht Unrecht nach Beyden zu streben, aber es ist des Künstlers Sache, den Kunstliebhaber allmählich weiter zu führen, und das thut unter allen genannten nur Haydn.“¹⁰⁰ Von allen fünf genannten Modekomponisten, Dittersdorf, Mozart, Martín y Soler, Haydn und Pleyel, verdiene deshalb nur Haydn das Etikett „großer“ Komponist.

VI

Ähnlich ambitionierte Aufsätze wie der eben behandelte finden sich in der Rubrik „Musik“ kaum. Wenn sie gelegentlich über die Anzeige neuer Musikalien hinaus erweitert wird, so durch Berichte über neueste Entwicklungen im Musikleben der großen europäischen Städte oder durch Bekanntmachungen verbesserter oder neu konstruierter Musikinstrumente: Die Aktivitäten der *École de Musique pour la garde nationale* in Paris, aus der im August 1795 das Pariser Conservatoire hervorging, fand ebenso Berücksichtigung¹⁰¹ wie die Tätigkeiten der Berliner Singakademie unter Carl Friedrich Fasch¹⁰² oder die Eigenheiten des zeitgenössischen Londoner Musikbetriebs.¹⁰³ Wie in der „Theater“-Rubrik finden gelegentlich aber auch unterhaltsame Anekdoten Aufnahme, etwa über die Unzuverlässigkeit von Musikkritikern¹⁰⁴ oder über Auswüchse der Mozartverehrung.¹⁰⁵ Auch eine Satire über die relativ junge Erscheinung, dass erfolgreiche Musikstücke in immer neuen Arrangements auf den Markt kommen, fehlt nicht.¹⁰⁶ Ein „Musikalisches Räthsel“¹⁰⁷ soll – wie im zweiten Jahrgang das erwähnte „musikalische Würfelspiel“ – für Unterhaltung sorgen. Diese Art, den „Witz“ des Lesers anzusprechen, verschwindet gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die unverbindliche Spielerei mit Musik als Gegenstand des Kombinationsvermögens weicht zunehmend dem Verständnis von Musik als einem diskurswürdigen Teil der Nationalkultur, dessen Dignität den „witzigen“ Umgang ausschließt.

Mit Beginn des Jahrgangs 1797 wird die zuvor monatlich erscheinende Auflistung neuer Musikalien sporadischer; lediglich im Februar-Heft¹⁰⁸ und im Mai-Heft¹⁰⁹ erschienen sie noch, ohne dass die Redaktion, wie im Falle der Aufzählungen aufgeführter Stücke in der „Theater“-Rubrik, eine Begründung für die Einstellung der bisherigen Praxis gibt. Die Gründe dafür dürften jedoch darin liegen, dass die Musikverlage zu-

¹⁰⁰ Anm. 91, S. 481 f.

¹⁰¹ Karl August Böttiger, „Totale Musikreform in Paris“, in: *JLM* 9 (1794), Januar-Heft, S. 58–62.

¹⁰² „Nachricht von einem musikalischen Institute in Berlin“, in: *JLM* 9 (1794), Februar-Heft, S. 91–93; Theodor Heinsius, „Ueber musikalische Akademien in Berlin“, in: *JLM* 12 (1797), August-Heft, S. 408–412.

¹⁰³ „Ueber den jetzgen Zustand und die Moden der Musik in England“, in: *JLM* 9 (1794), Juli-Heft, S. 334–348; „Musikalische Nachrichten aus England“, in: *JLM* 11 (1796), September-Heft, S. 471–474; „Englische Musikalien“, in: *JLM* 12 (1797), Januar-Heft, S. 23–24.

¹⁰⁴ „Musikalische Anekdote“, in: *JLM* 9 (1794), März-Heft, S. 150.

¹⁰⁵ „Musikalische Anekdoten“, in: *JLM* 9 (1794), Juni-Heft, S. 286–287.

¹⁰⁶ „Der junge Staar. Ein musikalisches Project“, in: *JLM* 9 (1794), Dezember-Heft, S. 594–599.

¹⁰⁷ *JLM* 10 (1795), Februar-Heft, S. 55–56, mit unpaginiertem Notenblatt; Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, a.a.O., Bd. 1, S. 166. „Auflösung des musikalischen Räthsels im Febr. d. J.“, in: *JLM* 10 (1795), März-Heft, S. 140.

¹⁰⁸ *JLM* 12 (1797), S. 91–93.

¹⁰⁹ *JLM* 12 (1797), S. 272–275.

nehmend ihre Produkte im Intelligenzblatt der *JLM* anzeigten¹¹⁰, so dass die Auflistung im redaktionellen Teil mehr und mehr redundant erschien. Zum anderen brachte das *JLM* entgegen dem oben zitierten Verdikt Bertuchs aus dem Jahr 1793 nun doch Rezensionen musikalischer Werke, vorerst allerdings nur von Liedsammlungen.¹¹¹ Der erste dieser Beiträge¹¹², wahrscheinlich verfasst von Karl August Böttiger¹¹³, ist allerdings keine Rezension im eigentlichen Sinne, wie sie etwa in einem musikalischen Fachperiodikum zu erwarten wäre. Stattdessen nimmt der Verfasser das Erscheinen des ersten Teils der von Johann Friedrich Reichardt herausgegebenen Sammlung *Lieder geselliger Freude*¹¹⁴ zum Anlass, Reflektionen über den gegenwärtigen Zustand der Liedkunst in den europäischen Nationen anzustellen. Wieder steht der kulturpatriotische Aspekt im Vordergrund, indem nämlich der Zweck der Sammlung darin gesehen wird, dem Mangel an weltlichen Liedern in deutschen Landen abzuhelpfen. Die im August 1797 veröffentlichte Rezension des zweiten Teils der Sammlung¹¹⁵ begnügt sich mit einer kurzen Anzeige des Inhalts und dem Hinweis, dass zu den Liedern auch dreistimmig gesetzte Instrumentalbegleitungen erschienen seien. Freilich fehlt auch hier der Wunsch nicht, dass „doch hierdurch die lärmenden und oft sinnlosen Märsche und Tänze, die unsere zu Tafelfreuden gerufenen Instrumentalisten gewöhnlich nur aufzuspielen wissen, verdrängt“¹¹⁶ würden. Was nach einem harmlosen Aufruf zur Besserung der musikalischen Tischsitten aussieht, hat allerdings einen soziologischen Hintersinn: Der Aufruf zur musikalischen Selbsttätigkeit hintertreibt die Monopolstellung der zünftigen Stadtpfeifer und Ratsmusiker, denen die musikalische Umrahmung bürgerlicher Festlichkeiten traditionell oblag.

Ab dem 13. Jahrgang (1798) zeichnet sich insofern eine Akzentverlagerung in der Berichterstattung über Musik ab, als nunmehr Berichte und Kritiken von Opernaufführungen in der „Musik“-Rubrik Platz finden¹¹⁷, also nicht mehr ausschließlich in der „Theater“-Rubrik. Gleichzeitig wird das Spektrum durch sporadische Beiträge über einzelne Konzerte oder Charakteristiken von Instrumentalvirtuosen erweitert. Im Februar 1796 hatte erstmals eine Konzernachricht in der „Musik“-Rubrik Platz gefunden. Das

¹¹⁰ Ein stichprobenartiger Vergleich der Jahre 1793 und 1797 ergibt, dass in den zwölf Intelligenzblättern des Jahres 1793 zwei Musikalienanzeigen enthalten sind, von denen die eine sieben genauer spezifizierte Musikdrucke und die andere unspezifisch alle damals gängigen Gattungen anbietet. Im Jahrgang 1797 finden sich fünf größere Verlagsanzeigen, in denen insgesamt 181 Musikalien angeboten werden. Darüber hinaus gibt es in diesem Jahrgang zahlreiche Einzelanzeigen (Subskriptionsaufforderungen u. a.) von Komponisten und Verlegern. Allerdings verringert sich die Dichte der Musikalienanzeigen nach 1800, wofür primär das Erscheinen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (ab Oktober 1798) und der feuilletonistischen Tageszeitungen *Zeitung für die elegante Welt* (ab 1801), *Der Freimüthige* [...] (ab 1803) usw. verantwortlich gemacht werden darf.

¹¹¹ Zudem nur von Liedsammlungen Johann Friedrich Reichardts, so September 1796, August 1797, Oktober 1798, Juli 1799 sowie im April 1800. Im März 1799 werden Lieder von Johann Gottlieb Naumann rezensiert und im Oktober 1800 der Klavierauszug des Singspiels „Die Geisterinsel“ von Reichardt; vgl. Beer, Bd. 1, S. 3 ff.

¹¹² „Teutsche Lieder geselliger Freude“, in: *JLM* 11 (1796), September-Heft, S. 474–478.

¹¹³ Vgl. Kuhles, Bd. 1, S. 207.

¹¹⁴ Bibliographischer Nachweis: Beer, Bd. 1, S. 3. Die Sammlung enthält nach Angaben Böttigers 50 Liedkompositionen, von denen neun von Reichardt selbst stammen; vgl. *JLM* 11 (1796), S. 477.

¹¹⁵ „Lieder geselliger Freude, zweyte Abtheilung“, in: *JLM* 12 (1797), August-Heft, S. 413–414; bibliographischer Nachweis: Beer, Bd. 1, S. 3.

¹¹⁶ Ebd., S. 414.

¹¹⁷ Den Anfang macht allerdings eine vom Komponisten selbst geleitete konzertante Aufführung der deutschen Fassung der Oper „Brennus“ von Reichardt in Berlin zum Geburtstag Friedrichs II. am 24. Januar 1798; vgl. „Aufführung des Reichardtschen Brennus in Berlin“, in: *JLM* 13 (1798), April-Heft, S. 237–241.

Interesse des Berichterstatters ging aber über die Aufzählung der Mitwirkenden und die gesellschaftliche Bedeutung des Konzertgebers nicht hinaus:

„Ich komme eben aus einem enggeschlossenen, aber darum desto herzlichern Privatconcerte des Capellmeisters [Johann Gottlieb] Naumann, wo er selbst das Clavier spielte, und den Gesang der Mad. [Josepha] Duschek aus Prag vortrefflich begleitete. [Bartolomeo] Campagnuoli spielte die Geige, [Johann Friedrich] Prinz bließ die Flöte. Madelle. Schäfer, eine liebenswürdige Schülerin Naumanns, sang dann die Ideale von Schiller, die Naumann meisterhaft komponirt hat. Nichts geht über das Entzücken einer solchen musicalischen Academie. Daß Naumann vom Könige von Preußen eine reiche Dose, deren Friedrich der Einzige sich bediente, nebst einem Geschenk von 2000 Thalern und einer sehr freundlichen Einladung erhalten hat, das Carneval in Berlin zuzubringen, und dort seinen Schüler [Friedrich Heinrich] Himmel und seine Schülerin [Auguste Amalie] Schmalz zu hören, wissen Sie vielleicht schon.“¹¹⁸

Naumann begleitete „vortrefflich“ auf dem Klavier. Seine Komposition des Schillerschen Gedichtes sei „meisterhaft“. Das ist alles, was über die Kompositionen und deren Auf-führung gesagt wird. Gleichwohl setzt diese Meldung ein Interesse beim Leser voraus, ein Interesse an der Person des geachteten Hofkapellmeisters Naumann, seinem Wir-ken, seinen Schülern, seinem weiteren Umkreis und seinen Erfolgen.

Auch in den Konzertberichten der folgenden Jahre findet sich kaum Kritisches über aufgeführte Kompositionen. Anders als noch in der Kurzmitteilung aus Dresden stehen indes die Bewertung der Fähigkeit und der biographische Werdegang der Instrumenta-listen im Mittelpunkt. Der erste dieser Beiträge, ein Bericht über Konzertauftritte der jugendlichen Brüder Friedrich Wilhelm (1785–1842) und Johann Peter Pixis (1788–1874) in Kassel Anfang September 1797¹¹⁹, ist in die Gestalt eines Freundschaftsbriefes ge-kleidet, um „durch Darstellung meinen Empfindungen dauernden Gehalt zu geben“¹²⁰, bewusst subjektiv also, möglicherweise in der Absicht, beim Leser gar nicht erst die Er-wartung aufkommen zu lassen, dass es sich beim vorliegenden Text um eine objektiven Kriterien gehorchende Rezension handele. Der Autor berichtet, er sei nur widerwillig dem Vorschlag eines Freundes gefolgt und habe seinem Unwillen durch Kritik am Ver-anstaltungsort des Konzertes Luft gemacht. Durch diese Wendung wird der Kontrast zur nun folgenden enthusiastischen Beschreibung der beiden jugendlichen Virtuosen umso deutlicher: Friedrich Wilhelm Pixis, der Violinist, „spielt die Violine mit einer sol-chen Fertigkeit, Reinheit und Methode, daß man ihm dreist den Namen eines großen Virtuosen beylegen darf [...]. Nicht einstudiert und durch mühevollen Zwang hat dieser Knabe etwa eine Anzahl von Concerten erlernt, nein, sein Talent ist von einer wahren, genialischen Art, allumfassend“. Der junge Friedrich Wilhelm „spielt jede Musik die man ihm vorlegt, nicht allein mit der gehörigen Geläufigkeit, sondern auch mit vielem Feuer und Ausdruck, daß man denken sollte, er hätte sie lange einstudiert“. Neben den zirzensischen Effekt des sensationsgierigen Erstaunens über die Virtuosität eines Wun-derknaben tritt auch die Anerkennung der Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentalis-ten: „So selten es ist, in einem Knaben den vollen Seelen-Ausdruck zu finden, so halte ich Pixis doch am stärksten im Adagio [...]“¹²¹ Nachdem der Autor derart das Interesse der Leser an den Jugendlichen geweckt hat, rekapituliert er ausführlich Biographie und musikalische Ausbildung. Die anschließende Würdigung des jüngeren Pixis, des neun-

¹¹⁸ „Auszug eines Briefes aus Dresden“, in: *JLM* 12 (1797), Februar-Heft, S. 94.

¹¹⁹ „Die Gebrüder Pixis“, in: *JLM* 13 (1798), April-Heft, S. 241–247.

¹²⁰ Ebd., S. 241.

¹²¹ Ebd., S. 242 f.

jährigen Pianisten Johann Peter, gießt freilich Wasser in den Wein und zeigt damit, dass der Autor um ein differenziertes Bild bemüht ist:

„Obzwar seine Physionomie [sic!] und seine ganze Art sich zu benehmen noch genialischer ist als die des ältern Bruders, so hat er doch dessen Talent noch bey weitem nicht erreicht. Er spielt die schwersten Concerte von Mozart, aber es fehlt ihm noch an Deutlichkeit und Vortrag, und erreicht nicht den jungen [Johann Nepomuk] Hummel [...].“¹²²

Dennoch hätten beide Knaben ein „schönes Concert“ bestritten. Großes Gewicht legt der Autor dem Versuch bei, den naheliegenden Verdacht auszuräumen, die beiden Virtuosen seien von ihren Eltern zu finanziell einträglichen Wunderkindern dressiert worden: „Nur der Lust der Kinder ward es überlassen, sich viel oder wenig mit der Tonkunst zu beschäftigen.“ Der Knabe, gemeint ist wohl Friedrich Ludwig, habe oft nur eine halbe Stunde täglich Instrumentalunterricht gehabt, „aber diese mit Vergnügen“. Nach dem Konzert seien die Virtuosen wieder ganz Kinder und „spielen auf dem Boden neben ihrem Instrumente mit dem Hunde“.¹²³ Diese Bemerkungen nimmt der Autor zum Anlass, grundsätzlich das Problem der richtigen Kindererziehung anzugehen. Er tut es ganz im Sinne des rousseauschen „Émile“; der Natur müsse freien Lauf gelassen werden, und die Eltern sollten mehr durch Beispiel als durch Zwang erziehen.¹²⁴

Noch in demselben Jahrgang folgt ein weiterer Bericht über den Flötisten Friedrich Ludwig Dulon (1769–1826)¹²⁵, der als blinder Musiker so viel Sensation erregt hat, dass er zu Beginn des nächsten Jahrgangs erneut Gegenstand der Berichterstattung ist.¹²⁶ In beiden Berichten steht eher die Person des Solisten im Vordergrund als seine Fertigkeiten auf der Flöte, die freilich über jeden Zweifel erhaben seien: „Sein himmlisches Flötenspiel ist zu bekannt, als daß es noch einer Lobrede bedürfte.“¹²⁷

In den folgenden Jahrgängen finden sich in unregelmäßigen Abständen Berichte über Konzerte namhafter Virtuosen, im laufenden Jahrgang etwa über Konzerte in Leipzig¹²⁸ und Dresden.¹²⁹ Alsbald wird das geographische und thematische Spektrum der Berichterstattung allerdings erweitert. Berichtet wird nun nicht mehr nur über einzelne Konzerte, sondern über den „Musikzustand“ in einzelnen Städten¹³⁰, weiterhin aber auch über die Aufführung einzelner großer Werke.¹³¹ Besonderes Gewicht wird in den

¹²² Ebd., S. 245.

¹²³ Ebd., S. 246.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 247.

¹²⁵ „Ueber den blinden Flötenspieler Dülon. Auszug eines Briefes“, in: *JLM* 13 (1798), Juni-Heft, S. 362–364.

¹²⁶ „Der Flötenspieler Dulon“, in: *JLM* 14 (1799), Januar-Heft, S. 22–23. Im Anschluss eine kurze Notiz aus Weimar über den Wunderknaben Johan Fredrik Berwald (1787–1861), der eine „eigene Composition“ mit „Sicherheit und Präcision“ spielte. Ebd., S. 23.

¹²⁷ *JLM* 13 (1798), Juni-Heft, S. 362. Der zweite Bericht erwähnt die „schöne Freyheit, mit der er sein Instrument zu behandeln versteht.“ *JLM* 14 (1799), Januar-Heft, S. 23.

¹²⁸ „Hr. Wölfel und Mad. Gardini in Leipzig“, in: *JLM* 14 (1799), Juni-Heft, S. 304–306.

¹²⁹ „Großes geistliches Concert in Dresden“, in: *JLM* 14 (1799), Juli-Heft, S. 352–355; „Ausführlichere Nachricht vom großen Oratorium in Dresden“, in: *JLM* 14 (1799), September-Heft, S. 456–461; „Nachtrag über die Aufführung der Naumannischen Composition des Klopstockischen Psalms“, in: *JLM* 14 (1799), Dezember-Heft, S. 639–641.

¹³⁰ „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Paris“, in: *JLM* 15 (1800), Juli-Heft, S. 346–349; gleich anschließend: „Concerte in Leipzig“, in: ebd., S. 349–354; „Zustand der Musik und Winterconcerte in Würzburg“, in: *JLM* 16 (1801), Januar-Heft, S. 20–27; „Ueber den Musikzustand in Oldenburg“, in: *JLM* 16 (1801), Juli-Heft, S. 358–363; „Musik in Dresden“, in: *JLM* 17 (1802), Juni-Heft, S. 317–320.

¹³¹ „Almanson und Nadine, ein noch ungekanntes Melodram von G. Benda“, in: *JLM* 15 (1800), November-Heft, S. 592–593; „Die Oper Camilla in Kassel [...]“, in: *JLM* 16 (1801), Dezember-Heft, S. 654–668; „Aufführung von Mozart's Requiem in der Hauptkirche zu Weimar“, in: *JLM* 17 (1802), Januar-Heft, S. 37–39; „Leipziger Theater. Die Operette: das Blumenmädchen“, in: *JLM* 17 (1802), Mai-Heft, S. 274–275; „Aufführung des Grafen Armand, eine Oper mit der Musik von Cherubini, in Kassel“, in: *JLM* 17 (1802), Juni-Heft, S. 320–334; bei dem Stück handelt es sich um „Les deux journées“, das in Deutschland zumeist unter dem Titel „Der Wasserträger“ aufgeführt wurde.

Jahren 1800 bis 1803 der Berichterstattung aus Wien eingeräumt; ab Juli 1800 erscheint in monatlichen bis halbjährlichen Abständen ein Bericht über Musik und Theater in Wien, der wegen seiner Ausführlichkeit weder der „Theater“- noch der „Musik“-Rubrik zugeordnet wird, sondern als eigenständiger Artikel erscheint.¹³² Gelegentlich wird auch das Musikleben anderer Städte in umfangreicheren, nicht rubrizierten Beiträgen behandelt, so im November 1800 Kassel¹³³ sowie im April 1803 und März 1805 Frankfurt/Main.¹³⁴

Doch auch das professionelle Schreiben über Musik findet Berücksichtigung: Die im September 1798 erfolgende Ankündigung der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*¹³⁵ wird als „eine merkwürdige und vielversprechende Erscheinung“ begrüßt.¹³⁶ Die ersten zwei Nummern gelten dem Rezensenten als epochale Erscheinung: „Möchten wir doch von dem Fortgange eines solchen Instituts, womit wirklich eine neue Epoche der Kritik und Kunstliebe für die Musik in Teutschland beginnen kann, unsern Lesern recht oft Nachricht geben können!“¹³⁷ Diese Hoffnung wird erfüllt; im März 1799 erscheint unter dem Titel „Naumanns neueste Compositionen“ eine Rezension der „XXIV neuen Lieder“ von Johann Gottlieb Naumann¹³⁸, an deren Beginn angekündigt wird, die Rezension „neuer Musikalien von Bedeutung und Gehalt [...] den Herausgebern der Allgemeinen musicalischen Zeitung in Leipzig“¹³⁹ zu überlassen. Gleichwohl werden die wichtigsten musikalischen Neuerscheinungen, die in der AMZ besprochen werden, aufgezählt: Breitkopf & Härtels Ausgabe von Mozarts „Œuvres complètes“, die neuen Opern von Johann Rudolf Zumsteeg und Karl August Freiherr von Lichtenstein. Auf den eigenen Leserkreis abgestimmt wolle man indes nicht ganz darauf verzichten, Musikalien zu besprechen: „Aber auch so sey es uns unbenommen, es unsern schönen und der Musik nicht bloß Leserinnen anzumelden, wenn ein teutscher Künstler eine besonders wohlgefällige Gabe auf Polyhymniens Altar und die Musiktische der Grazien legte.“¹⁴⁰ Naumanns Kompositionen seien ganz den Texten angemessen, die „beynahe das ganze Polychord der sanftern Gefühle im Menschen“¹⁴¹ berührten. Sogar auf eine musikalische Einzelheit, dass nämlich eine Textpassage „mit chromatisch halben Tönen“ vertont sei, geht der Rezensent ein.

¹³² „Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien“, in: *JLM* 15 (1800), Juli-Heft, S. 325–346; „Briefe über Wien“, in: *JLM* 16 (1801), März-Heft, S. 133–141; „Briefe über Wien“, in: *JLM* 16 (1801), Juni-Heft, S. 299–309; „Nachrichten aus Wien“, in: *JLM* 16 (1801), August-Heft, S. 411–425; „Wiener Kunstnachrichten“, in: *JLM* 16 (1801), Oktober-Heft, S. 538–545; „Nachrichten aus Wien“, in: *JLM* 16 (1801), November-Heft, S. 589–605; „Briefe über Wien“, in: *JLM* 17 (1802), Februar-Heft, S. 87–97; „Wiener Theater und Ballets in den letzten drei Wintermonaten“, in: *JLM* 17 (1802), Juli-Heft, S. 386–393; „Brief aus Wien“, in: *JLM* 18 (1803), Januar-Heft, S. 31–38. Erst im Mai 1806 erscheint dann wieder ein ausführlicherer Bericht aus Wien; vgl. „Theater und Musik in Wien in den letzten Wintermonaten 1806“, in: *JLM* 21 (1806), Mai-Heft, S. 284–291. Freilich dürfen dabei die kürzeren Artikel in der „Theater“- bzw. der „Musik“-Rubrik nicht übersehen werden.

¹³³ „Blicke auf die theatralischen Belustigungen während der August-Messe in Cassel 1800“, in: *JLM* 15 (1800), November-Heft 1800, S. 569–581.

¹³⁴ „Frankfurter Theater- und Wintervergönungen“, in: *JLM* 18 (1803), April-Heft, S. 210–215; „Winterunterhaltungen in Frankfurt a. M.“, in: *JLM* 20 (1805), März-Heft, S. 143–149.

¹³⁵ Von Breitkopf und Härtel inseriert im Intelligenzblatt des *JLM*, September 1798, S. CCXIX–CCXX.

¹³⁶ „Ankündigung einer neuen musikalischen Zeitung“, in: *JLM* 13 (1798), Oktober-Heft, S. 573–574, hier S. 573.

¹³⁷ „Allgemeine musikalische Zeitung“, in: *JLM* 13 (1798), November-Heft, S. 632–633, hier S. 633. Der Ankündigung, „recht oft Nachricht“ von der AMZ zu geben, wird durch Fußnoten in musikbezogenen Artikeln Folge geleistet, z. B. in: *JLM* 14 (1799), März-Heft, S. 147.

¹³⁸ *JLM* 14 (1799), März-Heft, S. 146–148; bibliographischer Nachweis der Komposition bei Beer, Bd. 1, S. 4.

¹³⁹ Ebd., S. 146.

¹⁴⁰ Ebd., S. 147.

¹⁴¹ Ebd., S. 148.

Als Ergebnis kann festgehalten werden, dass die Berichterstattung über Musik und über das Musikleben – im Laufe der 1790er-Jahre zunehmend und um 1800 endgültig – integraler Bestandteil des im *JLM* verfolgten journalistischen Konzeptes geworden ist. Musik stieg zu einem diskurswürdigen Gegenstand im Rahmen der entstehenden Nationalkultur auf. Genaueres Eingehen auf technische und analytische Einzelheiten bleibt zwar den Fachpublikationen vorbehalten – auf die im Falle der *AMZ* explizit verwiesen wird, aber im Ton der unterhaltsamen Bildung gehört Musik zum Kreis des Berichtenswerten. Diese neue Art des Musikjournalismus ist Reflex und zugleich Motor eines sich als kulturelle Einheit wahrnehmenden Bürgertums in Deutschland, das sich als Inbegriff des „gebildeten“ Publikums verstand.¹⁴²

¹⁴² Zur soziologischen Interpretation des Bildungsbegriffes vgl. Tadday, S. 11 ff.

Lyrische Momente des Fragmentarischen – „Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann“ (1988) von Aribert Reimann

von Friederike Wißmann (Berlin)

I.

Robert Schumann ist in der „Neuen Musik“¹ häufig rezipiert worden. Besonders seit den 1970er-Jahren steht Schumann gewissermaßen im Zentrum kompositorischen Interesses, unter anderem weil er als historische Projektionsfläche zeitgenössischer Phänomene auf unterschiedlichsten Ebenen interpretierbar ist. Aus der Retrospektive gilt Schumann als non-konformer, kreativer Komponist, und durch seine Künstlerpersönlichkeit tritt er als Individualist par excellence in Erscheinung, der in seiner Musik eine komplexe musikalische Welt kreiert.

Einen Eindruck von der Mannigfaltigkeit der kompositorischen Schumann-Rezeption gibt Wolf Frobenius in seinem Artikel *Schumann in der Musik seit 1950*², nicht nur indem er ca. 50 prominente Kompositionen mit Schumann-Rekurs benennt³. Frobenius unterscheidet drei Varianten der kompositorischen Bezugnahme auf Robert Schumann, nämlich zunächst die Möglichkeit der Rezeption eines speziellen Werkes, daneben die kompositorische Verwendung eines Themas oder Motivs von Schumann und schließlich den allgemeineren Rekurs auf Schumanns Personalstil. Diese künstlerischen Auseinandersetzungen müssen noch ergänzt werden um die zahlreichen biografischen Bezüge, in denen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts Schumann als symbolische Figur des an der Welt gescheiterten Künstlers installiert haben. Dieter Schnebel und sein Text „Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk“⁴ ist dabei stellvertretend für zahlreiche Projektionen von Komponisten zu nennen. Anhand der umfangreichen Schumann-Rezeption wird deutlich, dass die Sicht auf den Komponisten sehr von der Perspektive des Betrachters geprägt ist. Die Frage zur Aktualität Robert Schumanns provoziert zeitgenössische Komponisten zur Identifikation. Wolfgang Rihm etwa vergleicht seine künstlerische Tätigkeit einer quasi organisch gewachsenen Faktur seiner Kompositionen auf Augenhöhe mit derjenigen Robert Schumanns:

„In Schumanns Gesellschaft bin ich allein deshalb immer wieder gern, weil er ein wirklicher Komponist für Komponisten ist ... Seine Musik ist gänzlich frei gewachsen, und selbst wenn er mit Formeln hantiert, geschieht das wie Vegetation.“⁵

¹ Angemerkt werden muss an dieser Stelle, dass Aribert Reimann selbst den Begriff der Neuen Musik als „absurd“ kritisiert: *Musik und „Neue Musik“. Anmerkungen zu einem absurden Begriff*, unveröffentl. Rede zur Verleihung des Schneider-Schott-Preises an Hans-Jürgen von Bose vom 17.3.1988, in: Artikel „Aribert Reimann“, *MGG*² (Personenteil Bd. 13), Kassel u.a. 2005, Sp. 1496.

² Wolf Frobenius, *Schumann in der Musik seit 1950*, in: *Robert Schumann: philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtl. Aspekte*, hrsg. von W. Frobenius u. a., Saarbrücken 1989, S. 199–218.

³ Die Übersicht von Frobenius zeigt auch, dass die tatsächliche Zahl der Kompositionen viel größer ist.

⁴ Dieter Schnebel, „Rückungen – Ver-rückungen. Psychoanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk“, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann I*, München 1981.

⁵ Wolfgang Rihm, zitiert in: Wolf Frobenius, a.a.O., S. 202.

In seinem 2. Violinkonzert (1971) greift Hans Werner Henze Schumanns Komposition *Bunte Blätter* op. 99 auf, welche jedoch hier nur in Bruchstücken, also als eine Art Materialquelle vorkommt. Henzes Komposition darf auch als Beispiel für ein in der Nachkriegszeit verbreitetes künstlerisches Verfahren gesehen werden, in dem das tradierte musikalische Material in gebrochener Perspektive zur Darstellung kommt. Das Violinkonzert gleicht einer Collage aus verschiedensten Stoffen, in der unterschiedliche Epochen, verschiedene Komponisten und auch angrenzende künstlerische Bereiche wie etwa Enzensbergers Gedicht *Hommage à Gödel* aufleuchten. Henze vermeidet in seiner Komposition den Eindruck, als selbstverständlicher Nachkomme Schumanns auftreten zu wollen.

Eine dezidierte Würdigung Robert Schumanns ist die Komposition von György Kurtág *Hommage à R. Sch.* op. 15d von 1990. Die Verschlüsselung anhand der Initialen darf freilich nicht als Diskreditierung missverstanden werden, sondern kann viel eher als Ausweis einer besonderen Vertrautheit gelten. Ganz im Sinne der Kurtágschen Miniaturen, die als Extrakt kompositorischer Ideenvielfalt zu verstehen sind, erwächst die Abkürzung R. Sch. dieser charakteristischen Konzentration. Die Komposition op. 15d von Kurtág ist oftmals in die Nähe zu den Schumannschen *Märchenerzählungen* op. 132 gestellt worden, was schon die Besetzung von Klarinette, Viola und Klavier nahelegt. Den tatsächlichen Bezug zu Schumann gestaltet Kurtág noch auf anderer Ebene offenkundig, nämlich dort, wo er extreme Temperamente in seiner Komposition gegenüberstellt. Personifiziert in Florestan und Eusebius, mit denen Schumann seine Zerrissenheit literarisch zum Ausdruck brachte, vollzieht Kurtág hier die Unvereinbarkeit der opponierenden Charaktere nach.

Wenn Peter Ruzicka sich in seiner Komposition *Annäherung und Stille. Vier Fragmente über Schumann für Klavier und 42 Streicher* von 1981 auf das Fragment gebliebene *Konzert für Klavier und Orchester* d-Moll bezieht⁶, wird erkennbar, dass der Aspekt des künstlerisch Unvollendeten für die Schumann-Rezeption nicht unwesentlich ist.

„Ruzickas *Stille und Annäherung* ist also ein nahezu idealtypisches Beispiel für die kompositorische Schumann-Rezeption nach dem musiksprachlichen Paradigmenwechsel: Schumanns Romantik und die Aura seiner Musik sind voll akzeptiert, ja nostalgisch verklärt. Es ist der scheiternde Schumann, auf den Bezug genommen wird.“⁷

Die Apostrophierung des Fragmentarischen bei Ruzicka, die schließlich auch Aribert Reimanns Komposition *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* von 1988 innewohnt, ist einerseits als Positionierung gegen das vermeintlich Abgeschlossene aufzufassen, andererseits bedeutet das Fragmentarische ja nicht nur den hier zitierten Aspekt des Scheiterns. Das Fragment birgt ein in den Künsten des 20. Jahrhunderts vielfach aufgerufenes energetisches Moment zwischen Kunstwerk und Rezipienten, da die Bruchstellen als Offenheit gegen den Betrachter lesbar werden können. Die nicht vollendete Komposition repräsentiert ein noch im Prozess befindliches Kunstwerk, das in einem Stadium des Schaffensprozesses, quasi als dessen Momentaufnahme, festgehalten wird.

⁶ Das Konzert ist in einer Rekonstruktion/Ergänzung erst 1988 bei Breitkopf & Härtel erschienen; Ruzicka hat seiner Komposition also den damals unpublizierten Konzertsatz zugrunde gelegt.

⁷ Wolf Frobenius, a.a.O., S. 208.

Mit Blick auf die europäische Schumann-Rezeption des 20. Jahrhunderts wird erkennbar, dass auch der historische Kontext unmittelbar in die Auseinandersetzung mit dem Komponisten einwirkt: Während in der musikalischen Nachkriegslandschaft der 50er-Jahre eine Art diffuses Misstrauen gegen tradierte Werke und Werte besteht, ist seit dem Ende der 60er-Jahre eine Öffnung zu beobachten, welche eine direktere Zuwendung nicht nur zu Schumannschen Kompositionen ermöglichte. Im Verhältnis von zeitgenössischen Komponisten gegenüber der Romantik ist eine Entspannung der künstlerischen Auseinandersetzung konstatierbar. Dass das Erbe der deutschen Romantik – oder zumindest das, was man für der deutschen Romantik zugehörige Kunst erachtete – dabei insgesamt eine besondere Problematik evozierte, liegt auf der Hand. Vor allem aufgrund zahlloser von den Nationalsozialisten vorgenommener Inthronisierungen und zu Parolen montierter Werk-Zitate war in der Nachkriegs-Rezeption ein unvoreingenommener, bruchloser Zugriff auf tradierte ästhetische Normen kaum vorstellbar. Freilich ist von der Rezeptions-Problematik die Dichtkunst besonders betroffen. Dass die kompositorische Auseinandersetzung aber nicht unabhängig von Diskursen um den rezeptiven Umgang verlief, wird auch an der komplexen Situation der Schumann-Rezeption nachvollziehbar.

II.I.

Aribert Reimanns Kompositionen sind – auch unabhängig von der Frage nach dem Umgang mit musikalischen Traditionen – nicht leicht einer Schule oder eindeutigen Ausrichtung zuzuordnen. Seine erste der Öffentlichkeit zugängliche Schaffensphase datiert auf das Ende der 1950er-Jahre; sein erstes Klavierkonzert wurde 1962 unter der Leitung von Hans Werner Henze uraufgeführt. Man ist versucht, bei Reimann schon in seinen früheren Werken einen sehr individuellen Stil festzustellen, der eher auf immanente Kompositionsprinzipien denn auf äußere Zugehörigkeiten setzt. Bemerkenswert ist seine dezidierte Abkehr von seriellen Kompositionsprinzipien, mit denen er auf den Darmstädter Ferienkursen 1956 in Berührung kam. Mit dieser Entscheidung ging einher, dass Reimann sich einer Ausdrucksästhetik zuwandte, die einerseits schon früh Parameter wie den Klang selbst hervortreten ließ und zudem jenseits von regulativen Strukturprinzipien die Klarheit der physiognomischen Faktur fokussierte. Sein Unterricht bei Boris Blacher mag ihn in der Suche nach einem ganz eigenständigen Komponieren bestärkt haben. Möglich, dass Reimanns so individueller wie plastischer Stil durch seine Kompositionen für das Musiktheater, jeweils zentrale Werke seines Œuvres, noch stärkere Ausprägung erfuhr. Deutlich wird hier sein dezidiertes Interesse am Tragischen. Hans Heinz Stuckenschmidt charakterisiert den orchestralen Part der Oper *Das Traumspiel* von 1964:

„Musikalisch zeigt das Werk zwei einander ergänzende Eigenarten. Einerseits die oft hermetische Abgeschlossenheit der Tonsprache, das trotzige Beharren in splittierigem, knirschendem, ohrenstechendem Klang, in heftiger Orchesterpolyphonie und schwer mit dem Ohr zu kontrollierender Verschachtelung der Motive. Andererseits die statische Verwendung von Akkordmassen, die wie Wolken über der Handlung ruhen, sich lichtend und verdüsternd, als gerinne die Zeit.“⁸

⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Aribert Reimanns Welt*, Text zum Konzert für Klavier und 19 Spieler, Aufnahme: Basel 1972, S. 1.

Auffällig ist Reimanns kompositorische Differenzierung in der Wahl der musikalischen Mittel und der von ihm ausgewählten Gattung. Ein weiterer wichtiger Schwerpunkt Reimanns liegt auf den Liedkompositionen. In den Lyrik-Vertonungen ist die einzigartige Tonsprache Reimanns erkennbar. Nachgerade plastisch wird hier seine Erfahrung als Liedbegleiter, da der lyrische Gehalt die Stücke Reimanns in besonderer Intensität durchdringt. Reimanns Repertoire reicht vom orchesterbegleiteten Vokalstück, etwa *Zyklus* nach Celan (1971), bis zum unbegleiteten Sologesang *Eingedunkelt, neun Gedichte von Paul Celan für Alt-Solo* von 1992. Die 1960 entstandenen *Fünf Gedichte von Paul Celan* für Bariton und Klavier, welche Dietrich Fischer-Dieskau 1962 zur Uraufführung brachte, machten Reimann international bekannt.⁹ Charakteristisch für Reimanns Vertonungen ist auch seine Textauswahl, die ein weites Spektrum an Autoren bietet. Reimann zieht literarische Vorlagen der verschiedensten Schattierungen heran, die vom Klassiker William Shakespeare über romantische und spätrömantische Dichter wie etwa Friedrich Hölderlin, Joseph von Eichendorff, Karoline von Günderode und Charles Baudelaire bis zu modernen Autoren wie James Joyce und Sylvia Path reichen. Mit zeitgenössischen Autoren sucht Reimann die unmittelbare Zusammenarbeit. Ein prominentes Beispiel ist die Arbeit mit Günther Grass am Ballett *Die Vogelscheuchen* (1970).¹⁰ Wenngleich die von Reimann ausgesuchten Autoren geographisch und stilistisch weit gestreut sind und auch keine zeitliche Einschränkung besteht, sind doch Schnittstellen erkennbar, die weniger Sujets als vielmehr analoge atmosphärische Gehalte der Texte assoziieren lassen. Neben den prominenten Liebessonetten sind vor allem die düsteren Schauplätze der Texte augenscheinlich, welche durch Reimanns Vertonungen klanglich ausgestaltet werden. Doch richtet sich Reimanns kompositorisches Anliegen nicht auf das Katastrophische als bloße Inszenierung von Zerstörung und Zerfall. Vielmehr hat in seinen Vertonungen eine bald vergessene Schönheit in dem Nebeneinander von Rückblick und unmittelbarer Wahrnehmung Raum. Dies illustriert beispielhaft die Komposition für Bariton und Klavier (linke Hand) *Shine and Dark* nach einem Text von James Joyce (1989).

II.II.

In *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* bleiben die kompositorischen Schwerpunkte Lied und Oper erkennbar. Die Orchestrierung erinnert vor allem in den extremen Besetzungen – sie reicht vom vollen Bläusersatz bis zum Piccolo-Solo – an die Inszenierungs-Potenz der Reimannschen Opern, gleichzeitig ist aber, vielleicht auch durch den Rekurs auf Schumann, eine hohe lyrische Intensität in den kammermusikalischen Passagen auffallend. Hier tritt ein poetischer Gestus in den Vordergrund, welcher auch der einfühlsamen Reimannschen Transkription der *Sechs Gesänge* op. 107 von Robert Schumann für Sopran und Streichquartett zu eigen ist. Entstanden sind die *Sieben Fragmente* als Auftragswerk der Hamburger Staatsoper, sie wurden am 25. September 1988 uraufgeführt. Das Orchesterstück dauert ca. 14 Minuten.

⁹ Dass berühmte Sänger und Sängerinnen wie Elisabeth Grümmer, Catherine Gayer, Barry McDaniel, Dietrich Fischer-Dieskau oder Brigitte Fassbaender Reimann nahestehen, verwundert wenig. Siehe hierzu: Wolfgang Burde, *Aribert Reimann. Leben und Werk*, Mainz u. a., 2005, darin: *Exkurs: Zusammenarbeit mit großen Sängern*, S. 74 ff.

¹⁰ Konsequenterweise erscheint vor diesem Hintergrund, dass Reimann eine Professur für das zeitgenössische Lied 1974 bis 1983 an der Hamburger Musikhochschule und von 1983 bis 1998 an der Hochschule der Künste in Berlin innehatte.

Reimanns Komposition liegen die *Klaviervariationen* in Es-Dur zugrunde, die Schumann ausgehend von einem choralartigen Thema im Februar 1854 komponierte. Von fragwürdiger Berühmtheit sind diese Variationen auch, weil Schumann während der Arbeit daran in die Nervenheilanstalt eingewiesen wurde. Dass Reimann auch auf die V. Variation rekurriert, diejenige, die nach Schumanns Sturz in den Rhein entstanden ist, lässt zumindest die rezeptive Verquickung von Komposition und biografischer Überlieferung deutlich werden. Jenseits der Dramatik um Schumanns persönliches Schicksal ist die strukturelle Andersartigkeit dieser Variation offensichtlich.

TEMA

Leise, innig

The musical score for the theme is presented in four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings such as 5, 4, 3, and 5. The second system features a 7 and 5. The third system includes fingerings 2, 1, 5, and 5. The fourth system contains fingerings 5, 4, 2, 1, and 5, and concludes with first and second endings.

Notenbeispiel 1: Robert Schumann: *Klaviervariationen* in Es-Dur, Thema

VAR. V

The musical score for Variation V is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic figures such as triplets and sixteenth-note runs, often spanning across bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. A crescendo (*cresc.*) is marked in the third system. Measure numbers 144, 146, 148, and 150 are indicated at the start of their respective systems.

Notenbeispiel 2: Robert Schumann, *Klaviervariationen* in Es-Dur, Variation V

Reimann teilt das Thema von Schumann und zitiert in seinem III. Fragment die ersten vier Takte, während im V. Fragment die ersten drei Takte vom zweiten Teil des Themas zu hören sind. Im VII. Fragment ist die V. Klaviervariation präsent, wenn Reimann einen elftaktigen Ausschnitt der oberen Klavierstimme in die Holzbläser verlegt.

Das Prinzip der kontrastierenden Besetzung steht gleich am Beginn der Komposition. Schon im ersten Fragment sind die Orchestergruppen fast blockartig gegeneinandergestellt. Während die Streicher in Sekundreibungen und „*con sordino*“ ein fast klirrendes Schallereignis aufbauen, setzt Reimann an- und abschwellende Bläserakkorde dagegen, deren Bezug zu den Streichergruppen weniger dialogisch denn antithetisch ist. Sowohl am Beginn des I. Fragments, nämlich in den fallenden Sekundfolgen, wie in dem Wiederaufgreifen dieser Anleihe im Streicher-Flageolett des II. Fragments ist Schumanns Thema in Versatzstücken erkennbar. Im Verlauf des I. Fragments verstärkt Reimann die Polarisierung. Der orchestrale Ton wird variiert in dem vierstimmigen Trompetenklang, der in polyphone Schichten der Holzbläser mündet und schließlich fast morphologisch in die Sextolen von Bratschen und Celli überzugehen scheint. Die einsetzenden Posaunen durchbrechen jene Textur durch eine thematisch akzentuierte absteigende Linie. Das Ende des ersten Teils thematisiert das Fragmentarische insofern, als Reimann hier mit einer Sechzehnteltriole ins Offene abbricht.

Der Kontrast des I. und II. Fragments legt eine Anleihe an klassische Satzfolgen nahe, da dem ersten, von dynamischer Spannung getragenen Satz, der zudem ein kompositorisches Prinzip apostrophiert, der zweite als Quasi-Adagio folgt. Flageolettklänge, welche über den Clusterfeldern der Streicher stehen, bestimmen diesen Satz. Das II. Fragment erscheint insofern wie eine Weiterentwicklung des I. Fragments, als die Entgegensetzung von extrem hohen Violinen und stoßartigen Einwürfen der Posaunen in sehr tiefen Registern zugespitzt ist. Das Hauptmotiv, eingeführt durch die Geigen, ist weniger an einer charakteristischen melodischen Wendung denn an seiner prägnanten Rhythmik auszumachen, die Reimann durch die Stimmgruppen führt. Dem steht ein Motiv gegenüber, das den Beginn des Schumann-Themas aufruft.

Bei Ziffer 7, dem Beginn des III. Fragments, wird das Schumann-Thema exponiert. Harmonisch durch den Schluss des II. Fragments vorbereitet, zitiert Reimann Schumann hier in der originalen Tonart. Auch die Sexten der Hörner geben der Schönheit des Themas Raum (siehe Notenbeispiel 3).

Dass dieses Zitat nicht abrupt in die Komposition einfällt, verhindert Reimann durch die Konsequenz der Komposition, in diesem Fall durch das Weiterführen der Flageolets in den Streichern. Zudem macht die Schichtung der beiden thematischen Auszüge die Faktur der Komposition als konstruierte hörbar. Diese Stelle macht deutlich, inwiefern Reimann die Schwellen ausstellt. Übergänge sind zentrale Teile der Komposition, was die Vorbereitung und Positionierung des Schumann-Themas zeigt. Auch der Übergang zum IV. Fragment ist markant ausgestaltet. Das kammermusikalisch besetzte IV. Fragment wird von einer motorisch treibenden Kontrabassfigur eingeleitet. Jenes Ausstellen von kammermusikalischen, dialogischen Strukturen, etwa den abwechselnden Kantilenen von Englischhorn und Klarinette, lässt auch romantisches Melos assoziieren. Die Behandlung der Instrumente mit ihren charakteristischen Färbungen – wie etwa die Vorschläge und Synkopierungen – unterstreicht den Eindruck einer Reminiszenz

Handwritten musical score for orchestra, showing staves for woodwinds, strings, and percussion. The score is divided into two main sections, II and III, with a measure number 7 and a rehearsal mark III. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

2) Robert Schumann: Letztes Thema (1854)

Notenbeispiel 3: Aribert Reimann, *Sieben Fragmente für Orchester*, Ende des II. und Beginn des III. Fragments

zusätzlich. Vom Dialog zwischen Klarinette und Fagott ausgehend, entwickelt Reimann einen polyphonen Holzbläusersatz, während die Streicher überwiegend „sul ponticello“ oder im Pizzikato begleiten. Den Schluss dieses Fragments markieren heftige Einwürfe im dreifachen Fortissimo.

Im V. Fragment verlagert Reimann den Dialog in die Solostreicher: Violine und Violoncello geben sich das Wort, wobei Reimann auch hier einen Fokus auf die überlappenden und extrem divergierenden Register beider Solostimmen setzt. Die schon erwähnte thematische Schumann-Zitation erfolgt hier, lesbar als Analogon zur Orchestrierung, in Schichtungen. Das Klavierthema wird von Reimann auf drei Ebenen in die kompositorische Struktur verwoben: Das Zitat des ersten Teils (T. 1–3) ist offensichtlich. Weniger direkt zitiert Reimann das Thema in den Bratschen, wo eher die Bewegung als eine klare Melodieführung nachgezeichnet ist. Während die Takte 5–7 wieder klar zu erkennen sind, kommt hier das Schichten-Prinzip durch die Überlagerung mit den zweiten Geigen zum Tragen. Die Takte 9–12 schließlich werden in den Bläser-Stimmen intoniert und münden in dem Akkord as-b-es-b.

Im VI. Fragment kommt das respondierende Prinzip von Streichern und Bläsern, allerdings radikalisiert, wieder zum Einsatz, wenn über den Clusterklang der Streicher im Pianissimo ein Subito-ff-Einsatz der Bläsergruppe hereinbricht. Die Streicherblöcke unterteilt Reimann in vierteltönig und halbtönig intonierte Passagen, Fagott und Kontrafagott übernehmen mit den ostinaten Terzsprüngen strukturierende Impulse. Auch der Übergang zum letzten Fragment ist herausragend, wenn der Es-Dur-Klang die Klaviervariationen wieder an die Oberfläche der Klangwahrnehmung treten lässt (siehe Notenbeispiel 4).

Das VII. Fragment trägt weniger einen manifestierenden Charakter, sondern folgt eher einem narrativen Gestus: Kompositorisch lässt sich dies an den zahlreichen Wendungen festmachen, die in hoher Konzentration motivisches Material ausbreiten. Auch die relativ ausgedehnte Schumann-Zitation in den Holzbläsern führt zur motivischen Fülle dieses Fragments. Dass dieses nicht massiv wirkt, mag auch daran liegen, dass bei Reimann die Basslinie ausgespart ist. Die zunehmende Motorik durch die gebundenen Sechzehntelgruppen verstärkt den Eindruck einer Beschleunigung der Komposition; auch jene Bewegungen sind als Anleihe an die Schumannsche Variation interpretierbar. Es liegt auf der Hand, dass Reimann seine Komposition nicht mit einem Schluss-Akkord beendet. Ganz programmatisch werden die *Sieben Fragmente* von einem Piccolo-Solo beschlossen, das um die Töne g''-a''-f'' kreist. Am Ende steht eine versetzte, aufsteigende Linie.

III.

Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann veranschaulicht schon im Titel die Ausrichtung der Komposition, nämlich formal das Fragmentarische und inhaltlich die Auseinandersetzung mit dem Komponisten.

Zur Veranschaulichung des Fragmentarischen soll ein prominentes literarisches Beispiel folgen, das nicht dazu dient, Reimanns Umgang mit dem Text zu verdeutlichen – er hat diesen Text nicht vertont –, sondern es sollen Axiome der Reimannschen Kom-

position hinsichtlich einer den Rezipienten zunehmend einbeziehenden Perspektive deutlich werden. Das Gedicht von Rainer Maria Rilke beschreibt die Ausstrahlung und die direkte Wirkung des Fragmentarischen auf den Rezipienten. Zudem ist an kaum einer anderen Stelle der lyrische Gehalt des Fragmentarischen eindringlicher bezeugt:

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Rainer Maria Rilke, 1918

Mit Blick auf die *Sieben Fragmente* von Aribert Reimann wird deutlich, dass die Qualität des Fragmentarischen sich hier nicht an einem ästhetischen Schönheitsideal messen lässt, das im Schillerschen Sinne der moralischen Erbauung zu dienen habe. Auch ein Konzept von Konfrontation des Betrachters mit dem Kunstwerk, welches vor allem in explizit politisch ausgerichteten Werken aufzuspüren ist, greift für die Komposition Reimanns zu kurz. Die Komposition von Aribert Reimann zeichnet sich aus durch das Aufspüren von Ambivalentem, mitunter auch durch die Intensität des Ausdrucks, der weder musikalischen Strömungen noch modischen Ausrichtungen unterliegt. Robert Schumann und Aribert Reimann verbindet als Liedkomponisten ein tiefes Verständnis von Dichtung, was die Begabung impliziert, lyrische Gehalte und Sujets in Töne zu übersetzen. Schumann wie Reimann sind nicht nur in der Textauswahl, sondern auch in der kompositorischen Arbeit Grenzgänger. Die Möglichkeit, innerhalb tradierter Formen und Gattungsprinzipien Konventionen aufzubrechen, ist für beide Komponisten charakteristisch – dies freilich auf ganz unterschiedlichen Ebenen.

IV.

Frobenius ordnet in seinem Aufsatz über die Schumann-Rezeption die *Sieben Fragmente für Orchester* von Aribert Reimann der zweiten Kategorie zu, nämlich der Möglichkeit des thematischen Rekurses. Dies ist insofern nachvollziehbar, als Reimann ja offensichtlich das Thema mit Variationen aufgreift. Allerdings stellt sich die Frage, ob

Reimanns Komposition nicht die von Frobenius in Erwägung gezogenen Möglichkeiten miteinander kombiniert und sein Bezug auf Schumann über das offensichtlich Zitierte hinausgeht.¹¹

Dass Reimann mit seiner Komposition eine Nähe zu Schumann aufsucht, wird auch durch die Orchestrierung deutlich. Während kammermusikalische Besetzungen zuvor eine Möglichkeit der Vermeidung pathetischer Gesten darstellten¹², resultieren ausgewählte Instrumentierungen bei Reimann aus klangästhetischen Überlegungen. Zudem stehen die von ihm exponierten Solo-Instrumente, und hier ist exemplarisch die anmutige Kantilene des Violoncellos im I. Fragment zu nennen, durchaus in der romantischen Tradition solistischer Exposition. Auch der Grenzgang zwischen üppigem Orchesterstück und Kammermusik, der Eindruck einer Liedkomposition ohne Text, zuletzt die atmosphärische Intensität, ausgehend von jenem nicht direkt benannten, aber doch präsenten tragischen biografischen Hintergrundphänomen, lassen ein romantisierendes Vokabular erkennen. Reimanns *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* öffnet einen Blick auf die Klaviervariationen, der nur spaltgroß die Tragweite der Komposition Robert Schumanns für zeitgenössische Hörer erfahrbar macht.

¹¹ Bedenkt man etwa die Gestaltung des Schumannschen Themas, die als Konzentration bzw. Engführung charakterisierbar ist, wäre eine detaillierte strukturelle Untersuchung der Reimannschen Komposition fruchtbringend.

¹² Wenn aus der Sicht zeitgenössischer Musiker der Nachkriegszeit dem anlässlich Schumannscher Kompositionen zum Klingen gebrachten vollen Orchesterapparat ein Pathos-Begriff unterstellt wurde (gegen den man sich verwahren, zuweilen sogar immunisieren wollte), ist augenscheinlich, dass Reimanns Komposition diesen Strömungen durchaus nicht zuzurechnen ist.

Wie das „Hohelied“ „Musik“ wurde

von Jürg Stenzl (Salzburg)

I. Eine „Große Frage“ mit keiner – und vielen – Antworten

Wie sollte ein „Lied“, gar ein „Lied der Lieder“, das „Hohelied“, nicht Musik sein? – So könnte eine treffende Gegenfrage auf die in unserem Titel enthaltene Botschaft lauten. Der große Carl Dahlhaus hätte, was diesen Komplex betrifft, etwa so formuliert: „Dass das, was der Begriff „Musik“ meint, keineswegs feststeht, ist eine Trivialität, die niemand leugnet, hinter der sich jedoch eine musikhistorische Problematik verbirgt, die durch die umgangssprachliche Selbstverständlichkeit des Wortes und der Sache „Musik“ hartnäckig übersehen wird.“ Bezeichnenderweise begann das von Dahlhaus geprägte „Funkkolleg Musikgeschichte“ mit Michael Zimmermanns Sendung „Was ist Musik?“¹, mit Worten wie: „Auch wir wissen nicht, was Musik ist: Wir haben eine bündige Definition ihres Wesens nicht parat.“²

Der Komplexität, die sich im Schein-Begriff „Musik“ verbirgt, ist nicht leicht beizukommen. Zu vielschichtig und widersprüchlich ist das, was der Begriff zu fassen vorgibt, selbst dann, wenn wir uns auf das abendländische Musikverständnis, auf die europäische Musikgeschichte beschränken und sowohl die „Weltmusik“ (gegen den berechtigten Einspruch der Musikethnologen) und die vielfältigen, medial vermittelten „Musikarten“, die in unserer Gegenwart weltweit aus allen Lautsprechern dringen, ausklammern.

In jeder „Europäischen Musikgeschichte“ wird spätestens dann, wenn von der mittelalterlichen Ein- und Mehrstimmigkeit die Rede ist, offen oder unausgesprochen, behauptet oder suggeriert, dass „wesentliche Grundlagen der europäisch-abendländischen Musik bereits in der Karolingerzeit gelegt worden sind“.³ Diese Überzeugung ist allerdings nicht mehr selbstverständlich und bedarf heute sorgfältiger Begründung. Hartmut Möller tat dies im erwähnten „Funkkolleg“ mit den folgenden Worten:

„Wenn wir in diesem Kapitel einen beherzten Schritt um weitere 400 Jahre zurückgehen, in die Zeit des 8. und 9. Jahrhunderts, so hat das mehrere Gründe. Denn die musikgeschichtlichen Vorgänge gerade dieser Zeit haben auf der einen Seite eine Musik und eine Musikpraxis hervorgebracht, die man als „europäisch-abendländisch“ bezeichnen könnte. Sie haben auf der anderen Seite aber auch zu intensivem Nachdenken über Musik geführt: Welche Rolle spielte Musik im intellektuellen Selbstverständnis der Zeit, und welche war ihr zugeordnet, welche Aufgaben konnte und sollte sie im sozialen Leben spielen. Und bei diesem Nachdenken wurden von Anfang an sehr unterschiedliche Erwartungen und Überzeugungen an die Musik herangetragen, die das Denken über Musik wie das Komponieren seitdem bestimmen. Charakteristisch für europäische Musikkultur ist seitdem, daß sie heute nicht mehr ist, was sie gestern und vor hundert oder gar vor tausend Jahren gewesen ist; ständige Veränderung, geschichtliche Dynamik, wird denn auch oft als zentraler Wesenszug der europäisch-abendländischen Musik angegeben – wobei freilich neben logischen und folgerichtigen Entwicklungen genauso auch unvorhersehbare Sprünge und Brüche, unkalkulierbare Risiken und Erschütterungen die Entwicklung bestimmten.“⁴

¹ In überarbeiteter Form jetzt als erstes Kapitel von *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert, 2 Bde., Kassel/Stuttgart, Bärenreiter/Metzler 2002, S. 13–57.

² Ebd., 13.

³ Hartmut Möller, ebd., S. 140.

⁴ Hartmut Möller, „Die Schriftlichkeit der Musik und ihre Folgen“, in: *Europäische Musikgeschichte*, a. a. O., S. 110.

Hartmut Möller distanziert sich demnach von einer übergreifenden, immanenten Entwicklungslogik der Musikgeschichte im und nach dem Mittelalter und verweist auf die inneren Widersprüchlichkeiten innerhalb einer jeden Epoche. Angesichts der verwirrenden Frage nach „der Musik“, damit der Problematik von „globalen Zugriffen“, erscheint es sinnvoller und bescheidener, zunächst „von unten“ mit neuen Längsschnitten anzusetzen. Dabei steht fest, dass derartige „Längsschnitte“ bloß bestimmte Ausschnitte erfassen. In solchen Ausschnitten können sich auch gleichzeitige und parallel verlaufende Entwicklungen niederschlagen, gerade Entwicklungen von „longue durée“: So war sich, um nur dieses Beispiel zu erwähnen, Fritz Reckow, der 1985 die Frage nach dem „Verhältnis von Musik und Text“ in der Theorie zur mehrstimmigen Musik des 14. und 15. Jahrhunderts stellte, wohl bewusst, dass „in cognoscendo musicam mensurabilem sit ipsa plana musica fundamentum“⁵, die einstimmige Musica weiterhin das Fundament der mehrstimmigen Musik in dem von ihm ausgewählten Längsschnitt bleibe. Es wäre verhängnisvoll, wenn ein Historiker dieses – stillschweigend vorausgesetzte, den musikalischen Alltag wie die Musiklehre bestimmende – fundamentum überginge, nur weil er sich mit einem mehrstimmigen „Längsschnitt“ beschäftigt und meint, in der isolierten Entwicklung *der* Mehrstimmigkeit *die* Musikgeschichte zu fassen.

Weil es in der abendländischen Musikgeschichte bis zum Beginn der Neuzeit primär um textverarbeitende Vokalmusik geht, ist es zweckmäßig, für „Längsschnitte“ die immer neuen klanglichen Realisierungen jener Texte zu untersuchen, die in der Musikgeschichte eine „longue durée“ aufweisen. Im Abendland sind es die biblischen Texte, allen voran die Psalmen. Doch nur tollkühne Forschergruppen oder tollkühne Einzelkämpfer werden eine „Geschichte der Psalmvertonungen im Abendland“ in Angriff nehmen wollen. Die schiere Masse der ein- und mehrstimmigen Psalmvertonungen würde zu einer einseitigen „Europäischen Musikgeschichte“ tout court führen.

Auch ein im Vergleich zu den Psalmen völlig andersartiges Buch der Bibel ist in vielen – durchaus nicht in allen – Epochen musikalisch ungewöhnlich intensiv rezipiert worden: das Canticum Canticorum, das Hohelied⁶. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts lassen sich die ein- und mehrstimmigen HL-Vertonungen weitgehend inventarisieren.⁷ Für die HL-Motetten des 16. Jahrhunderts ist wenigstens ein repräsentativer Überblick zu gewinnen⁸; die Fülle der „Concerti“ und „konzertanten Motetten“ jedoch, die sich in europäischen Handschriften und Drucken des 17. Jahrhunderts finden, ist noch kaum zu übersehen. Wieso diese Ströme von HL-Kompositionen in der zweiten Jahrhunderthälfte offenbar so schnell versiegen, wie sie zu Beginn der ersten Jahrhunderthälfte

⁵ So Magister Lambertus im 13. Jahrhundert, CS I, 269a, zit. in Fritz Reckow, *rectitudo – pulchritudo – enormitas*. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von *materia* und *cantus*“, in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* [...], hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel 1984 (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, 10), S. 22.

⁶ Im Folgenden HL abgekürzt.

⁷ Die entsprechenden Kataloge werden als Anhänge im zweiten Band meines Buches *Der Klang des Hohen Liedes. Hohelied-Vertonungen vom 9. bis zum 15. Jahrhundert* – innerhalb der Schriftenreihe *Salzburger Stier* – im Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2007 erscheinen.

⁸ Mein Inventar umfasst z. Zt. gut 300 Werke von 116 Komponisten und 56 anonyme Werke. Palestrina alleine schrieb 37 (davon allerdings 29 in einem einzigen Motettenbuch). – Mit mehr als 10 Werken sind Gombert, Clemens non Papa und Lasso vertreten. Ein gutes Viertel dieser Werke ist in Neuausgaben zugänglich. Von 67 (58% der) Komponisten lässt sich nur eine HL-Motette nachweisen. – Eine sehr viel umfangreichere Inventarisierung der HL-Motetten des 16. Jahrhunderts hat mittlerweile Frank Carmine Napolitano in seiner Arbeit *The Song of Songs: Musical and Theological Trajectories and Depiction in the 16th Century Latin Motet*, Harvard University 2005 (Ms.) unternommen. Ich danke Frank C. Napolitano für die großzügige Bereitstellung seiner Arbeit herzlich.

geradezu explodierten, wurde noch nicht einmal gefragt. Im 18. und 19. Jahrhundert verschwindet die HL-Thematik fast völlig.⁹

Die in ihrer Intensität durchaus wechselnde musikalische Auseinandersetzung mit dem HL ist dabei nur ein äußerlicher Aspekt, der jedoch auf eine anhaltende Aktualität des HL über Jahrhunderte hinweg verweist. Das ist keineswegs selbstverständlich, ist doch das Canticum Canticorum ein ungewöhnlicher Text, der in den kanonischen Schriften des Judentums und des Christentums zunächst einmal fehl am Platze scheint (und auch immer wieder als nicht in den jeweiligen Kanon passend verstanden wurde). Das HL ist zudem der im Mittelalter und darüber hinaus am häufigsten, am vielfältigsten und intensivsten kommentierte biblische Text. Die „Textbasis“, die dem musikhistorischen „Längsschnitt“ HL-Vertonungen zugrunde liegt, ist, trotz sich herausbildender Interpretationskonstanten und Interpretationstraditionen, keineswegs stabil, sondern ungeheurer vielschichtig, sogar in sich selbst widersprüchlich. Der Verstehenshorizont blieb stets in Bewegung. In einem theologischen Kontext kann dies angesichts eines Textes, in dem von Gott und Glaube nicht ein einziges Mal, von körperlicher Liebe, von Liebesfreud und Liebesleid aber ununterbrochen gesprochen wird, nicht überraschen. Dieser Text, dessen weltlicher Ursprung heute kaum mehr bezweifelt wird, durfte, um in die kanonischen Schriften zweier Weltreligionen Eingang zu finden, nicht „wörtlich“ verstanden, er musste allegorisch gedeutet werden. Den „mehr als tausendjährigen Prozeß des Sich-zu-eigen-Machens des Hohelieds“, die Geschichte des Verstehens und der – zunächst jüdischen, dann, seit dem 3. Jahrhundert, auf dem jüdischen Textverständnis aufbauenden christlichen Auslegung dieses Textes, der „von Gut und Böse, auch von Gott nichts weiß“, hat der überragende Historiker der HL-Auslegung, Friedrich Ohly¹⁰, plastisch einen „Kraftakt der radikalen Überwindung seines ursprünglich weltlichen Charakters“ genannt.¹¹

Dem Musikhistoriker stellt sich die Frage, ob und wie derartige Textauslegungen die Musik prägen: wird Musik durch Textverständnisse (mit)bestimmt, oder verhält sie sich dem Bedeutungshorizont eines Textes gegenüber neutral? Wenn Musik über Fähigkeiten einer derartigen „kommentierenden“ Geistigkeit verfügt, ist sie dann auch fähig zu benennen, welcher Art die besungene „Liebe“ und das „quia amore langueo“ (HL 2:5 und 5:8), der Liebesschmerz sei? Im Bereich neuzeitlicher Musik ist eine negative Antwort selbstverständlich, was aber bedeutet diese Tatsache nun im Hinblick auf den „Sitz im Leben“ solcher HL-Vertonungen? Gerade hier erwachsen aus einem fraglos extremen Text innerhalb eines kulturhistorischen und mentalitätsgeschichtlichen Kontextes Chancen, das, was „Musik“ ist und mit diesem Text vermag, aber auch das, was sie gerade nicht beabsichtigt oder vermag, zu greifen. Am Anfang war der Text. Was über das laute Lesen hinausgehend diesem Text als Klingendes in einer Vertonung hinzugefügt wurde, und mit welchen Intentionen, ist genauso zu klären wie der Eindruck, dass die Musik – und nicht mehr der Text – in jüngeren Vertonungen im Zentrum stehe.

⁹ Die nicht wenigen HL-Vertonungen des 20. Jahrhunderts überragen Karlheinz Stockhausens *Momente* (1961–1964, 1969–1972).

¹⁰ Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958 (*Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Geisteswissenschaftliche Reihe*, 1).

¹¹ Friedrich Ohly, „Zur Auslegung des Hohenliedes“, in: *Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, hrsg. von Friedrich Ohly unter Mitarbeit von Nicola Kleine, Frankfurt/M. 1998 (*Bibliothek des Mittelalters*, 2), S. 319–326, die beiden Zitate 319.

Damit verflüssigt sich ein jedes Verständnis von der einen Musik. Die Frage, ab wann ein gesungenes Hohelied Musik sei, erscheint dann so belanglos wie die Suche nach einer „bündigen Definition“ und einem Minimum unverzichtbarer Kriterien, ohne die ein Klingendes nicht „Musik“ genannt werden könne. Eine unlösbare Frage würde auf die Motive jener zurückgeführt, die eine solche „Definition“ benötigen. Die Unmöglichkeit befriedigender Antworten steckt in der Frage und den Fragenden selbst.

Eine Kompositionsgeschichte des HL würde keine der „Großen Fragen“ lösen. Die Kompositionsgeschichte dieses lediglich fünfseitigen biblischen Liebesdialoges könnte stattdessen – als Längsschnitt – Landschaften verschiedenartigster, ähnlicher, analoger, widersprüchlicher „Text-Klang-Konfigurationen“ in Raum und Zeit sichtbar, hörbar, verstehbar werden lassen. Eine derartige Vielfalt der historischen Erscheinungen würde gleichzeitig den Horizont auf das Gegenwärtige und auf Zukünftiges hin erweitern.

II. Hohelied-Antiphonen der ältesten Schicht in der Liturgie der römischen Kirche

Die ältesten musikalischen Fassungen des HL im Abendland sind Antiphonen des Stundengebetes für Marienfeste der römischen Kirche seit der Karolingerzeit.

Im Mittelpunkt des *Stundengebetes* steht die Rezitation der 150 Psalmen, die Psalmodie. Die Rezitation eines jeden Psalmes wird zu Beginn und am Ende mit einer *Antiphon* eingerahmt. Das Wissen um die Zugehörigkeit einer jeden Antiphon zu einer der acht Kirchentonarten ist entscheidend, denn die Tonart der Antiphon und jene der Psalmodie müssen übereinstimmen. Deshalb wurden in der Karolingerzeit Tonare erstellt, in denen die Antiphonen nach den acht Kirchentonarten katalogartig geordnet sind.

Noch bevor sie als Texte mit musikalischer Notation am Ende des 9. Jahrhunderts in den ältesten Antiphonaren, jenen Handschriften, die die Gesänge des Stundengebetes enthalten, erscheinen, werden 18 HL-Antiphonen in den ältesten Tonaren erwähnt. (Von diesen sind 11 HL-Antiphonen bereits in den sogenannten „altrömischen“ Quellen überliefert.)

Die „altrömischen“ Melodien sind, obwohl sie erst in späteren Quellen aus Rom überliefert sind, frühe, abweichende Fassungen des in den Tonaren und Handschriften seit dem 9. Jahrhundert überlieferten fränkisch-römischen Chorals, des „gregorianischen Chorals“.

Wie eine Inventarisierung der HL-Antiphonen in den Tonaren und in den etwas jüngeren liturgischen Handschriften bis zum Ende des 13. Jahrhunderts zeigt, nimmt die Zahl der HL-Antiphonen kontinuierlich zu, ihr Umfang, ihr musikalischer Anspruch und zum Teil auch ihre Funktion verändern sich im Laufe von zwei Jahrhunderten erheblich.¹² Bis um das Jahr 1000 erscheinen, zusätzlich zu den 18 ältesten, bereits durch die Tonare belegten HL-Antiphonen, in den drei ältesten Antiphonaren des 9./10. Jahrhunderts¹³ 12 weitere. In einem für Quedlinburg in der ersten Hälfte des 11. Jahr-

¹² Vor allem entstehen seit dem 12. Jahrhundert „Psalmodie“-freie Antiphonen, Antiphonen, die nicht mehr (oder nicht nur) im Zusammenhang mit der Psalmrezitation, sondern als selbstständige Gesänge, etwa als „Votiv-Antiphonen“ für Andachten, in erster Linie Marienandachten, verwendet wurden. Die berühmtesten dieser „psalmfrei“ gewordenen Antiphonen sind die vier „marianischen Schlussantiphonen“, darunter das *Salve Regina*.

¹³ Es handelt sich um die folgenden Antiphonen: C Paris, BN, lat 17 436. Antiphonar aus Compiègne, zwischen 860 und 880. Textedition in CAO (= René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 Bde., Rom 1963–1979). N Privatbesitz. Antiphonar aus Noyon (?), 10./11. Jh. Faksimile in Bd. XVI der *Paléographie musicale*.

hundreds geschriebenen Antiphonar¹⁴ lassen sich dann gleich 25 neue HL-Antiphonen nachweisen. Diese 18 + 12 + 25 = 55 HL-Antiphonen bilden das alte Korpus von musikalisch überlieferten und größtenteils transkribierbaren, dadurch heute noch singbaren HL-Antiphonen.¹⁵

Durch Handschriften aus der Zeit zwischen der Mitte des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts erhöht sich das Repertoire dieser 55 HL-Antiphonen um weitere 29 auf 84.

In spätmittelalterlichen, fast ausschließlich deutschen und osteuropäischen Quellen aus der Zeit vom ausgehenden 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert finden sich nicht weniger als 65 weitere HL-Antiphonen, die sich vom alten Korpus ganz erheblich unterscheiden. Selbst, wenn sie in mehreren Handschriften weiterhin in Verbindung mit der Psalmodie erscheinen, handelt es sich doch meist um Motiv-Antiphonen, die in spätmittelalterlichen Sammelhandschriften häufig als geschlossene Gruppe mit Titeln wie „Ex Canticis Canticorum Antiphonae de Beata Virgine“, also als eine eigene Spezies von Mariengesängen, bezeichnet wurden.

Nur ausnahmsweise wurden HL-Texte auch für die Responsorien des Stundengebetes benutzt und nie fanden sie für die bereits im 7. Jahrhundert in Rom entstandenen Propriums-Gesänge der Messe Verwendung.¹⁶

Die Verwendung von HL-Texten für Antiphonen der Marienfeste ist keineswegs selbstverständlich, denn innerhalb der HL-Exegese seit Origines von Alexandrien (†254), dem eigentlichen Begründer der HL-Auslegung, wurde das HL bis ins 12. Jahrhundert gerade nicht mariologisch gedeutet, die Braut also nicht allegorisch mit Maria identifiziert. In der jüdischen Exegese waren Braut und Bräutigam des HL die in Liebe miteinander verbundenen Gott Vater und sein auserwähltes Volk Israel. Diese Deutung wurde von der christlichen Kirche übernommen: Das HL wurde als ein Dialog zwischen Christus und seiner Kirche, zwischen Gott, der Trinität und der gläubigen Seele gelesen. Erst im 12. Jahrhundert, in dem mehr als die Hälfte aller zwischen dem 3. und dem Ende des 12. Jahrhunderts geschriebenen Hohelied-Kommentare entstand, wird die Braut als Braut Christi, Maria, und der Bräutigam als Seele oder die Kirche Christi mariologisch gedeutet. Vom 12. Jahrhundert an, seit Rupert von Deutz (um 1125/26)¹⁷, der erstmals die Deutung der Braut konsequent auf Maria bezog, wurde das HL größtenteils – und in späterer Zeit nahezu ausschließlich – mariologisch verstanden. Die mariologische Lesung war in Ansätzen in vereinzelt älteren Kommentaren bereits angelegt, doch realisiert wurde sie gerade nicht dort, sondern in der Liturgie der Marienfeste, Jahrhunderte bevor es konsequent mariologische Kommentare gab. Die theologische Kommentierung des Textes und das Verständnis des HL durch die Schöpfer der Liturgie

H St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 390/391. Cod. Hartker. Antiphonar aus St. Gallen, um 1000. Textedition in CAO, Faksimile in Serie II/Bd. 1 der *Paléographie musicale*.

¹⁴ Hartmut Möller, *Das Quedlinburger Antiphonar* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Mus. Ms. 40047), 3 Bde., Tutzing 1990 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 25), als 3. Band ein Faksimile der ganzen Handschrift.

¹⁵ In der altspanischen Liturgie lassen sich nicht weniger als 41 HL-Antiphonen vor dem 11. Jahrhundert nachweisen. Sie sind in dem aus der Mitte des 10. Jahrhunderts stammenden Antiphonar aus Leon auch mit musikalischer Notation versehen, allerdings in einer Notation, die die genaue Tonhöhe nicht erkennen und sich infolgedessen nicht transkribieren lässt.

¹⁶ Für die vier Marienfeste entstanden je drei (von fünf) Propriums gesängen, vgl. James McKinnon, *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley 2000, 180.

¹⁷ Rupert von Deutz, *Commentaria in Canticum Canticorum. Kommentar zum Hohelied*, übersetzt und eingeleitet von Helmut und Ilse Deutz, 2 Bde., Turnhout 2005 (*Fontes Christiani*, 70). Der lateinische Text dieser Ausgabe ist identisch mit der Edition von Rhabanus Haacke (*Corpus Christianorum, Series Latina*, 26), Turnhout 1974.

divergierten auf eine bis heute nicht wirklich erörterte Weise. Ausgerechnet in jener Zeit, als die HL-Antiphonen in den Quellen greifbar werden und sich vermehren, zehrte „die Hoheliedauslegung nur noch vom alten Erbe“, in erster Linie von dem „die Summe der zurückliegenden Entwicklung ziehenden“ Beda Venerabilis († 735)¹⁸ und sie kam völlig zum Erliegen: „Aus den zweihundert Jahren von 850 und 1050 ist keine einzige neue Erklärung des Hohenliedes auf uns gekommen“.¹⁹ Die Frage richtet sich an die Theologie, ob dieses „Kommentierungs-Vakuum“ als Voraussetzung für das Eindringen konsequent mariologisch verstandener HL-Texte in die Liturgie zu verstehen ist, und ob nicht die Marien-Liturgie mit HL-Texten gar als eine Voraussetzung der konsequent mariologischen Kommentierung des HL zu verstehen ist.

Damit ist der Kontext skizziert, in dem die im Folgenden kommentierten konkreten Beispiele entstanden sind. Wir entnehmen sie den bereits erwähnten unterschiedlichen „Schichten“ des Repertoires der HL-Antiphonen.

Antiphon „Nigra sum sed formosa“

Diese Antiphon wird im 900/901 entstandenen Tonar des Regino von Prüm erstmals erwähnt und erscheint in den drei ältesten Antiphonaren (zwischen dem späten 9. Jahrhundert und dem Jahre 1000 niedergeschrieben), C, N und H. Obwohl kurz, ist sie mit 16 Worten eine der umfangreichsten der ältesten Schicht von 18 HL-Antiphonen. Der Text verbindet die erste Hälfte von HL 1:4, „Nigra sum, sed formosa, filia Ierusalem“, mit dem angepassten Ausschnitt „Introduxit me rex in cellaria sua“ aus HL 1:3: „ideo dilexit me rex, et introduxit me in cubiculum suum. „Ideo dilexit“ ist in Anlehnung an HL 1:2: „ideo adulescentulae dilexerunt te“ gebildet; in „cubiculum suum“ (als Variante in Hs. C auch in „cubacula sua“) ersetzt in „cellaria sua“. („Cubiculum“ wird im HL des Hieronymus = Vulgata nur in 3:4, und nicht auch in 1:3 und 3:4 für das griech. ταμειον verwendet: „introducam illum in domum matris meae et in cubiculum genetricis meae“.

In den liturgischen Bibeltexten finden sich normalerweise Spuren der altlateinischen Bibelübersetzungen aus dem Griechischen ins Lateinische, der Vetus Latina. Diese Übersetzungen wurden im Laufe des 5. Jahrhunderts durch die Übersetzung von Hieronymus verdrängt. „Die Erhaltung von Spuren ‚obsoleter‘ Bibeltextformen“ lassen sich, wie mir Frau Prof. Eva Schulz-Flügel, die Herausgeberin des Canticum Canticorum im Rahmen der Beuroner Ausgabe der Vetus Latina²⁰ freundlicherweise mitteilte, „mit der allgemeinen Erscheinung erklären, dass gesungene oder im Ritus rezitierte Texte besonders ‚immun‘ sind gegen Neuerungen“. Derartige Vetus Latina-Texte des Canticum Canticorum stammen „meist aus einer Textform, die vermutlich identisch ist mit der sogenannten Hexaplarischen Rezension des Hieronymus“ (etwa 387).

Für den Text der Antiphon *Nigra sum* konnte Frau Schulz-Flügel bestätigen, dass es sich „in jedem Fall um einen aus einzelnen Teilen kombinierten Text handelt, der

¹⁸ F. Ohly, a. a. O., (Anm. 9), S. 322f.

¹⁹ F. Ohly, a. a. O., (Anm. 8), S. 92.

²⁰ Bisher erschienen: *Vetus Latina. Die Reste der altlateinischen Bibel. Bd. 10/3: Canticum Canticorum*, hrsg. von Eva Schulz-Flügel. 1. Lieferung: *Einleitung*, Freiburg [i. Br.] 1992. – Ich möchte Frau Eva Schulz-Flügel, Beuron auch an dieser Stelle sehr herzlich für die mehrfachen Hilfen bei der Klärung ungewohnter Textvarianten in gesungenen HL-Ausschnitten danken.

so keine biblische oder patristische Vorlage hat“. Auch „der Singular *filia Hierusalem* könnte noch aus einer älteren Schicht stammen.“

Nur fünf der 30 HL-Antiphonen des – bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen – „alten Korpus“ weisen derartige „Kombinations-Texte“ auf, und davon gehören „Dilcete mi“ und „Hortus conclusus“ wie „Nigra sum“ zur ältesten Schicht. Wie „Nigra sum“ findet sich auch „Hortus conclusus“ in den altrömischen Quellen. Der dominierende Texttypus dieser ältesten Schicht sind Antiphonen, die einen vollständigen Vers des HL verwenden (17 der 30 Antiphonen).

In den drei ältesten Handschriften wird „Nigra sum“ für die Feste Maria Himmelfahrt (C und H) und für Maria Geburt (N) verwendet.²¹

H
LA
543

Ni - gra sum sed for - mo - sa, fi - li - a Je - ru - sa - lem, i - de - o
di - le - xit me rex, et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - um.

Notenbeispiel 1: Römisch-fränkische Antiphon „Nigra sum“ aus der Hs. *H*, Antiphonar des Hartker, St. Gallen um 1000 und aus Hs. *LA*, einem Antiphonar aus Lucca, 12. Jh. (Faks. in *Paléographie musicale*, 9)

Die fränkisch-römische Antiphon ist eine weitgehend syllabische Melodie des 3. Tons im Rahmen der Quinte *E – h*, die dreimal – „sed, (for)mo(sa) und (di)le(xit)“ über-, und ein Mal „cu(biculum)“ um eine Sekunde unterschritten wird. Der Grundton *E* wird erst am Schluss verwendet.

Die Gliederung der Melodie ist durch die grammatikalische Gliederung des Textes in fünf Abschnitte bestimmt. Sie erfolgt musikalisch durch die Töne *E* und *h* (Grundton und „Tenor“) und dem dazwischen liegenden Ton *G*, mit den Strukturtonen der Melodien des 3. Modus: Dabei entsprechen die Schlusstöne der Abschnitte – *h*, *G*, *a*, *E* und *E* – ebenso den fünf grammatikalischen Zäsuren wie die ersten Töne der folgenden Glieder: *G*, *h*, die Wiederholung des *a* und – ein besonderer Fall – *F*. Die Melodie realisiert die Gliederung der fünf Textabschnitte mit den Strukturtonen zudem so, dass die Zäsuren gewichtet erscheinen: 2 + (2 + 1) Abschnitte (° = Zäsur, | = Einschnitt, || = Abschluss):

„Nigra sum, ° sed formosa | filia Jerusalem, ||
ideo dilexit me rex, | et introduxit me ° in cubiculum suum. ||“

²¹ „Schwarz bin ich, aber schön, Tochter Jerusalem. Deshalb erfreute mich der König und führte mich in seine Kammer.“ In modernen Ausgaben zugänglich in *Monumenta monodica medii aevi*, Bd. V, Nr. 3023; *Antiphonale Romanum*, [115] (als 3. Vesper-Ant. für Marienfeste „per annum“); *Antiphonale Monasticum*, 707 (als 3. Laudes-Ant. für Marienfeste „per annum“).

Durch den gezielten Einsatz der Strukturöne des Modus schreibt die Melodieführung zusätzlich einen den Satzstrukturen entsprechenden Textvortrag fest. Innerhalb des ersten Gliedes wird zwischen „sum“ und „sed“ eine Zäsur eingefügt: *G G h* steht gegen *c a c h* (mit dem zweimal verwendeten Spitzenton *c*), wobei sich diese beiden Sinneinheiten – „Nigra sum / sed formosa“ – in unterschiedlicher melodischer Physiognomie zu einem in sich geschlossenen Glied ergänzen. Der folgende Abschnitt „filia Jerusalem“ wurde dagegen – durch das wiederholte *a* und die symmetrische Tonbewegung *G a h a G* – als Einheit realisiert. Im Weiteren ergänzen sich, wie vorher „Nigra sum“ und „sed formosa“ – sozusagen auf niedriger Ebene – auch die beiden Teile, die Sachaussage „Nigra sum sed formosa“ und das Ansprechen der „filia Jerusalem“, ihrerseits zu einem in sich geschlossenen Ganzen, dem ersten Teil dieser Antiphon.

Der zweite Teil setzt das auf dem Quintton rezitierende „ideo“ vom zentralen Verb „dilexit (me rex)“ ab. Durch das wiederholte *a* wird der erste Abschnitt dieses zweiten Teils der Antiphon mit dem folgenden verbunden. Nur für dieses „et introduxit me“, und den anschließenden Schlussabschnitt wird die untere Terz *E-G* des Klangraums mit dem Grundton *E* verwendet. Das Schlussglied ist, mit Verwendung der Untersekunde *D* und einer festen Wendung *G F E E*, kadenzierend, abschließend.

Nicht nur die Gliederung der Textabschnitte, sondern auch die Betonung des Textes wird musikalisch durch Lage und zusätzlich durch die schriftlich festgehaltenen Längen bzw. Kürzen der Töne festgelegt. Die Dehnung durch ein Querstrichlein (Episem) des *h* von „(formos)a“ unterstreicht die Teilzäsur genauso wie der Buchstabe *i* (für *iusum* = tiefer) beim Beginn des zweiten Abschnitts die tiefere Terz sichert. Die Länge auf dem „me“ und die Kürze (Buchstabe *c* = *celeriter*) fixiert auch auf der Ebene der Tondauern die enge Verbindung der beiden Abschnitte. Die beiden Zweierligaturen (zwei Töne auf eine Silbe) auf „(cu)bi(cu)lum“ sind gleichfalls Mittel, um die korrekte Aussprache und sinngemäße Betonung zu sichern, genau so wie die Hochtöne die entsprechenden Silben und Worte hervorheben:

„Nigra súm, sed formósa, filia Jerúsalem,
ideo diléxit me rex, et introduxít mé in cubículúm súúm.“

Die Töne zum Text dieser Antiphon bilden demnach keine eigentliche „Melodie“, sie sind keine „Vertonung“, sondern eine Verschriftlichung der korrekten Sprachflexion, des sinngemäßen Textvortrages mithilfe der unterschiedlich gewichteten Tonhöhen eines Modus und ihrer Dauern. „Die Neumennotation ist primär ein Zusatz zur geschriebenen Sprache und nicht melodisches Notat, [...] eine akzessorische Modifikation des bestehenden Informationssystems“, wie es Michael Walter ausdrückte²², und Leo Treitler nannte sie rundweg „language-pedagogy“.²³ Streng genommen ist diese Antiphon demnach weder eine „Vertonung“, noch eine Melodie – und erst recht keine „Musik“. Max Haas hat das plastisch zum Ausdruck gebracht: „Sicher ist, dass der Choral im Frankenreich [von Karl dem Großen] eingesetzt und von Sängern benutzt wird, deren Lateinkenntnisse immer wieder fraglich sind. Um das Idiom [dieser „cantilena romana“] überhaupt verbreiten zu können, muss versucht werden, ein elementares Verstehen des

²² Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift, Zeit, Raum*, Stuttgart 1994, S. 80.

²³ Leo Treitler, „Reading and Singing. On the Genesis of Occidental Music Writing“, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 135–208, das Zitat 206.

Gesungenen zu gewährleisten. Wie sollte sich das besser bewerkstelligen lassen als mit einem Gesang, der die elementare Textgliederung deutlich macht.²⁴ Doch wenn von „Gesang“ gesprochen wird, muss beigelegt werden, dass „das Neumensystem als Notationssystem des gregorianischen Gesangs noch keinen Begriff von Musik als abstrakter Manifestation des Geistes hat“²⁵ und darin dem entspricht, was es verschriftlicht.

Über das inhaltliche Textverständnis, das die HL-Kommentare ausbreiten, sagt diese Gesangs- und Vortragsweise – und als solche muss diese „Melodie“ verstanden werden – nichts aus. Was hier an dieser einen HL-Antiphon dargelegt wurde, lässt sich an anderen – biblischen oder (seltener) nichtbiblischen Antiphonen – genauso darlegen. Wir können aber durch die Aussprechweise, die mittels Tonhöhen und Dauern zu diesen 16 Worten gesetzt wurde, die Art der Textlesung rekonstruieren. (Es ist durchaus nicht selbstverständlich, dass der zweite Satz von den Mönchen nicht als „dilexit me rex“, sondern als „dilexit me rex et introduxit me in cubiculum su-um“ vorgetragen wurde.)

Im Ansatz, aber nicht entfernt in dieser Konsequenz, können wir diese römisch-fränkische Textdarstellung bereits in der älteren – altrömischen – Realisierung erkennen:

151

899 Ni - gra sum sed for - mo - sa, fi - li - a Je - ru - sa - lem, i - de - o di - le - xit
me rex, et in - tro - du - xit me in cu - bi - cu - lum su - um.

Notenbeispiel 2: Altrömische Antiphon „Nigra sum“, transkribiert in Edward Charles Nowacki, *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, Diss. Brandeis University 1980, 531.

Die Gerüsttöne dieser D-Melodie sind *D*, *a* und *F*. Die Abgrenzung der fünf Glieder voneinander, der gezielte Einsatz der Hochtöne und die Stufung der Zäsuren ist hier allerdings nicht in dem Maße durch die Textgliederung und Textaussprache bestimmt, wie in der römisch-fränkischen, der „gregorianischen“ Fassung. Auffallend, wie viel stärker das Rezitieren, vor allem in der zweiten Hälfte der Antiphon in Erscheinung tritt. In der ersten Hälfte steht nicht wirklich fest, ob eine – leichte – Zäsur wirklich nach „formosa“, oder nicht doch eher nach „filia“ intendiert ist. Ein Vortrag erscheint denkbar, der keine eigentliche Entgegenstellung durch das „sed“, sondern eine Gleichzeitigkeit von „nigra sum“ und – eben auch – „formosa filia Ierusalem“ intendiert; deshalb erfreut sie den König (zwei Töne auf „rex“), der die Sprechende, sie gleichsam auszeichnend, in das – durch Melismen unterstrichene – „cubiculum suum“ führt. Die ungleich weniger auf diesen einen Text hin angelegte Vertonung lässt sich auch dadurch erkennen, dass die-

²⁴ Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern 1996, 134.

²⁵ Michael Walter, a. a. O., 83. Vgl. insbesondere Walters Kapitel über „Rhythmus bei Aurelianus Reomensis“ (um 850), ebd., S. 105–127 und die Konsequenzen für die Zeitstruktur des liturgischen „Gesangs“, ebd., S. 135 f.

selbe altrömische D-Melodie auch für eine andere HL-Antiphon, „Pulchra es et decora“, und für weitere Antiphonen Verwendung finden konnte, während die römisch-fränkische Melodie nur mit diesem einen Text überliefert wurde (und durchaus eine fränkische, unabhängig von der altrömischen entstandene „Melodie“ sein könnte²⁶).

151

894 Pul - chra es et de - co - ra fi - li - a Je - ru - sa - lem, ter - ri - bi - lis ut
ca - stro - rum a - ci - es or - di - na - ta.

Notenbeispiel 3: Altrömische Antiphon „Pulchra es et decora“, mit derselben Melodie wie „Nigra sum“, transkribiert in E. Ch. Nowacki, a. a. O.

Die Verklänglichung scheint in der altrömischen Fassung von „Nigra sum“ vornehmlich ein Vortragsmodus zu sein; in der römisch-fränkischen Fassung hingegen fungiert die „Melodie“ als rhetorische Verdeutlichung des Textes im Hinblick auf dessen Verständnis.

III. „Große“ HL-Antiphonen aus der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts

Innerhalb des alten Korpus der 55 HL-Antiphonen unterscheiden sich die 25 jüngsten, im Quedlinburger Antiphonar erstmals nachweisbaren Gesänge deutlich von den eben besprochenen, vergleichsweise kurzen karolingischen Antiphonen. Von ihrem Habitus her sind auch diese Antiphonen auf HL-Texte durchaus „normale“ Antiphonen, und sie unterscheiden sich in keiner Weise von jenen auf Texte aus anderen Büchern der Bibel. Die der jüngsten Schicht des alten Korpus angehörenden 25 HL-Antiphonen könnten als Weiterführungen der bisher umfangreichsten der „alten“ Cantica-Antiphonen, in erster Linie den Antiphonen für das Magnificat in der Vesper, verstanden werden. Ich nenne diese jüngste Schicht deshalb die Schicht der „großen Antiphonen“. Ihre Hauptmerkmale, und durch diese sind sie von der ältesten Schicht doch deutlich abgehoben, sind zunächst die Länge ihrer Texte: mehrere, häufig zusammenhängende, teilweise gekürzte, auch mit kleinen Erweiterungen miteinander verbundene Verse aus dem HL; dazu kommt die Tatsache, dass es sich um Melodien handelt, die stets nur für einen Text komponiert worden sind; und schließlich die auffallend deutlich ausgeprägte Modalität im Rahmen der acht Kirchentöne aller dieser „großen Antiphonen“.

Diese modale Festigkeit haben sie mit den neuen Offizien, die – nicht ganz korrekt – „Reimoffizien“ genannt werden, gemeinsam; bei diesen sind die einzelnen Gesänge eines Officiums „tonal gereiht“: der erste im 1. Ton, der zweite im 2. Ton usw., die Abfolge der Tonarten zählt demnach zu den Grundvoraussetzungen der Komposition. Bezeichnenderweise spielt in der Musiktheorie gerade dieser Zeit die modale Korrekt-

²⁶ Dazu, im Anschluss an Edward Charles Nowacki, *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, Diss. Brandeis University 1980, James McKinnon, a. a. O., „Epilogue“, S. 378–380 und 391 f.

heit, die Beachtung der spezifischen Merkmale eines jeden Modus, eine zentrale Rolle, beispielsweise bei Guido von Arezzo (*Micrologus*, 1025/26), Aribo Scholasticus (der Guido-Kommentar *De musica*, um 1070) oder Iohannes Affligemensis (*De Musica cum Tonario*, 1. Viertel des 12. Jahrhunderts)²⁷.

Die berühmteste dieser „großen“ Antiphonen, allerdings auf einen frei gedichteten Text, ist die marianische Schlussantiphon „Salve Regina“. Dem Salve vergleichbar sind große HL-Antiphonen wie „Anima mea liquefacta est“ und „Tota pulchra es“, zwei Antiphonen, deren Texte – teilweise auch die Melodien – vom frühen 15. Jahrhundert an, wie das „Salve Regina“, für zahlreiche Motetten Verwendung gefunden haben.

Von den 25 im Quedlinburger Antiphonar erstmals nachweisbaren HL-Antiphonen bilden neun, in nach den acht Modi gereihter Anordnung (Ton 1–8 und 6. Ton), beginnend mit der einzigen schon früher nachweisbaren Antiphon „Ecce tu pulchra es“, das (weltkirchliche) Matutin-Offizium für Maria Himmelfahrt. Dieses Offizium hat in ganz Europa enorme Verbreitung gefunden, nicht zuletzt, seit dem späten 11. Jahrhundert, durch die Liturgie der Hirsauer Kloster- und Liturgiereform; es ist auch – in Nonnenklöstern – im Spätmittelalter in deutscher Übersetzung gesungen worden und findet sich am Ende des 15. Jahrhunderts im sogenannten Glogauer Liederbuch vollständig in mehrstimmiger Fassung.

„Anima mea liquefacta est“

Im Unterschied zum Offizium für Maria Himmelfahrt ist im Quedlinburger Antiphonar das auf HL-Texten beruhende Offizium für Maria Geburt nicht nach den Tonarten gereiht und es fand als geschlossenes Ganzes keine weitere Verbreitung. Bemerkenswert ist, dass es vollständig aus „großen“ Antiphonen besteht und dass diese – ganz ungewöhnlich – zusätzlich mit Versen versehen sind. Je eine Antiphon steht im 1. bis 5. und im 8., drei Antiphonen im 7. Ton.

Sechs der neuen Antiphonen lassen sich bisher nur in dieser Handschrift mit linienloser Neumierung nachweisen und infolgedessen nicht transkribieren. Geringe Verbreitung fanden die zweite und die fünfte Antiphon, „Aperi mihi“²⁸ und „Qualis est“²⁹, während die dritte, „Anima mea liquefacta est“, als einzige Antiphon dieses Offiziums, größte Verbreitung, vor allem im deutschen Sprachgebiet und im Osten bis ins 16. Jahrhundert gefunden hat.

Ein berühmter Text, HL 5:6 (zweite Hälfte) bis 8: Die liebende Frau ist nachts in der Stadt auf der Suche nach ihrem Geliebten und wird von den Wächtern – als herumstreichende Ehebrecherin oder Hure – aufgegriffen, geschlagen, verletzt und entkleidet. Sie fleht die „Töchter Jerusalem“ an, ihrem Geliebten zu melden, dass sie vor Liebe krank sei, „quia amore languet“:

²⁷ Zusammenfassend Karlheinz Schlager, „Ars cantandi – ars compenendi“, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Darmstadt 2000 (*Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Thomas Ertelt und Frieder Zaminer, 4), besonders S. 219–259.

²⁸ Auf Linien notiert im Worcester Antiphonar, *Paléographie musicale*, Bd. 12.

²⁹ Auf Linien notiert im *Antiphonale Sarisburiense*, Faksimile-Ausgabe [London] 1901–1924, Reprint Farnborough 1966.

„Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est.
Quaesivi et non inveni illum; vocavi et non
respondit mihi.

HL 5:6(2): „dilectus“ ergänzt

Invenerunt me custodes civitatis;
percusserunt me et vulneraverunt me;
tulerunt pallium meum custodes murorum.

HL 5:7: „custodes qui circumeunt civitatem“
„meum mihi custodes“

Filiae Jerusalem, nuntiate dilecto
quia amore langueo.“

HL 5:8: „Adjuro vos, filiae Jerusalem, si
inveneritis dilectum meum, ut
nuntietis ei, quia amore langueo.“

„Meine Seele schmolz dahin, als mein Geliebter sprach.
Ich rief ihn und fand ihn nicht; ich rief ihn, und er
antwortete mir nicht.
Die Wächter der Stadt fanden mich;
sie schlugen mich und verletzten mich;
die Wächter der Mauern nahmen mir den Mantel weg.
Töchter Jerusalems, meldet meinem Geliebten,
dass ich vor Liebe krank bin.“

Der Vergleich des Textes der Antiphon mit dem Bibeltext zeigt, dass in Vers 6 und 7 geringe Adaptierungen vorgenommen wurden; der Vers 8 allerdings wurde gekürzt, um die Anrufung „Adjuro vos“ und um die Präzisierung, dass die Töchter Jerusalem, „wenn sie den Geliebten finden“, diesem ihr Leiden mitteilen sollten (s. Notenbeispiel 4).

Die *G*-Melodie im 7. Ton mit dem Grundton *G* und dem Rezitationston *d* entspricht hinsichtlich des Ambitus genau dem von den Theoretikern festgeschriebenen Rahmen *F* bis *g*, also die Oktave *G* bis *g* mit der Untersekunde *F* der Finalis. Die Textzäsuren, meist aber auch der Beginn der Weiterführung, entfallen vornehmlich auf die Strukturöne *G* und *d*, allenfalls auf die Untersekunde *c*. Mehrmals erfolgt eine deutliche Kadenzierung mit der „Sequenzkadenz“ des „pes stratus“, der Untersekunde plus wiederholtem Schlussston. Diese Kadenz gab es in der „cantilena romana“ noch nicht, sie fand erst in den neuen Gesängen, den Tropen und vor allem den Sequenzen seit dem 9. Jahrhundert nördlich der Alpen Verwendung, ist also sicherlich fränkisch: bei „(liquefac)ta est“ gleich zu Beginn, auf „(pallium) meum“, auf „(Jeru)salem“ und am Ende auf „(lan)gueo“. Die Melodik ist reich mit Melismen durchsetzt und weist eine Reihe größerer Intervallsprünge (Quarte aufwärts, Quinte abwärts) auf. Sie wirken wie eine rhetorische „Dramatisierung“, etwa auf „illum vocavi“ (Quarte aufwärts und Quinte abwärts). Bemerkenswert, dass der eigentliche Bericht vom brutalen Zusammentreffen mit den Wächtern der Frau – „invenerunt me custodes“ – gleichsam „rezitativisch“ erfolgt, ausgerechnet bis zum Quartsprung auf „vulneraverunt“.

Völlig aus dem Rahmen fällt, nach einer Kadenz auf den Grundton *G* auf „muro-rum“, der um eine Septime höhere Einsatz für die Anrede der „Töchter Jerusalem“, auf den dann wiederum das eher rezitativische „nunciate dilec“ – mit dem Quintsprung auf – „to“ folgt. Nur im Schlussglied wird zwei Mal das tiefe *F* verwendet: auf „quia a(more)“ wird mit *F a c* unmittelbar vor dem Ende und nach der vorangegangenen *d d G*-Kadenzierung auf „dilecte“ eine eigentliche „*G*-Gegenklanglichkeit“ eingeschoben, eine rhetorische Hervorhebung der Begründung – „quia“ – der „amore“.

Doch sollten wir uns nicht durch die eigene Sprache verleiten lassen und in dieser Melodie etwas anderes sehen, als was sie ist: Auch wenn das Rhetorische verstärkt, die Melodie einen „großräumigeren“ Habitus aufweist, werden solche Mittel doch nicht zu

Qu
MM V,
7269

A - ni - ma me - a li - que - fac - ta est, ut di - lec - tus lo - cu - tus est.
Quae - si - vi et non in - ve - ni; il - um vo - ca - vi et non re - spon - dit mi - hi.
In - ve - ne - runt me cu - sto - des ci - vi - ta - tis; per - cus - se - runt me et vul - ne -
ra - ve - runt me; tu - le - runt pal - li - um me - um cu - sto - des mu - ro - rum. Fi - li -
ae Je - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - lec - te qui - a a - mo - re lan - gue - o.

Notenbeispiel 4: Antiphon „Anima mea liquefacta est“ aus dem Quedlinburger Antiphonar, 1. H. 11. Jh. und aus ungarischen Quellen des 14. Jahrhunderts, transkribiert in *Antiphonen*, hrsg. von Lászlo Dobszay und Janka Szendrei, 3 Bde, Kassel 1999 (*Monumenta monodica medii aevi*, 5), Nr. 7269.

einer „inhaltlichen“ oder „affektiven“ klanglichen Darstellung des Textes verwendet, sondern sie stehen – wie bei „Nigra sum“ – im Dienste des Mit- und Nachvollzugs des Textes und seiner Gliederung. Neu erscheint allerdings die melodische Art dieses Nachvollzugs der Sprache. Im Mittelpunkt steht hier nicht mehr in erster Linie die Sorge um korrekte Betonung und Akzentuierung. Dem einzelnen Wort oder der einzelnen Wortgruppe kommt hier erhöhte Bedeutung zu. Das erste Glied besteht aus:

„Anima“ (Grundton *G* – Oberquinte *d*) |

„mea“ (*d f d*) |

„liquefacta est“ (wiederholter Hochton *f* mit Quartsprung in die „Sequenzkadenz“) ||

Das folgende Glied ist zweigeteilt in „ut dilectus | locutus est ||“ und korrespondiert, im Sinne einer Zurückführung zum Grundton *G*, zum ersten Glied; beide zusammen, fassen den ganzen Satz als geschlossene Einheit. – Analog auch der folgende Satz. Diesem Beginn gegenüber ist der lange, berichtende Teil in der ersten Hälfte (bis „vulneraverunt“), wie erwähnt, rezitativisch. Durchaus bemerkenswert, dass er auf *c* (*c d c*) nicht eigentlich kadenziert und der Übergang „me | tulerunt“, vor der „Sequenzkadenz“ auf *d* („meum“), auch hier – wie kurz vor dem Ende – eine „*F*-Gegenklanglichkeit: *c* | *F G a c h a*“ einfügt. Das anschließende „custodes murorum“ setzt dem die Quint der

G-Melodik $d-G$ mit Kadenz auf G entgegen – um dann gleich, mit dem Beginn eines neuen Satzes, in den Spitzenton, das hohe f (als Oberterz zum Strukturton d) zu springen.

Es steht außer Frage, dass dieser dramatische, extreme Text in einem eigentlichen Sinne komponiert worden ist: Das unterschiedliche Gewicht der Töne des Modus, ihre Lage, die Kadenzierungen und die unterschiedliche Qualität der Intervalle, die reiche Melodik gegen das Rezitierende sind bewusst und gezielt eingesetzte melodische, musikalische Qualitäten, um den Text geradezu „in Szene zu setzen“. (Dass das HL einem Drama vergleichbar, ein Dialog sei, hat bereits Origines im 3. Jahrhundert gleich zu Beginn seines Prologos dargelegt.)³⁰ Nach wie vor wird auch hier die Wahl der Töne und ihrer Qualitäten durch die grammatikalische Struktur des Textes, die akzentuierten Silben und durch die Rhetorik des sprachlichen Vortrages – als Ausgangspunkt – bestimmt. Aber es ist unverkennbar, dass die „language-pedagogy“, die Verschriftlichung des Vortrages, nur den Ausgangspunkt, das noch immer gültige fundamentum bildet. Auf diesem wird jetzt zusätzlich, mit genuin musikalischen Mitteln, die sich nicht aus der Sprachgestalt selbst ergeben, komponiert. Dieses Komponierte aber ist auf den Textsinn, auf die vorgetragene „Geschichte“ selbst bezogen.

Vergleichende Studien mit „großen“ Antiphonen aus der gleichen Zeit müssten, auch wenn sie auf „neutraleren“ Texten beruhen, erst erweisen, ob die Dichte der hier angewandten Gestaltungsmittel in diesem Falle durch das Extreme des Textes bedingt ist – wie auch immer dieser von den Theologen zuvor kommentiert worden ist. Dass für „Anima mea“ ein authentischer Modus gewählt wurde, in dem große Intervalle wie Quinte und Quarte – im Vergleich zu den plagalen Modi – eine strukturell zentrale Rolle spielen und infolgedessen als Gestaltungsmittel zur Verfügung stehen, stimmt mit den Forderungen überein, die von Theoretikern wie Guido von Arezzo getroffen wurden: es sei ein dem Text adäquater Modus zu wählen.³¹

Allerdings ist auch „Anima mea“ zunächst noch als Antiphon, meist als Magnificat-Antiphon im engsten Sinne liturgisch verwendet worden; erst in späteren Quellen erscheint sie als psalmodiefreie Motiv-Antiphon beispielsweise für Marienprozessionen und für Marienandachten.

IV. Spätmittelalterliche HL-Antiphonen

Die neuen 29 HL-Antiphonen, die sich in Handschriften aus der Zeit zwischen der Mitte des 11. und dem Ende des 13. Jahrhunderts fanden, lassen sich stilistisch den verschiedenen Schichten des „alten Korpus“ zuordnen: Fünf verwenden bereits bekannte Texte der ältesten, karolingischen, bereits in den Tonaren nachweisbaren Schicht, jedoch mit einer neuen Melodie oder neue Textausschnitte wurden mit neuen Melodien versehen, die den kurzen Texten der alten Antiphonen entsprechen. Meist handelt es

³⁰ Die Antiphon „Anima mea liquefacta est“ wurde auch in einem liturgischen Drama verwendet, vgl. Jürg Stenzl, „Zwei gesungene mittelalterliche Hohelied-Dramen“, in: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas, Würzburg 2004, S. 21–37.

³¹ Für die „idyllische“ Kombinations-Antiphon „Tota pulchra es“, die Beschreibung der Schönheit der Geliebten und des Frühlings (mit HL 4:7, 11, 10; 2:11, Zitate aus 10, 12, 13 und 4:8) wurde bezeichnenderweise der plagale 4. Ton verwendet. Von besonderer Bedeutung wäre bei „Tota pulchra es“ und weiteren „großen“ Antiphonen ein genaues Studium von partiellen Moduswechseln innerhalb eines Stücks.

sich um Antiphonen bestimmter Mönchsorden oder um nur lokal verbreitete Antiphonen. Weitere neun HL-Antiphonen entsprechen textlich wie melodisch der jüngeren Schicht der Antiphonen aus der Zeit bis um das Jahr 1000. Die 15 verbleibenden Antiphonen sind „große“, „Anima mea“ vergleichbare Antiphonen (mit 20–50 Worten), wobei die Länge mitunter erheblich über die im Quedlinburger Antiphonar erstmals nachweisbaren „großen“ Antiphonen hinausreicht. Im Hinblick auf die spätere Geschichte der mehrstimmigen HL-Vertonungen seit dem 13., vor allem aber in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in England, ist es bemerkenswert, dass im berühmten Antiphonar aus Worcester aus dem 13. Jahrhundert sieben HL-Antiphonen erstmals, davon eine ganze Reihe nur dort (einige zusätzlich nur in späteren englischen Quellen) nachweisbar sind.

Ein eigenes Korpus innerhalb der HL-Antiphonen bilden 65 spätmittelalterliche Gesänge, die seit dem 13. Jahrhundert, ansatzweise jedoch bereits am Ende des 12. Jahrhunderts, nur in deutschen und osteuropäischen (Böhmen, Ungarn, Schlesien) Handschriften nachweisbar sind. In ihrer völlig „ungregorianischen“ Melodik, die sich auch in gleichzeitigen lateinischen Cantionen und spätmittelalterlichen Liedern (auf vulgärsprachliche Texte) findet, wurden sie offensichtlich als eine eigenständige „Gattung“ verstanden, erscheinen doch bereits 13, ein Fünftel davon, als geschlossene Gruppe in einer möglicherweise aus Weingarten stammenden Handschrift aus dem 13. Jahrhundert.³²

Charakteristisch für dieses „neue Korpus“ von HL-Antiphonen sind zusammenhängende, nicht kombinierte Texte von oft beträchtlicher Länge, meist mit exzessivem Stimmumfang, der die herkömmlichen Normen der Modalität sprengt, und mit einem ganz ungewöhnlichen melodischen Habitus.³³

„Sicut malum inter ligna silvarum“

Aus der Zeit der Wende vom 12. zum 13. bis ins 16. Jahrhundert ist die Antiphon „Sicut malum“ (auch „Sicut malus“) überliefert. Dadurch ist sie die älteste dieser spätmittelalterlichen Antiphonen. Wer mit mittelalterlicher Musik etwas vertraut ist, wird, wenn er sie hört, sogleich an die Gesänge der heute aktuellsten mittelalterlichen „Komponistin“, an Hildegard von Bingen denken. Da „Sicut malum“ in der ältesten Handschrift aus der Abtei St. Eucharius in Trier im Kontext von Hildegard-Texten nachgetragen wurde, ist versucht worden, ihr diese „HL-Vertonung“ zuzuschreiben.³⁴

³² Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, H.B. I. Asc. 95.

³³ Bisher sind derartige Gesänge erst in einer einzigen, bedauerlicherweise nicht gedruckten Arbeit kritisch untersucht worden: Roman Hankeln, *Die Antiphonen, Cantiones und leichs der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 716*, Mag.phil. Regensburg 1991, 3 Bde. (Ms.). Ich danke dem Autor herzlich, dass ich in seine umfangreiche Arbeit Einsicht nehmen durfte.

³⁴ In der Hs. Trier, Bibl. des Bischöflichen Priesterseminars, Hs. 107 wird Hildegards Kommentar zu HL 2: 3 aus *Scivias* III, 8: 16 und ein Vers mit Repetenda aus Hildegards Marien-Responsorium *Ave Maria auxtrix vite* zusammen mit „Sicut malum“ überliefert. Deshalb hat Catherine Jeffreys, *Sicut malum: Hildegards von Bingen Vertonung von Hohelied 2, 3–6*, Trier 1998 (*Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier*, 11) den – m.E. nicht ausreichend begründeten – Versuch unternommen, „Sicut malum“ der „Komponistin“ Hildegard von Bingen zuzuschreiben. – Ich verdanke die Kenntnis dieser Veröffentlichung und der Handschrift meinem Kollegen Joseph Willmann (Freiburg i. Br.), der „Sicut malum“ in die Vorbereitungsarbeiten zum musikalischen Teil des Hildegard von Bingen-Kongresses in Bingen 1998 eingebracht hat.

Noch in seinem 1557 in Basel gedruckten Dodecachordon (das allerdings bereits zwischen 1519 und 1539 geschrieben wurde) druckte Glarean diese Antiphon als „erudem licentius exemplum“ ab und erzählt im 33. Kapitel des Zweiten Teils seines monumentalen Traktates, dass er sie in Rottweil im Schwarzwald in seiner Jünglingszeit gesungen und wegen des „maßlosen Ausschreitens dieser Modi“ mit seinem Lehrer Michael Rubellus diskutiert habe.³⁵ In der Tat verwendet „Sicut malum“ die Quindezime (Oktave plus Septime) *G–f'*, wobei allerdings das *d'* nur an einer Stelle („stipate“) überschritten wird.

Alle diese spätmittelalterlichen HL-Antiphonen weisen ein ganz ungewöhnliches Überlieferungsbild auf: Beim Vergleich eines Gesanges aus verschiedenen Quellen zeigt sich, dass die Melodik weitreichende Varianten aufweist, ein Muster für eine „verändernde“ (an Stelle einer „bewahrenden“) Überlieferung.³⁶ Die Fassung der Handschrift Trier enthält 249 Töne, eine weitere aus dem Codex München, cgm 716 aus Tegernsee (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) 364 Töne, also 44% mehr, und Glareans Fassung steht etwa in der Mitte zwischen den beiden Quellen des folgenden Abdrucks aus Tegernsee und – darunter – aus Trier. Übereinstimmungen finden sich in erster Linie bei den Anfängen und den Kadenzen, dort, wo feststehende – und häufig wiederholte – melodische Wendungen des 2. Modus mit *b* (*molle*) verwendet werden. Zu dessen Vermeidung transponierte Glarean um eine Quarte und ordnet diese Antiphon dem aeolischen Modus zu. Im folgenden Textabdruck (HL 2:3–6) sind jene Stellen, in denen der melodische Normumfang des 2. Modus – *G* bis *a* (*h/b*) – bis zum *d'* erweitert wurde, unterstrichen und die bereits erwähnte Stelle mit der Erweiterung bis *f'* fett wiedergegeben.

- 2:3 „Sicut malum inter ligna silvarum,
 sic dilectus meus inter filii.
 Sub umbra illius, quam desideraveram, sedi,
 et fructus eius dulcis gutturi meo.
- 2:4 Introduxit me (rex)* in cellam vinariam, *(rex) nicht in der Bibel
 ordinavit in me caritatem.
- 2:5 Fulcite me floribus,
stipate me malis,
 quia amore languo.
- 2:6 Leva eius sub capite meo,
 et dextera illius
 am.....plexa.....bi.....tur me.“
- 2:3 [Sulamith spricht:]
 „Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes
 so ist mein Geliebter unter den Söhnen.
 In seinem Schatten zu sitzen, gelüftet´s mich,
 und seine Frucht ist meinem Gaumen süß.
4. [Sie spricht:]
 Er hat mich ins Weinhaus hineingeführt,
 und sein Zeichen über mir ist Liebe.
5. Stärkt mich mit Blumen [Traubenkuchen],
 erquickt mich mit Äpfeln,
 denn ich bin krank vor Liebe.
6. Seine Linke [liegt] unter meinem Kopf,
 und seine Rechte umfasst mich.“

³⁵ Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1557, 155 f. Englische Übersetzung und Transkription von Clement A. Miller, 2 Bde., [Rom] 1965 (*Musicological Studies and Documents*, 6), S. 189 f. – Eine weitere Quelle (Leipziger Fragment Nr. 194) in dem oben, Anm. 30 genannten Aufsatz (freundliche Mitteilung von Dr. Annette Löffler).

³⁶ Jürg Stenzl, „Bewahrende und verändernde musikalische Ueberlieferung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 117–123.

Mbs cgm
716

Trier
107

Si - cut ma - lus in - ter lig - na

Si - cut ma - lum in - ter lig - na

sil - va - rum, sic di - lec - tus me - us in - ter fi -

sil - va - rum, sic di - lec - tus me - us in - ter fi -

li - is. Sub um - bra il - li - us, quem de - si - de - ra - bam se - di, et

li - is. Sub um - bra il - li - us, quem de - si - de - ra - bam se - di, et

fruc - tus e - ius dul - cis gut - tu - ris me - o. In - tro - du - xit

fruc - tus e - ius dul - cis gut - tu - ri me - o. In - tro - du - xit

me rex in cel - lam vi - na - ri - am; or - di - na - vit in

me rex in cel - lam vi - na - ri - am; or - di - na - vit in

me ca - ri - ta - tem. Ful - ci - te me flo - ri - bus, sti - pa - te me
 me ca - ri - ta - tem. Ful - ci - te me flo - ri - bus, sti - pa - te me ma -
 ma - lis, qui - a a - mo - re lan - gue - o. Le - va e - ius sub ca - pi - te
 lis, qui - a a - mo - re lan - gue - o. Le - va e - ius sub ca - pi - te
 me - o, et dex - te - ra il - li - us am -
 me - o, et dex - te - ra il - li - us am -
 ple - xa - bi - tur me.
 ple - xa - bi - tur me.

Notenbeispiel 5: Spätmittelalterliche Antiphon „Sicut malum“ aus der Hs. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 716, 19'-21, 2. H. 15. Jh. und aus Trier, Bibl. des Bischoflichen Priesterseminars, Hs. 107, 77', um 1200.

„Dulcis gutturi“ (Meinem Gaumen süß) (V. 3), die Aufrufe „Fulcite“ (stärkt) und besonders „stipate“ (erquickt) (V. 5) sind die Stellen der Modusüberschreitung. Sie erscheinen nicht durch Textinhalte, im Falle der Aufrufe aber rhetorisch gerechtfertigt. Dass das „amplexabitur“, „erquickt“, damit der Schluss der Antiphon, durch üppige Melismatik ausgezeichnet wird, ist im 12./13. Jahrhundert eine Konvention, die keine Besonderheit dieses einen Textes hervorhebt.

Trotz einer neuartigen Melodik wird deren Verlauf entscheidend sowohl durch zentrale Töne wie durch die hier nun stereotyp verwendeten „Sequenzkadenzen“ bestimmt. Wenn

wir die Schlusstöne der Worte untersuchen, ergibt sich das folgende statistische Bild:

G	A	H/B	C	D	E	F	G	a	b	c´	d´	e	f´
2	2	0	3	14	2	7	2	13	0	1	4	1	0
4%	4%	-	6%	27,5%	4%	13,4%	4	25,5%	-	2%	8%	2%	-
1,2	2,8	1,6	11,2	22,9	4,4	13,7	12,5	17,3	2,4	4	4,8	0,8	0,4

Auf der letzten Zeile – unter dem Strich – sind die Prozentzahlen aller verwendeten Töne, also nicht nur der Schlusstöne der Worte eingetragen. Die am häufigsten verwendeten Töne *D* und *a* werden signifikant häufiger für die Wortenden verwendet und so durch ihre Stellung als zentrale Töne herausgehoben. Dieses Bild der Modusrealisierung wird durch die am häufigsten verwendeten Sequenzkadenzen *C D D* (respektive oktaviert: *c´ d´*) und *G a a* bestätigt: Der Text wird tonal – und das heißt in erster Linie durch die stereotypen Kadenzen auf Grundton, Quint und Oktave – gegliedert :

	CDD (<u>CD</u>)	Gaa (<u>Ga</u>)	c´d´
3.	Sicut mal <u>um</u> inter ligna silvarum,	sic dilect <u>us</u> meus inter	
	filiis, sub umbra	et fructus eius	dulcis
4.	illius, quem desiderabam sedi,	guttur <i>i</i> meo. Introduxit me rex in cellam	
	vinariam; ordinavit in me caritatem.	Fulcite me floribus	Stipate <u>me</u>
5.	quia amore languo.	malis,	
6.	Leva eius	sub capite meo, [bba a]	
	et dextera illius [DF F F] amplexabi- tur <u>me</u>		

Dabei bilden die Klauseln *C D D* und *G a a* stärkere Zäsuren als die (im Text unterstrichenen) auf *C D* oder *G a*. Diese Textgliederung haben alle handschriftlichen Fassungen von Trier bis Glarean gemeinsam.³⁷ Dabei handelt es sich, wenn wir von den *C-D*- und *G-a*-Wendungen absehen, um textbedingte, grammatikalische Sinneinheiten. Bemerkenswert ist allerdings, dass die betonten Silben häufig mit längeren Melismen

³⁷ Der wesentliche Unterschied der Fassung aus Tegernsee besteht, neben der bereits hervorgehobenen reicheren Melismatik, darin, dass dort ein in Trier fehlendes Melisma mehrfach verwendet wird: für „inter ligna, inter filiiis“ und – verkürzt – für „in cellam“; dem sprachlichen Parallelismus – „inter – inter – in“ – entspricht ein melodischer. Allerdings wird dieses Melisma dann – weiter reduziert – auch noch für „quia amo(re)“ verwendet.

ausgezeichnet werden, etwa „*Sicut málus ínter lígna silvarum*“, aber auch „*vinárium*“ und „*ámplexabitur*“, wobei sich dieses Prinzip in den jüngeren Quellen noch verstärkt. Wie denn überhaupt das einzelne Wort, gerade auch in tonaler Hinsicht, als geschlossenes Gebilde musikalisch realisiert wird.

In der ältesten Fassung gibt es keine „wandernden Melismen“, doch in der Quelle aus Tegernsee wird das Melisma auf „*inter (ligna)*“ auf dem folgenden „*inter (silvarum)*“ wiederholt. In anderen spätmittelalterlichen HL-Antiphonen werden derartige feststehende „wandernde Melismen“ beinahe zu einem Charakteristikum dieser Melodik werden.

V. *HL-Motetten der späten Ars antiqua*

Angesichts von HL-Vertonungen denken Musikhistoriker kaum an mittelalterliche einstimmige Antiphonen, sondern an John Dunstables Motette „*Quam pulchra es*“, an Palestrinas 4. Buch mit 29 fünfstimmigen Motetten über Texte aus dem HL (1584) oder an Concerti wie „*Nigra sum*“ aus Claudio Monteverdis – irrtümlich – „*Marien-Vesper*“ genannter Sammlung konzertanter Kirchenmusik von 1610. In der abendländischen mehrstimmigen Musik finden sich allerdings zwei- und dreistimmige HL-Gesänge erstmals bereits im späten 13. Jahrhundert in Handschriften, die mehrtextige Motetten der *Ars antiqua* überliefern. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galten derartige Motetten wegen der simultanen Verwendung mehrerer Texte über einem melismatischen Ténor, der den Cantus firmus „haltenden“ Stimme, als Inbegriff einer „*musique primitive*“ oder einer verstiegenen „Kopfmusik“. Doch seitdem auch die deutsche Musikforschung die modische Frage nach der „Intertextualität“ entdeckt hat, avancierten gerade diese *Ars-antiqua*-Motetten zu Belegen faszinierender sowohl textlicher wie musikalischer Kombinatorik, zu einer Kunst für raffinierte Kenner.

Für die beiden Oberstimmen derartiger Motetten fanden fast ausschließlich neu gedichtete lateinische und/oder altfranzösische Texte Verwendung. Umso mehr überrascht innerhalb des – mehrere hundert Motetten umfassenden – Repertoires eine kleine Gruppe, die Texte aus dem HL verwendet. Diese Gruppe gehört zur jüngsten Schicht dieser Motettenart und sie ist in französischen und einigen wenigen englischen, später auch in vereinzelt deutschen Quellen überliefert. Eine Untersuchung aller dieser Motetten mit HL-Texten führt zu dem Schluss, dass sie, selbst wenn sie nur in kontinentalen – und nicht auch in englischen – Quellen überliefert werden, alle ursprünglich aus England stammen. An einem Beispiel, das wahrscheinlich zu Beginn des letzten Drittels des 13. Jahrhunderts entstanden ist, lassen sich die Eigenarten dieser Gattung und dieser Sondergruppe der HL-Motetten innerhalb derselben darlegen (siehe Notenbeispiel 6).

Die mit ALMA bezeichnete unterste, die Ténor-Stimme, beruht melodisch in den T. 1–18 genau auf dem Beginn der marianischen Schlussantiphon „*Alma redemptoris mater*“. Die ersten 30 Töne dieser Melodie in *F*, im 5. Ton, wurden als Longen (in der Übertragung als punktierte Viertel) rhythmisiert und durch je eine Pause in Gruppen von 5, 3, 5, 7, 5 und 5 Tönen gegliedert. Melismatisch werden diese 18 Takte auf die Worte „*Alma redemptoris mater*“ gesungen und gleich vollständig und unverändert wie-

fol. 319

1. A - ni - ma me - a li-que - facta est, 2. ut di - le - crus me -

fol. 319

1. De - scen - - - di in [h]or - tum me - um, 2. ut vi - de - rem po -

fol. 319

ALMA [REDEMPTORIS MATER]

8

- us lo - cu - tus est: 3. que-si-vi il - lum et non in - ve - ni; 4. vo - ca - vi

- ma con - val - li - um 3. et in - spi-ce-rem, si flo-ru - is - sent vi - ne - e

17

et non re - spon - dit mi - chi. 5. In-nu - e-runt me cu-sto - des ci - vi - ta -

4. et ger-mi - nas - sent ma - la Pu - ni - ca. 5. Re - - ver-te -

Notenbeispiel 6: Motette „Anima mea liquefacta est“ – „Descendi in hortum meum“ – ALMA (Gennrich Nr. 766 – 767) aus der Hs. Montpellier, Bibliothèque de l’École de Médecine, H 196, 319-319’, transkribiert in *The Montpellier Codex*, ed. by Hans Tischler, III: *Fascicles 6, 7, and 8*, Madison 1978 (*Recent Researches in the Music of the Middle Ages and the Early Renaissance*, 6/7).

24

- tis: 6. per-cus - se-runt et vul - ne-ra - ve - runt me: 7. sus-tu - le -
 - re, re - ver-te - re, Su-na - mi - tis! 6. Re - ver - te -
 30
 - runt pal-li - um me - um 8. cu - sto - des mu - ro - - rum.
 - re, re - ver-te - re, ut in - tu - e - a - mur te.

derholt (T. 19–36).

Über diesem zweiteiligen Tenor liegt zunächst eine Motetus-Stimme mit dem HL-Text „Descendi in hortum meum“ (HL 6:10, 12); dieser Text entspricht einer seit dem Quedlinburger Antiphonar weit verbreiteten HL-Antiphon (CAO 2155) für Maria Geburt und Maria Himmelfahrt. Die „Intertextualität“ zwischen marianischer Antiphon im Ténor und HL-Text ist nicht durch textliche Parallelen oder Übereinstimmungen, sondern durch die ursprüngliche gemeinsame Herkunft und die Bestimmung beider Antiphonen für die Liturgie von Marienfesten gegeben.

Das trifft auch auf die dritte Stimme, das Triplum „Anima mea liquefacta est“ zu, das sich innerhalb des gleichen Stimmumfangs wie die andern beiden Stimmen bewegt, zu. Als „große“ HL-Antiphon wurde sie oben besprochen; nur ist der Text hier kürzer. Es fehlt der Ruf: „filiae Jerusalem ~ quia amore langueo“. Gleichwohl ist dieser zweite Text mit 78 Silben deutlich umfangreicher als der Motetus mit 68 Silben.

Diese beiden HL-Oberstimmen vollziehen nun allerdings die Zweiteiligkeit des Ténor-Cantus firmus nicht mit: Die Phrasenlängen stimmen mit der Gliederung des Ténors fast nie überein. Nur an zwei miteinander korrespondierenden Stellen, T. 3 und 21, pausieren alle drei Stimmen gleichzeitig. Ausgerechnet in der Mitte, T. 18/19 weisen die Oberstimmen textlich („respondit mihi“, resp. „germinassent mala punica“) wie musikalisch (durch Pausen) gerade keine Zäsur auf. Die Phrasenbildung folgt demnach nicht textlichen, sondern konstruktiven musikalischen Kriterien. Mit anderen Worten: Die Konfiguration eines sowohl musikalischen wie textlichen Ausschnitts der marianischen Antiphon im Tenor mit Texten (und nur diesen) von zwei als marianisch verstandenen

HL-Antiphonen beruht auf einem allen drei Stimmen gemeinsamen Kern, auf Maria. Die Simultaneität von „gregorianischem“ Cantus firmus im Tenor und Oberstimmen ist als eine mit HL-Texten kommentierende Erläuterung der „mater redemptoris“, der Mutter des Erlösers zu verstehen, was die Basisstimme, der Tenor benennt. Gleichzeitig kommentiert diese Text- und Stimmenkonfiguration der Motette die HL-Texte: Die „Anima“ des Triplums und die – vierfach – zur Rückkehr gerufene Sulamith im Motetus sind Allegorien der „mater redemptoris“.

Die Substanz dieser Motette besteht nicht in einer den Hörern verständlichen Darstellung der HL-Texte mit rhetorisch-musikalischen Mitteln. Noch viel weniger liegt hier eine Absicht vor, diese Texte im Hinblick auf ihre Affekte – die Liebe und der Liebesschmerz, von dem das HL unaufhörlich spricht – mit musikalischen Mitteln so darzustellen, dass sie hörend mit- und nachvollziehbar sind. Dies werden spätere Komponisten mit ihrer „Musik“ tun, von Dunstable und Dufay bis zu Heinrich Schütz und Marc-Antoine Charpentier. Die Komponisten, die zugleich die Sänger der Motetten der späten Ars antiqua waren, schrieben für Ihresgleichen: Geistlich-aristokratische Kenner der Bedeutungsschichten der Texte und der Ars Musica. Die Motette ist ein ars-gerechter marianischer HL-Kommentar.

Wer aus den wenigen, hier erläuterten „Liedern“ des „Liedes der Lieder“ den klingenden Ausdruck subjektiver Erfahrung eines Komponisten aus fernster Zeit heraushört, hat diesen Ausdruck selbst in diese Lieder hineingetragen und hört seine eigene „Musik“, ein gegenwärtiges Eroticon.

BERICHTE

Parma, 28. bis 30. September 2006:

„Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa“

von Federica Rusconi, Freiburg im Uechtland

Im September 2006 organisierte die Istituzione Casa della Musica und die Università degli Studi di Parma unter der Leitung eines wissenschaftlichen Komitees bestehend aus Carmela Bongiovanni, Marco Capra, Giuliano Castellani, Wolfram Enßlin, Paolo Fabbri, Francesco Luisi und Paolo Russo (Leitung) das erste internationale Symposium auf den Spuren von „Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa“. Paër (Parma, 1771 – Paris, 1839) war, zusammen mit Simon Mayr, am Anfang des 19. Jahrhunderts der wichtigste Vertreter der italienischen Oper in Europa und gilt als Bindeglied zwischen der Epoche Paisiellos und Cimarosas und der Ära Rossinis. Er war Hofkapellmeister in Dresden, „Compositeur et Directeur de la musique particulière“ Napoleons und später musikalischer Leiter des Théâtre Italien in Paris.

Die erste Sektion des Symposiums, „Parma e Venezia“, eröffnet mit einer Einführung von Gian Paolo Minardi (Parma) und Paolo Fabbri (Ferrara), richtete ihre Aufmerksamkeit auf die Aktivitäten Paërs in seiner italienischen Lebensphase. Marco Capra (Parma) präsentierte erste Ergebnisse seiner laufenden Forschungen, die einen Abriss der Aufführungen der Opern Paërs in Italien seit deren Uraufführung bis heute zu vermitteln gedenken. Mit dem Vortrag von Lorenzo Mattei (Bari) wurde das Augenmerk auf die Kompositionsanalyse gelenkt. Mattei untersuchte die sechs zwischen 1791 und 1795 komponierten Drammi per musica bezüglich der Form der Arien und der Finali. Die erste Tagungssektion schloss mit dem Beitrag von Paolo Russo (Parma) ab, welcher die Finali und die Concertati der vier für Venedig zwischen 1794 und 1800 komponierten Farse untersucht hat.

Die zweite Sektion unter Vorsitz von Anselm Gerhard (Bern) folgte dem Weg Paërs nach Wien und Dresden. Der erste Beitrag von Simone Galliat (Köln) handelte von der dramatisch-musikalischen Struktur der ‚finali primi‘ der Opere semiserie aus Paërs Dresdner Zeit. Wolfram Enßlin (Leipzig) referierte über die Form und die dramaturgische Bedeutung der Arien mit konzertierenden Instrumenten der sieben Opere semiserie Paërs. Klaus Pietschmann (Bern) sprach über die Opera seria *Achille* (Wien 1801) und ihre Beziehungen zur zeitgenössischen politischen Situation des Habsburger Reiches. Der Vormittag schloss mit einem Beitrag von Marco Marica (Rom) ab, welcher die Oper *Camilla* (Wien 1799), Paërs meistgespielte italienische Oper, untersuchte.

Die dritte Sektion, geleitet von Damien Colas (Tours), richtete ihr Augenmerk auf Paërs Zeit in Paris. Das Referat von Giuliano Castellani (Freiburg im Uechtland) analysierte die verschiedenen Fassungen der *Agnese* (Parma 1809, Paris 1819 und 1824) und zeigte die stilistische Erneuerung des Komponisten. Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus) hingegen vertiefte sich in die Analyse der einzigen, aber unvollendeten Tragédie lyrique Paërs, *Olinde et Sophronie*. Es folgte der Vortrag von Nicolas Dufetel (Tours), welcher anhand neuer Dokumente die Beziehung zwischen Paër und seinem Schüler Liszt näher erläuterte.

Das Symposium schloss mit der von Wolfram Enßlin geleiteten Sektion „Altre prospettive di ricerca“ ab. John Rice (Rochester/USA) beschäftigte sich mit dem italienischen Oratorium am Wiener Hof zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen sowie mit Paërs Oratorium *Il trionfo della Chiesa* (1803) im Speziellen. Das Referat von Carmela Bongiovanni (Genua) hatte Weihnachtsmusiken Paërs zum Thema und referierte besonders über die geistliche Kantate *Per la festività del Ss. Natale* (1801) und das kleine Oratorium *I pastori al presepio*. Gerhard Poppe (Dresden) stellte die geistlichen Werke Paërs vor, die dieser während seiner Schaffensperiode als Hofkapellmeister am Dresdner Hof komponiert hatte. Zum Schluss sprach Marco Beghelli (Bologna) über die gesangsdidaktischen Publikationen Paërs und ihre Erfolge während des 19. Jahrhunderts.

Die Tagung schloss mit dem Wunsch, dem ersten internationalen Symposium zu Ehren Paërs weitere folgen zu lassen sowie der Zielsetzung, dass Paërs Musik wieder auf den internationalen Bühnen aufgeführt werden sollte. Der Erfolg des Konzertes, welches während des Symposiums dargeboten wurde, bestätigte die musikalische Qualität dieses berühmten ‚vergessenen‘ Parmeser Komponisten. Die *Atti del Convegno* werden Ende 2007 publiziert.

Köln, 11. bis 14. Oktober 2006:

„Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk“

von Gerardo Scheige, Köln

Fünf Jahre nach dem Tod von Iannis Xenakis (1922–2001) veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln in Zusammenarbeit mit dem Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX), Romainville, und der Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA-GRM), Paris, und gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Kulturstiftung des Bundes und der Ernst von Siemens Musikstiftung ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, das der musikwissenschaftlichen Reflexion des elektroakustischen Werks des griechisch-französischen Komponisten und Architekten gewidmet war sowie in fünf begleitenden Konzerten erstmals sämtliche elektroakustische Stücke Xenakis' zusammenhängend und in teils audiovisueller Form zur Aufführung brachte. Ziel des Symposiums war es, diesen musikwissenschaftlich bislang nur ansatzweise erschlossenen Schaffensbereich multiperspektivisch aufzuarbeiten und seine Bedeutung für die Neue Musik des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zu bestimmen.

Zur festlichen Eröffnung sprachen der Geschäftsführende Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts Wolfram Steinbeck (Köln), der Direktor des Centre de Création Musicale Iannis Xenakis, Gérard Pape (Romainville), sowie der Direktor der Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel, Daniel Teruggi (Paris). Anschließend zeigte Christoph von Blumröder (Köln) Desiderate der bisherigen Xenakis-Forschung auf und unterstrich zugleich die Bedeutung des Komponisten für die Musik der Gegenwart.

An den drei folgenden Tagen beleuchteten 22 international renommierte Experten aus zehn Ländern im Rahmen von sechs thematisch fokussierten Gesprächsrunden Xenakis' elektroakustisches Werk sowie dessen kompositionstheoretische und ästhetische Prämissen unter diversen Gesichtspunkten:

Die erste Gesprächsrunde mit Vorträgen von James Harley (Guelph), Daniel Teruggi und Anastasia Georgaki (Athen) eröffnete unter dem Titel „Das elektroakustische Werk im Überblick“ neue Einblicke in Xenakis' Beziehung zur Pariser „Groupe de Recherches Musicales“ und den Einfluss des Komponisten auf die Entwicklung der elektroakustischen Musik Griechenlands. Sodann beschäftigten sich Gérard Pape, Martha Brech (Berlin), Jan Simon Grintsch (Köln) und Agostino Di Scipio (Neapel) mit dem Wechselverhältnis von Xenakis' philosophischen Theoremen über Zeit und Synthese sowie den von ihm angewandten kompositionstechnischen Verfahren in der frühen Tonband- und Computermusik. Xenakis' intermediale Konzepte, wie sie in elektroakustischen Filmmusiken, programmatischen Kompositionen und den *Polytopen* realisiert wurden, sowie deren philosophische Hintergründe waren Gegenstand der Referate von Joris de Henau (Durham), Ralph Paland (Köln) und Makis Solomos (Montpellier). Im Zentrum der vierten Gesprächsrunde standen Aspekte der musikalischen Analyse, die Rudolf Frisius (Karlsruhe), Tobias Hünermann (Köln), Marcus Erbe (Köln) sowie Peter Hoffmann (Berlin) anhand aspektorientierter Untersuchungen der elektroakustischen Kompositionen *Diamorphoses*, *Bohor* und *Gendy3* darlegten. Diskursanalytisch ausgerichtet war die fünfte Gesprächsrunde: Während Frank Hentschel (Berlin) Xenakis' Anknüpfungen an Diskurse der Hochkultur reflektierte, untersuchte Wolfgang Gratzter (Salzburg) in seinem aufgrund krankheitsbedingter Abwesenheit verlesenen Manuskript Xenakis' Werkkommentare. Abschließend thematisierten Roman Brotbeck (Bern) und Simon Emmerson

(Leicester) unter dem Motto „Hörweisen – Lesarten – Horizonte“ Aspekte der Rezeption und kreativen Fortschreibung von Xenakis' Musik, bevor Xenakis langjährige Mitarbeiterin Sharon Kanach (Thiouville) mit einem persönlich gefärbten Einblick in Xenakis' Kompositionsskizzen und deren charakteristischer Verschränkung visueller, mathematischer und musikalischer Gedanken die Reihe der Vorträge abrundete. Die Schlussdiskussion fasste wesentliche Resultate der sechs Gesprächsrunden zusammen.

Unter den begleitenden Konzerten (Klangregie: Michael Schott, Gérard Pape und Daniel Teruggi), die durchweg großen Publikumszuspruch fanden, seien insbesondere die Präsentationen des Films *Orient-Occident* (Regie: Enrico Fulchignoni, Musik: Iannis Xenakis), die siebenkanalige Version der *Légende d'Eer* mit begleitenden Fotografien von Bruno Rastoin sowie die Aufführung einer weitgehend unbekanntem auktanalig verräumlichten Version dieser Komposition genannt, die Xenakis im Westdeutschen Rundfunk realisiert hatte. Ein Symposionsbericht wird in der Reihe *Signale aus Köln* erscheinen.

Hannover, 9. bis 12. November 2006:

„Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater“

von Gabriele Müller, Stuttgart

Tanzwissenschaft ist ein buntscheckiges Zwitterwesen, ein Exot unter den Universitätsdisziplinen: (fast) überall innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften (mehr oder minder) präsent und doch nirgendwo wirklich zu Hause. Erschwerend kommt hinzu, dass zwischen Tänzern und Tanzwissenschaftlern kaum Austausch stattfindet. Umso erfreulicher ist es, dass Stephanie Schroedter vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth ein internationales und interdisziplinäres Symposium realisierte, das den Balanceakt zwischen den Künsten und Wissenschaften wagte. Mit daran beteiligt waren als Veranstalter die Hochschule für Musik und Theater in Hannover sowie die Staatsoper Hannover.

Die Palette der vorgestellten Themen reichte vom Ballet de Cour des 17. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Tanzperformances, wobei die vielzitierte Tanzszene aus Mozarts *Don Giovanni* ebenso wie Maurice Béjarts choreographische Auseinandersetzung mit Wagner auf der Tagesordnung stand. Schließlich gehörte die erste Ballettproduktion der Saison unter dem neuen Ballettchef der Staatsoper Hannover, Jörg Mannes, die sich Molière widmete, ebenso zum Programm wie die Demonstration neuer, Gesang und Tanz verbindender Techniken für Bühnendarsteller. Im Rahmen des Symposiums fand ein reger Austausch zwischen Vertretern unterschiedlichster Fachrichtungen statt, darunter die über dreißig Referenten, die aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich, England und den USA angereist waren.

Am Beginn der Tagung stand die Sektion „Für Musik komponieren“. Dabei wurde am Beispiel von Friedrich Wilckens' und Harald Kreuzbergs symbiotischer Zusammenarbeit deutlich, dass über die Musik – gerade im Falle verlorener Choreographien – wertvolle Hinweise zur stilistischen Einordnung der tänzerischen Umsetzung gewonnen werden können (Thomas Betzwieser, Bayreuth). Steffen Schmidt (Zürich) verdeutlichte am Beispiel von George Balanchines Choreographie *Vier Temperamente* zu Paul Hindemiths Komposition das Spannungsfeld von Musik und Choreographie als zwei sehr eigenständige Künste, die niemals zu einer „Übereinstimmung“ kommen können. Semantischen Entsprechungen von Komposition und Choreographie bei *Peer Gynt* von Alfred Schnittke und John Neumeier ging Jörg Rothkamm (Leipzig) nach.

Unter dem Stichwort „Tanz und Musik theatralisieren“ stellte Stephanie Schroedter tänzerische und tanzdramaturgische Aspekte von Molières Comédie-Ballets vor und bot hiermit zugleich eine Einführung in Jörg Mannes' gleichnamige Choreographie, die am Abend im Opernhaus Premiere hatte.

„Musik-Tanz Interaktionen reflektieren“, die nächste Sektion, spürte musikchoreographischen Strukturen und choreographischen Leitmotiven im historischen und zeitgenössischen Bühnen-

tanz bis hin zu Tanzszenen im Film nach, denen sich insbesondere Anno Mungen (Bayreuth) widmete. Manuela Jahrmärker (München) stellte in dieser Sektion textierte Répétiteurstimmen vor und richtete hierbei ihr Hauptaugenmerk auf die pantomimischen Abschnitte. Josefine Fenger (Berlin) veranschaulichte tänzerisch-choreographische Subtexte durch Erinnerungsstrukturen, während sich Renate Bräuninger (London) Montage- und Rückblendeverfahren sowie der „Gestalthaftigkeit“ in der Beziehung von Musik und Tanz widmete.

Parallel dazu ging es in der Sektion „Tanz und Musik in einem ‚spektakulären‘ Verbund“ um die Hofballette des 17. Jahrhunderts, wobei beispielsweise Kimiko Okamoto (London) der tänzerischen Rhetorik in Lullys Tragédie en musique *Persée* nachging. Marie-Thérèse Mourey (Paris) beleuchtete den Ballet de Cour vor dem Hintergrund neuplatonischer Kunstanschauungen. Reichlich Diskussionsstoff bot die These von Hendrik Schulze (Heidelberg), dass der Sonnenkönig bei einem Auftritt im *Ballet Royale de la nuit* selbst gesungen habe. Jérôme De la Gorce (Paris) sprach vom Einfluss der französischen Kunst auf den Schwedischen Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

In der Sektion „Tanz als Musiktheater inszenieren“ thematisierte Antje Tumat (Heidelberg) die Problematik von Tanz innerhalb des Sprechtheaters im 19. Jahrhundert: Sie erörterte Georg Gottfried Gervinus' Kritik, dass Balletteinlagen oft quer zur Dramaturgie des Sprechtheaters stünden, die Körpersprache überhöht und der Tanz insgesamt zu materiell und zu unpoetisch seien. Andreas Münzmay (Stuttgart) zeigte am Beispiel von *La somnambule*, welche musikalischen Veränderungen ein körpersprachliches Theatermotiv durch den Transfer in ein anderes Land erfahren konnte, während Daniel Brandenburg (Thurnau) am Beispiel des u. a. auch in Hannover tätigen Komponisten Heinrich Marschner den Tanz als integralen Bestandteil von Opern des 19. Jahrhunderts vorstellte. Susanne Rode-Breymann (Hannover) ging tänzerischen Elementen in Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu* nach und verdeutlichte hierbei, wie vertraut der Komponist – trotz offen proklamierter Vorbehalte – mit den Modetänzen seiner Zeit war.

Dem Bereich „Musik-Tanz Interaktionen neu kreieren“ widmeten sich Nicole Haitzinger (Salzburg) mit einem Referat über musikalische Strategien zeitgenössischer Choreographien, Martina Lecker (Berlin/Bayreuth) mit Ausführungen über Codierungen von Tanz und Musik und Susanne Vill (Bayreuth) mit sehr materialreichen Untersuchungen über den „veröffentlichten Körper im Tanz der Medien“. In der Sektion „Musiktheater choreographisch inszenieren“ ging Michael Malkiewicz (Salzburg) der Frage nach, ob Mozart in seinem *Don Giovanni* möglicherweise selbst als Tanzmeister fungierte, der die Tanzszenen für seine Bühnenwerke gestaltete. Frieder Reininghaus (Köln) stellte Johann Kresnik, Joachim Schlömer, Jan Fabre und Anna Teresa de Keersmaeker als Opernregisseure vor.

Die Sektion „Mit Musik und Tanz experimentieren“ fand im Ballettsaal der Staatsoper statt und konfrontierte die Symposiumsteilnehmenden mit neuen Vermittlungsformen: Kerstin Evert von der Hamburger Kampnagel-Fabrik und Janine Schulze vom Tanzarchiv Leipzig stellten im Rahmen einer Performance die Sichtbarkeit von Musik und die Hörbarkeit von Tanz zur Diskussion. Experience Bryon von der Londoner Central School of Speech and Drama stellte mit Sara Paar, einer Tänzerin der New Yorker „Vocal Dance Company“, neue Techniken einer unmittelbaren und sehr virtuellen Verbindung von Gesang und Tanz vor.

Zusammenhänge zwischen choreographischen Traditionen aus dem 19. Jahrhundert, der frühen sowjetischen Tanzszenen bis hin zu Choreographien George Balanchines (Gunhild Oberzauer-Schüller), neue choreographische Zugänge zu tradierten „Klassikern“ (Katja Schneider) sowie profunde Überlegungen zu immer wieder neuen tänzerisch-choreographischen Interpretationen von Strawinskys legendärem *Sacre du Printemps* (Stephanie Jordan) beschlossen den Reigen der vielfältigen Beiträge. Er wird hoffentlich in naher Zukunft eine Fortsetzung finden: Denn, wie fruchtbar der interdisziplinäre Austausch gewesen ist, das wurde von allen Beteiligten immer wieder ausdrücklich betont. Der Kongressband mit sämtlichen Referaten soll 2008 erscheinen.

Hannover, 24. bis 26. November 2006:

„Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“

von Julia Wieneke (Hannover)

Vom 24. bis 26. November veranstaltete die Hochschule für Musik und Theater Hannover bereits ihren dritten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress des Jahres 2006 und bestärkte damit den Stellenwert der Wissenschaft an dieser künstlerisch-wissenschaftlichen Musikhochschule. Passend zum Schostakowitsch-Gedenkjahr stand das Phänomen der Narrativität in Schostakowitschs Instrumentalmusik im Zentrum der interdisziplinären Diskussion. Die Referenten aus Russland, Österreich, England und den USA näherten sich dem Thema aus Sicht der Musikwissenschaft, der Musiktheorie, der Literaturwissenschaft und Narratologie sowie der Slawistik.

Dabei standen zunächst historische und biographische Zugänge zum Komponisten und seinem Werk im Vordergrund. So widmete sich Dorothea Redepenning (Heidelberg) in ihrem Eröffnungsvortrag zeitgeschichtlichen Phänomenen in der *Fünften bis Neunten Sinfonie* und kam zu dem Schluss, dass Schostakowitsch mit den Mitteln seiner Kunst Erinnerung bewahrt hat, die sich den Zuhörern durch Kontextualisierung erschließt. Anja Tippner (Salzburg) stellte eine stalinistische Filmbiographie und die dazu gehörende Filmmusik Schostakowitschs vor und verdeutlichte die narrativierende Funktion der Musik. Allerdings betonte sie, dass deren Dechiffrierung heute schwierig sei, da bestimmte Symbole im Kontext der Zeitgeschichte gelesen werden müssten. Inna Klause (Hannover) beschäftigte sich mit der Figur des Komponisten selbst und stellte zunächst zwei Schostakowitsch-Bilder vor, die in der Musikgeschichtsschreibung vorherrschen. Daraus entwickelte sie die Idee von Schostakowitschs Werken nicht so sehr als ‚narrativ‘, sondern eher als ‚dialektisch‘, welche je nach Lesart grundverschiedene Deutungen zulassen und bestimmte Bilder des Komponisten befördern.

Einen literaturwissenschaftlichen bzw. linguistischen Zugang zum Kongressthema wählten andererseits Werner Wolf (Graz) und Katrin Eggers (Hannover) mit ihren Vorträgen. Während Eggers vor einer Verwechslung von Symbol und Inhalt warnte und den repräsentativen Charakter der Musik nicht als Kopie, sondern als Analogie betonte, verwies Wolf auf die Symbol und Gegenstand übergeordneten kognitiven Schemata, die er mit Hilfe der Prototypen-Semantik genauer bestimmte und die für ihn eine Hohlform für Narrativierungen durch Rezipienten bilden.

Die dritte Gruppe von Vorträgen stellte einen stärker musiktheoretisch motivierten Ansatz bei ihren Überlegungen in den Vordergrund. Svetlana Savenko (Moskau) zeigte anhand von Musik- und Textbeispielen, wie der *Zweiten Sinfonie* trotz vordergründig sowjetischen Programms im Endeffekt mehr die absolute Idee von ‚Revolution‘ zugrunde liegt. Amrei Flechsig (Hannover) stellte am Beispiel der *Vierten Sinfonie* das Konzept des Grotesken auf musikalischer Ebene vor und betonte seine narrative Eignung. Stefan Weiss (Hannover) konzentrierte sich in seinem Vortrag auf Schostakowitschs Reprisen und zeigte am Kopfsatz der *Fünften Sinfonie*, wie formale Abweichungen vom klassischen Sonatensatz Anlass zu Narrativierungen bieten können. Levon Hakobian (Moskau) versuchte dagegen, immer wiederkehrenden Motiven und ihre möglichen narrativen Bedeutungen in verschiedenen Werken nachzuspüren. Er wies außerdem darauf hin, dass die motivische Referenzialität für die Komponisten nach Schostakowitsch zu einer *Idée fixe* wurde. Ebenfalls intertextuellen Charakteristiken auf der Spur war Sarah Reichardt (Norman, Oklahoma) in ihrem Beitrag über das *Sechste bis Neunte Streichquartett*. Anhand motivischer, harmonischer und formaler Beispiele zeigte sie narrative Qualitäten eines ‚subject‘ im Verlauf der Werke auf, wobei sie dieses hier ähnlich wie Werner Wolf nur als narrative Hohlform, die individuell unterschiedlich gefüllt wird, verstanden wissen wollte.

Im „close reading“ führte das Nomos-Quartett das *Siebte Streichquartett* auf, das anschließend von Lorenz Luyken (Hannover), Kadja Grönke (Kassel) und Clemens Kühn (Dresden) diskutiert

wurde. In dem musikalisch-wissenschaftlichen Austausch stellten sich noch einmal die verschiedenen möglichen Positionen von einer kontextgebundenen über eine musiktheoretisch-orientierte bis hin zu einer individuell-narrativen deutlich heraus. Umrahmt wurde der Kongress durch musikalische Beiträge; so erklang neben dem *Siebten* auch das *Vierte Streichquartett*, gespielt von Studierenden der Hochschule. Das besondere Bonbon aber war die vierhändige Klavierfassung der *Vierten Sinfonie*, die nach einer Einführung in das Werk durch Pauline Fairclough (Bristol) im Konzert- und Theatersaal der Hochschule von Igor Levit und Severin von Eckardstein bravourös vorgetragen wurde.

Rom, 29. November bis 1. Dezember 2006:

„Päpstliches Liturgieverständnis im Wandel der Jahrhunderte“

von Gunnar Wiegand, Rom

In seiner Begrüßung machte Markus Engelhardt (Rom) auf die beiden wesentlichen Spannungsfelder aufmerksam, innerhalb derer sich der Kongress – ausgerichtet vom Deutschen Historischen Institut Rom und der Universität Zürich – bewegen sollte: zum einen das Verhältnis von Liturgie als Objekt päpstlicher Dekrete und Liturgie als Entfaltungsraum des musikalischen Schaffens einzelner Komponisten, zum anderen die Frage nach der formalen Einheit und dem Wandel der Liturgie im Laufe der Geschichte.

Eröffnet wurde der Kongress durch einen Vortrag des Schriftstellers Martin Mosebach (Frankfurt am Main) über seine These einer „Liturgia recuperanda“. Nach Begrüßung und Einführung durch Michael Matheus (Rom) und Laurenz Lütteken (Zürich) begann der erste Tagungsabschnitt. Marco Gozzi (Lecce) referierte über die frühesten Gestalten der christlichen liturgischen Gesänge. Daniela Müller (Utrecht) ging der Frage nach, inwieweit überhaupt Einflussmöglichkeiten päpstlicher Gesetzgebung auf den *Cultus Divinus* im Mittelalter aus historisch-kirchenrechtlicher Sichtweise möglich waren. Wolfgang Fuhrmann (Berlin) verwies auf Motiv- und Argumentationstraditionen der liturgisch-musikalischen Reform, Barbara Eichler (Oxford) behandelte das Thema der kirchenmusikalischen Praxis von Frauen in der päpstlichen Gesetzgebung. Franz Körndle (Weimar-Jena) konnte in seinem Vortrag über *Docta sanctorum patrum* von Johannes XXII. nachweisen, dass sich die Bulle nach einer bestimmten – durchaus plausiblen – textkritischen Entscheidung wesentlich weniger kritisch gegenüber der *Ars Nova* äußert als bisher allgemein angenommen. Galliano Ciliberti (Monopoli) befasste sich mit der Geschichte der päpstlichen Zeremonienbücher in der Zeit von 1271 bis 1401.

Mit einem Vortrag über die Erneuerung der Liturgie in Kurie und Kirche durch das Konzil von Trient leitete Jörg Bölling (Münster) den Abschnitt zur frühen Neuzeit ein. Melanie Wald (Zürich) befasste sich mit der Programmatik der Choralreformen aus dem Geist des Humanismus, Klaus Pietschmann (Bern) ging der Frage nach Realität und Propaganda der „römischen Schule“ auf den Grund. Bernhard Schrammek (Berlin) legte einen Fokus auf die Zeit Urbans VIII. und versuchte anhand konkreter Beispiele die Frage nach der Umsetzung päpstlicher Liturgiebeschlüsse zu beantworten. Martina Grempler (Bonn) referierte über die Auswirkungen päpstlicher Regentschaft auf das römische Theaterleben und Klaus Hortschansky (Münster) zur Rolle der Kirchenmusik im Reformprogramm der Jesuiten zwischen Romtreue und missionarischer Pragmatik.

Im dritten Abschnitt folgten die Vorträge von Laurenz Lütteken zur Rezeption päpstlicher Kirchenmusikverordnungen des 18. Jahrhunderts bei Martin Gerbert, von Winfried Kirsch (Hamburg) zu Dogma und kirchenmusikalischer Praxis am Beispiel des Cäcilianismus und der Palestrina-Renaissance vor dem Hintergrund von „gesamtkirchlicher und teilkirchlicher Liturgie“ sowie von Peter Ackermann (Frankfurt am Main) zu Dogma und Ästhetik, dargestellt am Verhältnis Palestrina – Spontini – Liszt. Benno Scharf (Mailand) referierte über die Geschichte der geistlichen vulgärsprachlichen Gesänge und Johannes Hoyer (Augsburg) über die Rolle des Papstes im Streit um die Choralreform im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Drei Vorträge beschäftigten sich mit dem Motu Proprio *Inter sollicitudinis* von Pius X.: Jo Hermans (Vogelenzang) in Bezug auf das apostolische Schreiben als liturgische Sicht auf Kirchenmusik, Valentino Miserachs (Rom) in Bezug auf die Folgen für die Kirchenmusik bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil und Christian Thomas Leitmeir (London) in Bezug zu neuen und alten Bedeutungsspektren katholischer Liturgie und Kirchenmusik im frühen 20. Jahrhundert. Eckehart Jaschinski (Sankt Augustin) stellte die theologischen Positionen zur Kirchenmusik in den Beschlüssen des Zweiten Vaticanums vor, und Franz Karl Praßl (Graz) beschloss den Kongress mit einem Referat zur Gregorianik während und nach dem Konzil.

Gerade die kontroversen Auffassungen hinsichtlich der Entfaltungsmöglichkeiten der Liturgie infolge des Zweiten Vaticanums zeugen von der Wichtigkeit einer kontinuierlichen Diskussion, die durch die römische Tagung eine weitere konstruktive Bereicherung erfahren hat.

Trossingen, 2. Dezember 2006:

„Begründung und Grenzen musikalischer Analyse“ Zweite Fachtagung im Zusammenhang der Edition der Schriften August Halms

von Astrid Bolay, Trossingen

Angesichts des hohen Stellenwerts, den die musikalische Analyse in der heutigen Musikausbildung sowie im musikwissenschaftlichen Diskurs einnimmt, erscheint es notwendiger denn je, analytische Verfahrensweisen auf ihre historischen und ideologischen Voraussetzungen, auf die ihnen ursprünglich anhaftenden musikästhetischen und musiktheoretischen Implikationen und damit auch auf ihre begrenzte Reichweite hin zu untersuchen. Diesem Themenkomplex war, unter besonderer Berücksichtigung der musikanalytischen Praxis von August Halm, der zu den Begründern der neueren musikalischen Analyse zählt, die eintägige Fachtagung gewidmet, die an der Trossinger Musikhochschule unter der Leitung von Thomas Kabisch (Trossingen) und unter Beteiligung zweier auswärtiger Referenten, Giselher Schubert (Frankfurt) und Hans Joachim Hinrichsen (Zürich), stattfand.

Die Vorgängertagung hatte sich im Februar 2005 mit Halms Klavierschule (*Klavierübung*) beschäftigt. Der Zusammenhang von Instrumentalpädagogik, Theorie der Musik und musikalischer Analyse ist bei Halm insofern eng, als es ihm auch beim Instrumentalspiel und Instrumentalunterricht von Anfang an nicht um das ‚Vermitteln‘, sondern um das Verstehen und Entfalten von Musik, ihrer ‚Gesetze‘ und Möglichkeiten geht. In Bezug auf musikalische Analyse beharrt Halm – im Unterschied zu Schenker – auf deren Grenzen. Eine Analyse kann für Halm Gehörtes und Empfundenes zwar untermauern, nicht aber ‚beweisen‘, und sie kann Widersprüche nicht austräumen, die sich dem intuitiven Hören und Verstehen eines bestimmten Musikwerks entgegenstellen.

Giselher Schubert („Halm, Adorno, Dahlhaus. Analyse, Theorie, Geschichte der Musik“) zog Parallelen von Halms Formverständnis, demzufolge sich das „Erlebnis der Form“ im Sinne eines dynamischen Prozesses im zeitlichen Verlauf des Hörens einer Komposition entfaltet, zum Erlebnisbegriff Wilhelm Diltheys. An Adornos Musikauffassung akzentuierte Schubert seinen De-zisionismus. Ganze musikhistorische Entwicklungen seien im Gefolge der radikalen Forderung nach Modernität aus dem Reich der gültigen Musikgeschichte ausgeschlossen worden. Dahlhaus schließlich habe Ansätze von Halm wie von Adorno aufgenommen, sein zentrales Verdienst gegenüber jenen bestehe jedoch in der Herabmilderung der „Geschichtsphilosophie“ zur „Geschichte“ bzw. zu vielen, unterschiedlich erzählbaren „Geschichten“. In Dahlhaus' Analysen habe diese Entideologisierung als reflektierter methodischer Eklektizismus ihren Niederschlag gefunden.

Hans Joachim Hinrichsen beschäftigte sich in seinem Referat („Halms Bruckner, Kurths Bruckner“) mit den einschlägigen Monographien von Halm (1914) und Kurth (1925). Ausgerechnet an Bruckners Musik hätten beide Musiktheoretiker versucht, das Wesen formaler Gestaltungskunst

zu erläutern, zu einer Zeit, in der Bruckners Sinfonik dem allgemeinen Verständnis nach als Inbegriff von Formlosigkeit galt. Bei aller Berücksichtigung des dynamischen Zustands, den ein musikalischer Gedanke im formalen Ablauf repräsentiert, neigt Halm dennoch weniger als Kurth dazu, musikalische Einheiten in einen Energiestrom aufzulösen. Halms und Kurths Musiktheorie unter dem Sammelbegriff der ‚Energetik‘ zusammenzuspannen, sei aus diesem Grund fragwürdig. Die Bewusstmachung und äußerst differenzierte Beschreibung verschiedener, musikalisch ausgedrückter Zeitqualitäten bezeichnete Hinrichsen als die wichtigste Errungenschaft Halms auf dem Gebiet der Formanalyse.

In einer Podiumsdiskussion über Halms Analyse des Finales der *Zweiten Sinfonie* Anton Bruckners, an der neben den Referenten auch Astrid Bolay und Christoph Deblon teilnahmen, ging es u. a. um den ‚epischen‘ Charakter, den Halm Bruckners Finalsätzen im Allgemeinen, dem Chöreinschub in diesem Finale im Besonderen zuspricht. Stellt man Halms Begriff des ‚Epischen‘ in Rechnung, gewinnt der Nachweis einer ‚Synthese‘, den Halm führen will, neue, andere Bedeutung. In einem Mittagskonzert spielten Studierende und Dozenten der Hochschule Klavierwerke von Halm. Dies gab Anlass zur Diskussion der Frage, ob Halms Kompositionen in die Deutung seines Konzepts von Musik einzubeziehen oder als übliche Nebenbeschäftigung eines Musiktheoretikers, als Teil lediglich seiner äußeren Biographie zu betrachten seien. Die Publikation der Beiträge ist vorgesehen.

Salzburg, 5. bis 7. Dezember 2006:

„Mozarts letzte drei Sinfonien. Stationen ihrer Interpretationsgeschichte“

von Stephanie Annies, Salzburg

Zum Ausklang des Mozartjahres 2006 veranstaltete das neu gegründete Institut für musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg ein Symposium zu Mozarts letzten drei Sinfonien, welches in der Mozart Ton- und Film-Sammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg stattfand. Peter Gülke (Freiburg) eröffnete das Symposium mit einigen Überlegungen zur Aufführungsgeschichte von Mozarts „Trias“; er wies auf mögliche Gefahren der Interpretationsforschung hin und äußerte den Wunsch, dass musikwissenschaftliche Forschungsergebnisse zum Thema Aufführungspraxis häufiger Eingang in die Interpretationsforschung finden sollten. Wolfgang Gratzner (Salzburg) gab einen allgemeinen Überblick über die unübersichtliche Terminologie und die vermeintliche Austauschbarkeit der Begriffe ‚Interpretation‘, ‚Rezeption‘ und ‚Aufführung‘ und bemerkte, dass die Festlegung eines zentralen Begriffs eine erste Aufgabe für das neu gegründete Institut für Rezeptions- und Interpretationsgeschichte sein könnte. Ulrich Leisinger (Salzburg) stellte in seinem Vortrag den Veranstaltungsort des Symposiums, die Mozart Ton- und Film-Sammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum, näher vor und verwies auf die große Bedeutung der Sammlung, die etwa 20.000 Ton- und Filmaufnahmen zum Thema Mozartinterpretation umfasst. Martin Elste (Berlin) gab einen Überblick über 90 Jahre Tonträgergeschichte der letzten drei Sinfonien Mozarts und erläuterte das jeweilige mediale und interpretatorische Umfeld der Aufnahmen.

Holger Stüwe (Salzburg) betonte den Sonderstatus der Sinfonien KV 543, KV 550 und KV 551 in der Rezeptionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und belegte dies durch ausgewählte Beispiele aus der Literatur. Boris von Haken (Berlin) erläuterte anhand von historischen Programmbüchern den Stellenwert der Trias im Berliner Konzertleben seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Siegfried Mauser (München) widmete sich in seinem Vortrag der Interpretationsästhetik des 1996 verstorbenen Dirigenten Sergiu Celibidache und erläuterte dessen interpretatorische „Ganzheitsvision“ anhand einer Aufnahme der *g-Moll-Sinfonie*. Thomas Schachschal (Karlsruhe) gab einen Überblick über Einspielungen der *Jupitersinfonie* seit Neville Marriner (1978) und wies auf die allgemeine Tendenz zum „schlanken Klang“ und der Verwendung von Originalinstrumenten hin.

Die drei folgenden Beiträge gingen der Frage nach, ob sich ein „Personalstil“ bestimmter Orches-

ter in Bezug auf Mozartinterpretation nachweisen lässt: Peter Revers (Graz) untersuchte Aufnahmen der Camerata (Academica) Salzburg nach einer „Salzburger Tradition“ der Mozartinterpretation, Rainer Schwob (Wien) beschäftigte sich unter anderem mit Hilfe der Frequenzanalyse mit dem „Wiener Klangstil“ der Wiener Philharmoniker, und Christoph Wolff (Cambridge) erläuterte den Stellenwert der Mozartinterpretation in der US-amerikanischen Orchesterkultur. Dieter Gutknecht (Köln) referierte über neue Paradigmen für die Interpretation der Sinfonien KV 543, 550 und 551 am Beispiel Nikolaus Harnoncourts und John Eliot Gardiners. Paul van Reijen (Groningen) verglich sechs Aufnahmen der *g-Moll-Sinfonie* des Königlichen Concertgebouw Orchesters nach Parametern wie Tempowahl, Artikulation und Dynamik. Thomas Hochradner (Salzburg) ging der Frage nach, welche Faktoren den „g-Moll-Affekt“ der Sinfonie KV 550 beeinflussen. Der Vortrag von Joachim Brügge (Salzburg) über die innovative Ästhetik und stilistische Bandbreite der *Jupitersinfonie*, dargestellt am Beispiel einer Interpretation Herbert von Karajans, beendete das Symposium. Ein Kongressbericht wird Mitte 2007 erscheinen.

Zürich, 20. Januar 2007:

**„Unbekümmert um Erfolg, arbeiten am Kunstwerk ...“
Symposium zum 100. Geburtstag von Erich Schmid (1907–2000)**

von Dominik Sackmann, Zürich

Erich Schmid besuchte 1928 bis 1930 den Kompositionsunterricht am Hoch'schen Konservatorium von Frankfurt bei Bernhard Sekles. Zuvor hatte er aber bereits die *Suite für Klavier* op. 25 und den A-cappella-Chor *Friede auf Erden* op. 13 von Arnold Schönberg in der Schweiz kennen gelernt. Darum entschied er sich sehr bewusst für die Anlehnung an Schönberg und Webern. So war es kein Zufall, dass der junge Dirigent vom Herbst 1930 bis Sommer 1931 in Berlin zur Kompositionsklasse Arnold Schönbergs an der Preußischen Akademie gehörte. Danach kehrte er für den Studienabschluss nach Frankfurt und 1933 ganz in die Schweiz zurück. Bis 1949 wirkte er in Glarus, in einem abgelegenen Alpental als Dirigent von Laienchören und Blasmusiken, fand danach aber wieder Anschluss an das urbane Kulturleben der Schweiz, wurde 1949 Chefdirigent der Tonhalle Zürich (bis 1957) und leitete bis 1970 das Radio-Sinfonieorchester Beromünster. Als Gastdirigent wirkte er vor allem in England. Als Komponist verstummte Schmid allerdings bereits 1943.

Aus Anlass des hundertsten Geburtstags veranstaltete die Hochschule Musik und Theater Zürich in Zusammenarbeit mit der Sektion Zürich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 20. Januar 2007 ein Symposium mit anschließendem Kammermusikkonzert. Dabei wurde auch über den Stand der Arbeit an der Gesamteition der Werke von Erich Schmid informiert. Die Referentin und die Referenten des Symposiums gehören auch zu den Herausgebern dieser Edition, die von Lukas Näf (Zürich) geleitet wird. Ludwig Holtmeier (Freiburg/Br.) gewährte Einblicke in das Wesen von Schönbergs „Berliner Schule“ und sein Verhältnis zu seinen Studenten, das sich von den bekannten Beziehungen zu seinen Studenten in Wien grundsätzlich unterschied. Juliane Brandes (Freiburg/Br.) umriss die Freiheiten von Schmid ganz eigener, unorthodoxer Spielart der Dodekaphonie anhand der *Drei Stücke für Orchester* op. 3, die 1930, noch vor Schmid's Studium bei Schönberg, entstanden sind. Christoph Keller (Zürich) vermittelte einen Überblick über Schmid's Klavierwerke, erläuterte Reihenbehandlung, Phrasierung und Rhythmik der *Bagatellen* op. 14, die er auch integral vorspielte. Zu Diskussionen Anlass gab der Vortrag von Lukas Näf, der in einem biographischen Abriss, hauptsächlich gestützt auf Schmid's Briefe an die Eltern der Jahre 1927–1933 und dessen Lebenserinnerungen *Durchs Leben geführt*, zeigte, wie positiv sich das Dirigieren für Schmid ausnahm und wie er andererseits aber mit seinem kompositorischen Schaffen stets auf Widerstand stieß, was die Konzentration ausschließlich auf die interpretatorische Tätigkeit nach 1943 als folgerichtig erscheinen lässt.

Demgegenüber wurde in der abschließenden Diskussion mit Heinz Holliger und Roland Moser, die sich seit Jahren für das kompositorische Schaffen Schmidts einsetzen, auch allgemeines Befremden darüber geäußert, dass es für einen derart fortschrittlichen Komponisten in den 1930er- und 1940er-Jahren keinen angemessenen Platz im Schweizer Kulturleben gab und dass man die Kreativität eines Künstler ersten Ranges nicht zu fördern wusste. Im Konzert von Studierenden der Hochschule Musik und Theater Zürich erklangen die Opera 1, 5, 10, 11 und 13, was einen repräsentativen Eindruck von Schmidts Schaffen ermöglichte. Diese Aufführung, die in Arbeit befindliche Werkausgabe und die Publikation der Referate des Symposiums im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* sollen wenigstens posthum die Bedeutung Erich Schmidts bewusst machen.

Im Jahre 2006 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. 49 der insgesamt 86 abgeschlossenen Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Nachträge 2005

Eichstätt-Ingolstadt. *Lehrstuhl für Musikwissenschaft.* Sebastian Zips: Violoncellosonaten des Antonio Vivaldi.

Promotionen 2006

Bamberg. *Lehrstuhl für Musikpädagogik und Musikdidaktik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Berlin. *Universität der Künste.* Cornelia Bartsch: Fanny Hensel – Musik als Korrespondenz. □ Martin Ullrich: Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem Schaffen.

Berlin. *Humboldt-Universität. Musikwissenschaftliches Seminar.* Tobias Bleek: György Kurtág: Officium breve op. 28 – eine Studie über musikalische Intertextualität. □ Oliver Gerlach: Im Labyrinth des Oktoichos. Über die Rekonstruktion mittelalterlicher Improvisationspraktiken in liturgischer Musik. □ Peggy Klemke: „... ich könnte keinen Fall nennen, wo ein Werk verboten worden wäre ...“ Werkdiskussionen als Beispiel für den Umgang der Kulturfunktionäre mit Komponisten der DDR in den fünfziger Jahren.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Theaterwissenschaft. Seminar für Musikwissenschaft.* Maria Birbili: *Opere senza amore* und die Attraktion des Politischen. Studien zum Verhältnis von librettistischer Unkonventionalität und musikdramatischer Umsetzung in der französischen und italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. □ Davorin Kempf: Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien. Interdisziplinäre Aspekte.

Berlin. *Technische Universität. Fachgebiet Musikwissenschaft.* Ute Henseler: Zwischen „Musique pure“ und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskij's Ästhetik von 1920 bis 1939. □ Ekaterina Smyka: Die Offizien des Hl. Nikolaus in der russischen Kirchenmusik des 12. bis 17. Jahrhunderts. □ Ullrich Scheideler: Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte – Studien zur geistlichen A-cappella-Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin. □ Mieke van Hove: „... auf eine sehr komplexe Weise einfach ...“ – Die Bedeutung der „Játékok“ für das Œuvre und den Personalstil von György Kurtág.

Bern. *Institut für Musikwissenschaft.* Regina Senften: „Den Rahmen für gemeinsame Anstrengungen zur Pflege des schweizerischen Musiklebens bilden.“ Die Geschichte des Schweizer Musikkrats 1964–1989: Anfänge, Krise und Suche nach Wirksamkeit.

Bonn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Dominik Rahmer: Die musikkritischen Schriften von Paul Dukas.

Bremen. *FB 9 – Musik.* Antje Ruhbaum: Elisabeth von Herzogenberg (1847–1892): Salon – Mäzenatentum – Musikforschung.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Lioba Behr: Das Choralbuch des Hermann Ignaz Knievel: Kirchenliederneuerung in Paderborn im 19. Jahrhundert; Bewahrung des alten Kirchenliedgutes und Neubelebung durch Prägung seines eigenen Choralstils.

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft.* Takashi Numaguchi: Beethovens „Missa solemnis“ im 19. Jahrhundert. □ Wilfried Schewik-Descher: Aufführungs- und Diskursgeschichte. Instrumentalunterricht in der Kooperation von Musikschule und Schulmusik – Aspekte einer problematischen Partnerschaft.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Dresden. *Technische Universität. Lehrstuhl Musikwissenschaft.* Katrin Bemann: Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801). Ein Beitrag zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte, nebst einem Chronologisch-Thematischen Verzeichnis der katholischen Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns.

Düsseldorf. *Robert-Schumann-Hochschule.* Manfred Fr. Heidler: Musik in der Bundeswehr. Musikalische Bewahrung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch.

Essen. *Folkwang Hochschule. Musikwissenschaft.* Ulrich Linke: Der französische Liederzyklus von 1866 bis 1914. Entwicklungen und Strukturen.

Frankfurt a. M. *Musikwissenschaftliches Institut.* Simon Rettelbach: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der aus Frankfurt am Main überlieferten Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Freiburg i. Br. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Freiburg i. Br. *Pädagogische Hochschule.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Freiburg / Fribourg. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Jadranka Cvitkovic: Ästhetische Aspekte des Liedschaffens und der pianistischen Liedbearbeitung im Werk von Franz Liszt und Sergei Rachmaninoff. □ Alexandra Grimmer: Ästhetische Aspekte in Matthias Pintschers Kompositionen. Interdisziplinäre Beobachtungen mit der Literatur und der bildenden Kunst. □ Gerhard Nierhaus: Algorithmische Komposition. □ Katharina Larissa Paech: Johann Pachelbel. Geistliche Vokalmusik. Teil 1: Textband, Teil 2: Editionsband. □ Dan Eugen Ratiu: Analytische Untersuchung der Oper „La Bohème“ von Giacomo Puccini.

Greifswald. *Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Martin Knust: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis.

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik. Abteilung Musikwissenschaft.* Bettina Gößling: Die Zusammenarbeit von Sänger und Regisseur in der zeitgenössischen Opernproduktion: Zwei Fallstudien. □ Natalia Nowack: Entwurf einer Geschichte der Musiksoziologie unter Berücksichtigung der Sowjetunion. □ Werner Sobotzik: Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Kai Stefan Lothwesen: Klang – Struktur – Konzept. Reflexionen Neuer Musik in Free Jazz und Improvisationsmusik. □ Christiane Sporn: Musik der DDR. Werk- und Kontextanalyse ausgewählter Instrumentalkompositionen. □ Jörgen Törp: Alte Atlantische Tangos. Rhythmische Figurationen im Wandel der Zeiten und Kulturen.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater.* Klaus Schochow: Flötendidaktik im Vergleich – Eine kritische Untersuchung von Schulwerken für die Boehmflöte aus dem 20. Jahrhundert und eine weiterführende Betrachtung. □ Dagny Wegner: Requiemvertonungen in Frankreich zwischen 1670 und 1850. (Beide Titel als „doctor scientiae musicae“)

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Gregor Herzfeld: Prozess und Epiphanie: Zeit in der experimentellen amerikanischen Musik von Charles Ives bis La Monte Young. □ Angela Knapp: Christoph Willibald Gluck, „Il trionfo di Clelia“. Drama per musica in drei Akten von Pietro Metastasio. □ Philine Lautenschläger: Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert von Jean-Philippe Rameau, Tommaso Traetta und Giovanni Paisiello. □ Viktoria Illvina Steinberg: Die semantische Funktion der Musik in Anton Čechovs Erzählungen.

Heidelberg. *Pädagogische Hochschule.* Henning Scharf: Konstruktivistisches Denken für musikpädagogisches Handeln. Musikpädagogische Perspektiven vor dem Hintergrund der Postmoderne- und Konstruktivismusdiskussion.

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Innsbruck. *Universität Mozarteum Salzburg. Abteilung Musikpädagogik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kassel. *Fachrichtung Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut.* Jakob Hauschildt: Studien zu den Parodiemessen von Nicolas Gombert.

Koblenz / Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Susanna Dinse: Die Idee des Popularen in der Musik des 18. Jahrhunderts, dargestellt an den Sinfonien Joseph Haydns. □ Ruth Heidemayer: Konzepte romantischer Symphonik.

Studien zu Louis Spohrs symphonischem Werk. □ Friedhelm Loesti: Musikalische Charakteristik in den lyrischen Klavierstücken von Edvard Grieg. □ Christiane Strucken-Paland: Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks.

Köln. *Hochschule für Musik.* Arne Spohr: „How chances it they travel?“ Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630.

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft.* Anita Punkt: Der Friedrich Hofmeister Verlag. Ein Nachschlagewerk zu seiner Geschichte mit einer Zusammenstellung wesentlicher Autoren und sämtlicher Rezensionen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung und daraus resultierend: Die Gründung der Editionsreihe „Hofmeisters Autoren im Spiegel der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.“ □ Marion Recknagel: Liebesduette und Liebeskonzeption in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Elena Sawtschenko: Die Kantaten von Johann Friedrich Fasch im Lichte der pietistischen Frömmigkeit. Pietismus und Musik. □ Heiko Schneider: Wahrhaftigkeit und Fortschritt: Ernst Toch in Deutschland 1919–1933.

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut.* Hans Wagner: Die Orgel zwischen kompositorischer Avantgarde und kirchlicher Funktion. □ Carola Wiegand: Julius Weismann und seine Klaviermusik. □ Gerardus Sars: „...für den flüchtigen Augenblick...“ Der niederländische Organist Albert de Klerk (1917–1998). Improvisation als Herzstück seines Wirkens.

Mainz. *Hochschule für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Astrid Bernicke: Die deutsche Übertitelung italienischer Opern. Ein musikwissenschaftlicher Ansatz dargestellt am Beispiel von Giuseppe Verdis „Aida“.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Johannes Behr: Johannes Brahms – vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien. □ Stefan König: Die italienische Sinfonie 1900–1945. Quellen, Werke, Rezeption. □ Juliette Laurence Appold: Landschaften in Mendelssohns Briefen, Bildern und Kompositionen.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Claudius Conrad: Requiem oder Ouvertüre – Physiologische Effekte durch Mozartsche Klaviersonaten bei schwerstkranken Intensivpatienten. □ Veronika Halser: Den Tod schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Schostakowitsch. □ Bernhard Hess: Bernard Herrmanns Filmmusik zu „North by Northwest“. □ Christian Lehmann: Singstreit, Ständchen, Signale: Zur Biologie und Evolution musikalischen Verhaltens. □ Damian Schwider: Nikolaj Zielenski. Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Gisela Sandner: Totentanzkompositionen in Beziehung zum Basler Totentanz.

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Fach Musikwissenschaft.* Mi Sei Choi: Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert. Musiktheoretische und -ästhetische Untersuchungen. □ Nicolas Hellenkemper: Instrumentalvibrato im 19. Jahrhundert. Technik – Anwendung – Notationsformen. Mit einem Ausblick ins 20. Jahrhundert. □ Christoph Taggatz: Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus.

Fach Musikpädagogik. Nils Koschwitz: Die Bedeutung der Bearbeitung bei der Verbreitung von Richard Wagners Werken im 19. und frühen 20. Jahrhundert. □ Stephanie van Heesch: Edvard Griegs „Peer Gynt“ (op. 23). □ Nicola Wollweber-Bahne: Einar Willock. Ein Komponist zwischen „E“ – und „U“ – Musik.

Oldenburg. *Institut für Musik.* Keine Dissertation abgeschlossen.

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik im 19. Jahrhundert.

Saarbrücken. *Musikwissenschaftliches Institut.* Anette Müller: Kopisten und Koptiatur anhand von Schumann. □ Peter Sühning: Mozarts frühe Opern.

Salzburg. *Universität Mozarteum. Abteilung für Musikpädagogik.* Anna Maria Kalcher: Gewaltprävention und Musikpädagogik? Untersuchung zu Wirkungszusammenhängen. Konzeption einer musikpädagogisch basierten Gewaltprävention für die Grundschule.

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Kerstin Jaunich: Vom musikalisch-künstlerischen Umgang mit neuen Technologien am Beispiel der Komponisten Ludger Brümmer, Paulo Ferreira Lopes und Kiyoshi Furukawa.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Georg Günther: Frühe Schiller-Vertonungen bis 1825.

Weimar-Jena. *Institut für Musikwissenschaft.* Karl Traugott Goldbach: Der tragische Schluss im deutschsprachigen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts. □ Knut Holtsträter: Kompositionsstrategien Mauricio Kagels

– Narration, Sammeln und Intermedialität. Ästhetische und poetologische Überlegungen zu Mauricio Kagels musikalischem Werk. □ Philipp Schäffler: Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage (1912–1992).

Wien. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Johanna Beisteiner: Kunstmusik in Eiskunstlauf, Synchronschwimmen und rhythmischer Gymnastik von 1990 bis zur Gegenwart. □ Chih Yu Chen: Das taiwanische Musiktheater Gezaixi – Eine Studie zur Gezaixi-Aufführungspraxis und ihre Hintergründe. □ Paula Hunjet: Kunstsponsorship der Wiener Unternehmen. □ I-Wie Lin: Das Boston Symphonieorchester, Orchestergeschichte und Widmungskompositionen. □ Claudia Michels: Arnold Schönberg und das Kabarett – Die Brettli-Lieder. □ Helmut Windischbauer: Oddo Liodol – Leben und Werk. □ Jiang Yang: Die Beziehung zwischen chinesischer und europäischer Musikkultur vor 1911.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Eva Martina Hanke: Richard Wagner und Zürich – Ein Individuum und seine Lebenswelt. □ Christiane Jungius: Georg Philipp Telemanns Kantatenschaffen als Director Musices in Frankfurt am Main. Die in Frankfurt komponierten Kirchenkantaten-Jahrgänge und ihre Bedeutung für die Frankfurter Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.

BESPRECHUNGEN

LEO TREITLER: *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How It was Made.* Oxford: Oxford University Press 2003. XXX, 506 S., Abb., Nbsp.

Dieses Buch zu lesen, heißt mehr als ein Vierteljahrhundert Chorforschung noch einmal zu erleben. Der erste abgedruckte Aufsatz erschien 1968, der letzte vor wenigen Jahren. Einige von uns hatten das Glück, einen oder zwei der ersten Texte als Vorträge zu hören und langsam (ich spreche für meine Person) zu erkennen, dass die Perspektiven sich gewaltig verschoben. Mit Wordsworth zu sagen „Bliss was it in that dawn to be alive“ wäre vielleicht eine Übertreibung, aber man spürte, an einem bedeutsamen Ereignis teilzunehmen, wenn auch nur als Zuschauer, und es war ein gutes Gefühl, wie es Mittelalterforschern nicht oft widerfährt. Bündnisse wurden geschmiedet, Widerspruch wurde erhoben, die Dialektik der historischen Forschung lief lustig weiter.

Man könnte die Aufsätze in chronologischer Reihe lesen und einen Teil des Weges nachzeichnen, den Treitler zurücklegte. Aber das wäre nur eine bibliographische Übungsaufgabe, denn die Texte zeigen eine überwältigende Konsistenz. Die Anordnung in diesem stattlichen neuen Band ist eine andere. Treitler hat zu jedem Aufsatz eine Einleitung verfasst, teils kurz, teils recht ausführlich, wo er die Verbindungslinien zwischen ihnen aufzeigt und uns hilft, den Gedankenwegen zu folgen. Das Buch bietet daher viel mehr als die Bequemlichkeit, nicht nach den Zeitschriften oder Büchern greifen zu müssen, worin die Aufsätze zuerst veröffentlicht wurden. Es ist tatsächlich mehr als die Summe seiner ursprünglichen Teile. Treitler hat, soweit ich sehe, die Artikel selbst nur leicht überarbeitet, ausgenommen einen neuen Einstieg, eine Kürzung, kurze Nachbemerkungen und zusätzliche Fußnoten. Einige Notenbeispiele sind neu gesetzt. Die Texte erscheinen alle in neuem Satz wie in Treitlers vorangehender Aufsatzsammlung *Music and the Historical Imagination* (Harvard University Press 1989). Oxford University Press hat dem Autor große Ehre erwiesen, und das mit Recht.

Mit Recht nicht zuletzt, weil Treitlers Texte

über die Jahre nichts von ihrer Wucht und Relevanz verloren haben. Der kraftvolle Stil wirkt so frisch und eindringlich wie immer. Wichtiger noch, die Ideen sind heute so wichtig wie eh und je, und das neue Format erlaubt einem, den gesamten Umfang zu überblicken und alle Fäden in der Hand zu behalten. Liest man die Aufsätze in der neuen Reihenfolge durch und schenkt man den (typographisch abgesetzten) Einleitungen besondere Aufmerksamkeit, so können auch die bestbekanntesten Stücke (wie „Homer and Gregory“ von 1974 und „Centonate‘ Chant“ von 1975) einen erneut fesseln. Und die meisten Leser werden vermutlich wie ich etwas finden, das sie noch nicht kannten. Dies sind Texte, auf die man immer wieder zurückkommen kann und soll. (Das Zurückkommen hätte erleichtert werden können durch ein Verzeichnis der Musikstücke neben dem sehr hilfreichen Verzeichnis von Namen und Begriffen.)

Eine angenehme Überraschung ist die beigegebene CD mit Aufführungen von nicht weniger als sechzehn Stücken durch Dialogus (Leitung Katarina Livljanić), Dominique Vellard, Lightnin’ Hopkins und Sequentia (Leitung Barbara Thornton und Benjamin Bagby). Eine der wichtigsten Ideen, der nachzugehen uns Treitler gelehrt hat, ist, dass mittelalterliche Musik im Modus der Aufführung entstand, nicht im Modus der Schrift. Es finden sich dort drei Paare von Gesängen: ein Introitus, ein Graduale und ein Alleluia in fränkischer und römischer Fassung. Unter den übrigen Aufnahmen sind *Alleluia Hic Martinus* aus dem vatikanischen Organum-Traktat, drei aquitanische Versus, je ein Lied von Jaufré Rudel und Walther von der Vogelweide und der Blues *Goin’ Away* von Lightnin’ Hopkins. Die meisten dieser Stücke werden in einem der Aufsätze besprochen, der Blues wird in der Einleitung zum ersten Aufsatz „Medieval Improvisation“ mit dem *Tractus Deus, Deus meus* verglichen. Was die beiden verbindet, ist die Art, wie sie von einem Eckpunkt zum andern fortschreiten, ein mehrfach wiederholtes Muster, in beiden Fällen zum Ausdruck von persönlicher Klage. Das Blues-Beispiel stößt uns aus dem Gleis der traditio-

nellen Choral-Kategorien heraus und zwingt uns darüber nachzudenken, wie ein Choral-sänger einen gegebenen lateinischen Text nach erprobten Konventionen und Methoden vortrug. Die Überlegung, wie eine solche Aufführung funktioniert, passt zu den Ideen Fritz Reckows in seinem Aufsatz „Processus und Structura“ (*Musiktheorie* 1, 1986, S. 5–29). Er gehört zu den Personen, deren Andenken das Buch gewidmet ist; die zweite ist Barbara Thornton. Der Haupt-Widmungsträger ist jedoch Helmut Hucke, der tragischerweise kurz nach dem Erscheinen des Buches starb. Man darf wohl sagen, dass ohne die gegenseitige Inspiration und Bestärkung zwischen Hucke und Treitler das Buch nicht wäre, was es ist. Kann man die gemeinsame Position besser zusammenfassen als so: „The analyses of individual chants that Helmut Hucke presented in ‚Toward a New Historical View of Gregorian Chant‘ [*Journal of the American Musicological Society* 33, 1980, S. 437–467] [...] are framed as re-enactments of acts of extempore composition by the ‚notator‘, in which compositional decisions are interpreted in terms of the choices confronting him at every turn by the conventions of liturgical genre, mode, model, and the liturgical text. There is no fundamental difference for the product, from this viewpoint, between recording such acts of composition in writing and giving them out *viva voce*“ (232)?

Huckles Beiträge begannen früher als die Treitlers, und im Lauf seiner Arbeiten scheint er einen weiteren Weg gegangen zu sein; diese Gedankenentwicklung zeichnet Treitler feinfühlig nach in Bezug auf das schwierige Konzept von Improvisation und was es im Bereich des Chorals bedeuten kann. Das Wort erscheint bei Hucke schon 1954 im Titel eines Aufsatzes (*Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38, 1954, S. 5–8). Die allergischen Reaktionen, die der Begriff schließlich auslöste und die Gegenstand einer lebhaften Debatte zwischen Treitler, Levy, David Hughes und anderen waren, mögen manchmal verfehlt erschienen sein, die Streitigkeiten waren jedoch sicherlich sehr lehrreich. Mir scheint, das vorliegende Buch ist, nicht zuletzt wegen der neuen Verknüpfungen zwischen den Texten, eine äußerst kraftvolle, umfassende und überzeugende Behandlung dieses Themas im ganzen Zusammenhang der damit verbundenen Fragen in Bezug

auf Gesangstraditionen (liturgischer Gesang nimmt den größten Raum ein, aber frühes Organum und weltliches Lied kommen ebenfalls vor): Komposition und Überlieferung, Gedächtnis und Notation. Neben Reckow und natürlich Hucke wird auch Mary Carruthers Tribut gezollt, deren *Book of Memory* sich so sehr als Katalysator für neues Nachdenken über mittelalterliche Musik erwiesen hat.

Aber neben dem erwarteten Abdruck von „Homer and Gregory“ und „Centonate‘ Chant“ und den gewichtigen Aufsätzen zur Notation („The Early History of Music Writing in the West“ und „Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing“) gibt es noch viel mehr. Der Versuch, die Vergangenheit in der eigenen Vorstellung neu zu inszenieren („re-enact the past in one’s own mind“, eine Formulierung, die Treitler aus R. G. Collingwoods *The Idea of History* übernimmt), bringt die philosophischen Fragen mit sich, wie wir die Vergangenheit inszenieren und warum. Diese Fragen spielen im ganzen Buch eine wichtige Rolle, direkt angesprochen werden sie in einem Aufsatz, den ich hier nicht erwartet hätte, obwohl er hierher gehört: „The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfillment of a Desired Past“. Man mag viele „ersehnte Vergangenheiten“ als Ausgangspunkt nehmen, Treitler beschränkt sich auf die römisch/fränkische bzw. altrömisch/gregorianische Frage. Beim Blick auf „the modern reception history of medieval Latin chant“ war Treitler „struck by the attitudes, needs, and ambitions by which that history has been conditioned, and by the feverish ideological pitch of much of the literature“. Das verblüfft beim ersten Lesen, aber Treitler belegt seine Aussage brillant – eine angebrachte Warnung an die von uns, die in einem Gebiet arbeiten, das als friedlicher Seitenarm der Musikgeschichte erscheint, beschützt von der schirmenden Hand einer höheren Macht, in jedem Fall weit entfernt von den gefährlichen Strömen späterer Musik und den ideologischen Kämpfen, die dort toben.

Ein Text tritt aus dem Mittelalter heraus, obwohl seine Botschaft offensichtlich auf mittelalterliche Stücke angewandt werden kann. „History and Ontology of the Musical Work“ war ursprünglich ein Beitrag zu einer Tagung „Philosophy and the Histories of the Arts“, die 1991 unter der Ägide des National Endowment

for the Humanities stattfand. Treitler benutzt Klavierstücke von Chopin sowie Ausgaben und Aufführungen dieser Werke von so berühmten Interpreten wie Paderewski, Cortot und Rachmaninoff, um die Frage nach der Identität des Werkes zu stellen. Eine der treffendsten findet sich in der abschließenden Fußnote nach der Beobachtung, dass „Pianists today do not depart from the published scores of Chopin's works, and they are usually unaware of the extent to which their predecessors in earlier generations did so.“ [Anm.:] „This suggests a paradoxical question. Does the modern pianist's complete faithfulness to Chopin's scores amount to a disregard of his intentions, or an aspect of inauthenticity?“ (S. 316) Der Beitrag hätte ebenso gut in die Harvard-Sammlung gepasst, entstand aber später.

Fragen von Identität und Individualität werden in den letzten drei Kapiteln aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Treitler diskutiert Beispiele aus unterschiedlichen Repertoires, lateinischer Choral einschließlich Tropen, aquitanische Versus und Trobador-Lieder, und nimmt die anscheinend offensichtliche Tatsache ernst, dass es sich um Vertonungen von Texten handelt, Texte, welche die mittelalterlichen Musiker verstanden und deren Form sie respektierten und umsetzten. ‚Anscheinend offensichtlich‘, aber, wie Treitler zeigt, bis heute überraschend oft nicht beachtet oder missverstanden oder sogar gelehnet. Wir suchen üblicherweise nach Mustern und Strukturen in Silbenzahl, Betonung, Reim und Assonanz usw., vergessen aber, dass diese phonetischen Merkmale Klang sind und dass es der Klang ist, mit dem Musiker zu tun haben: „Such an idea of structure is in any case an anachronism so far as medieval song is concerned for the most part, in both its poetic and musical aspect. In so far as form is regarded in such a synoptic way, it attains its real existence in the very moment when it is past. Still held in memory, it emerges into a condition that it never entered during its immediate present; and at a distance it constitutes itself as a surveyable plastic form, or as we often say, structure. But musicians throughout most of the Middle Ages seem far less likely to have conceived of music in such a sense of surveyable form than in the sense of process, experienced in the course of the performance, not after it has entered into the past.“ (S. 461) Die

Fortsetzung aus der Einleitung zu Kapitel 17 „The Marriage of Poetry and Music“ ist eine Definition, die man zu Herzen nehmen sollte: „A poem, like a melody, is a sounding phenomenon, and it is as both sounding phenomena and syntactical orders that poetry and melody engage one another. This depends on a number of basic melodic principles that constitute the main resources for creating a dynamic of stability and instability and of tension and repose, for motivating continuity and closure, correspondence to dynamics of contrast, amplification, and reference in the phonetic, syntactic, and semantic aspects of language.“ Und während der folgenden Analysen kann man die Stücke von der CD hören und über sie nachdenken, nicht als Muster auf dem Papier oder gar auf mittelalterlichem Pergament, sondern als klingende Phänomene und so, eingeschränkt zwar, aber so gut wir es vermögen, die Vergangenheit in unserer Vorstellung ‚neu inszenieren‘.

Mit den Beispielen aus den aquitanischen Versaria kehrt Treitler zum Thema seiner Dissertation von 1967 zurück. Der erste hier wiederabgedruckte Aufsatz erschien ein Jahr später, eine Diskussion von Alleluia-Melodien in der Festschrift für seinen Doktorvater Oliver Strunk. Treitler nimmt diesen Aufsatz auf als ein Beispiel für etwas, was er noch nicht recht verstanden hatte, als eine Lehre für die Nachwelt. In einem Band voll gründlichen Denkens und hartnäckigen Argumentierens ist das eher anziehend. Dem Kapitel geht die zweitlängste Einleitung voran, worin Treitler erklärt, was nicht richtig war, und die entsprechenden Schlüsse zieht. Er fügt dem originalen Titel ein Fragezeichen hinzu: „On the Structure of Alleluia Melisma: A Western Tendency in Western Chant (?)“. Unbefriedigend waren gewiss nicht die Strukturanalysen, sondern der offenkundige Wunsch „to locate the origin of our notion of musical order [...] in the high Middle Ages“ und gar „to present a concept of Western music as a standard for the evaluation of all music. Rationality, order, and the unity of integrated form that is the counterpart of strong central government, become the defining properties of Western music, and any music that lacks these virtues risks being perceived not only as foreign, but as deficient and not worthy of close analysis. It risks being treated as though it were hardly music.“ (S. 107) Das entspricht sicherlich einer Erfah-

rung vieler von uns, bei Tagungen Choralgesänge gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, sie seien keine wirklichen ‚Kompositionen‘, und Treitlers Analyse des Problems und sein Vorstoß ist ausgesprochen ermutigend für die, die in seinem Windschatten folgen.

Das ist vielleicht das Beste an diesem Buch. Immer und immer wieder weckt Treitler die Hoffnung, dass die Anstrengungen, Musik und Musiker des Mittelalters zu verstehen, nicht vergeblich sein werden. „All the essays that are the originals of the chapters in this book are, in one way or another, efforts at representing a distant reality, the lyric practices of the European early Middle Ages.“ (S. 103) So beginnt das Alleluia-Kapitel mit einem Zitat aus W. G. Sebalds *Austerlitz*: „We try to reproduce the reality, but the harder we try, the more we find the pictures that make up the stock-in-trade of the spectacle of history forcing themselves upon us [...]. Our concern with history [...] is a concern with preformed images already imprinted on our brains, images at which we keep staring while the truth lies elsewhere, away from it all, somewhere as yet undiscovered.“ Dieser traurigen Resignation und auch den abstumpfenden Angriffen der postmodernen Kritik stellt Treitler entgegen: „I do not doubt that in the past real people lived and breathed and acted in intentional and instinctual ways in response to needs, challenges, and impulses that arose in their lives, and that such action included the making of music and musical cultures. And I believe that those lives and intentions and acts – as well as their products – are what we aim to represent in historical writing, no matter how precariously. The worries about our ability to do so lead properly not to the frantic denial that there is anything to represent but to a sensitivity and vigilance about the commitments, interests, obligations, ideologies, and habits – conscious or unconscious, fresh or stale – that influence our representations.“ Diese Ermutigung wird vielen willkommen sein.

Ich habe das Buch in erster Linie als Choralforscher gelesen (d. h. in vielen Teilen wieder gelesen). Aber es sollte nicht den Choralfachleuten allein überlassen werden; zusammen mit dem Harvard-Band bietet es das Beste von einem der großen Musikhistoriker unserer Zeit. (Oktober 2006)

David Hiley
(Übersetzung: Andreas Pfisterer)

MARIANNE RICHERT PFAU / STEFAN JOHANNES MORENT: *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. 401 S., Abb., Nbsp., CD (Europäische Komponistinnen. Band 1.)*

Die Reihe „Europäische Komponistinnen“ wird provokativ mit einem Band eröffnet, der einer der interessantesten Frauen des Mittelalters gewidmet ist, der Benediktinerin Hildegard von Bingen (1098–1179). Ihr sind Schriften unterschiedlichster Art zugeschrieben: u. a. drei große Visionsschriften, naturwissenschaftliche und medizinische Texte und nicht zuletzt eine beachtenswerte Zahl Gesänge.

Auf dem Klappentext des Buches ist zu lesen: „Ohne wissenschaftliche Abhandlung zu sein, werden neueste Forschungsergebnisse in die Darstellung einbezogen, und es eröffnet sich ein neuer Blick auf diese faszinierende Persönlichkeit“. Ergänzend schreiben die Autoren in der Einleitung: „Da das Buch einen breiteren Leserkreis ansprechen wird, wurde bewusst auf einen umfangreichen Anmerkungsapparat und spezialisierte, ins Detail gehende Ausführungen verzichtet“ (S. 12). In diesem Zusammenhang ist auch die Ankündigung der Autoren zu sehen: „Wenn auch dieses Buch keinen Kongressbericht ersetzen kann und will, spiegelt es doch etwas von der damaligen anregenden Aufbruchstimmung wider“ (S. 12). Die Autoren beziehen sich hiermit auf die Internationale Hildegard-Tagung in Bingen (1998), deren Kongressbericht noch nicht erschienen ist. Bedauerlich ist dabei, dass die Ergebnisse dieses Kongresses nur verkürzt aufgenommen bzw. nicht weiter verfolgt werden (so z. B. die Neuinterpretation des Begriffes ‚symphonia‘ bei Hildegard durch Joseph Willmann). Da die Autoren dennoch bestrebt scheinen, eine wissenschaftliche Arbeit vorzulegen, wird das Buch im Folgenden als eine solche besprochen.

Die Darstellung gliedert sich in 13 Kapitel und wird durch zwei Anhänge und eine CD ergänzt. Ein erster, Hildegards Biographie gewidmeter, Teil beschreibt ihre Erfahrungen als Reklusin im Kloster Disibodenberg sowie als Gründerin des Klosters Rupertsberg bei Bingen, dessen ‚magistra‘ sie wurde. Sodann werden die Texte der Gesänge samt ihren Bezügen zu den Visionsschriften diskutiert sowie die Überlieferung der Gesänge und die Frage ihrer Modalität. Besondere Aufmerksamkeit wird dem *Ordo*

virtutum gewidmet, dem einzigen geistlichen Spiel Hildegards, das nach Auffassung der Autoren die neoplatonisch beeinflusste Theologie der Seherin widerspiegelt. Kapitel 12 versucht durch einen Überblick zu musikbezogenen Lehrschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts theoretische Hintergründe zu identifizieren, die die von den Autoren postulierte musikalische „Kompetenz“ der ‚magistra‘ (S. 309) untermauern sollen. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Leitmotiv des Buches, der Musikan-schauung Hildegards: Musik als Wiedergabe der „armonia celestis“, der Sphärenharmonie, entsprechend platonischer Tradition.

Um die Gesänge Hildegards in einen liturgi-schen Kontext stellen zu können, wird dem Leser eine allgemeine Einführung in die Liturgie und in den sogenannten ‚gregorianischen Choral‘ geboten. Dieser Versuch scheitert an der Ungenauigkeit der Informationen: Etwa stam-men die ältesten Handschriften des Chorals keineswegs aus dem 10. Jahrhundert, wie hier (S. 46) behauptet, sondern aus dem 9. Jahrhun-dert; und die Sequenzen sind keineswegs aus-nahmslos Textierungen von Alleluia-Melismen. Zudem sind die gebotenen Informationen in diesem Umfang unnötig: so die Erklärung des Ablaufs des Offiziums im Hinblick auf eine Positionierung der Hildegard-Gesänge im Stun-dengebet, die von den Autoren selbst als hypo-thetisch bezeichnet wird (S. 68).

Auch die Untersuchung der musikalischen Notation in den Hildegard-Handschriften lässt Wünsche offen. Interessant ist der Vergleich zwischen unterschiedlichen Schreibern und der Versuch, die Befunde chronologisch zu ordnen und sie in Verbindung mit unterschiedlichen Skriptorien zu bringen. Ansonsten be-schränken sich die neuen Aspekte, die in der Einleitung angekündigt sind, auf die Beobach-tung, es handle sich um deutsche Neumen mit den unterschiedlichsten Einflüssen: „So deuten viele Zeichen der Hildegard-Handschriften auf den rheinisch-niederländischen Raum, manche aber wiederum lassen an Einflüsse der Metz-er bzw. lothringischen Notation denken oder fin-den sich in Zisterzienser-Notation wieder“ (S. 140). Wünschenswert wäre eine ausführliche Präsentation der Vergleichsmaterialien hinsichtlich einer genaueren Lokalisierung des verwendeten Notationstypus gewesen. Über-aus problematisch erscheinen die Übertragung-

gen der Gesänge in moderne Notation, da hier die Präsenz einer Liqueszenz oder eines Quilis-ma in der Originalnotation nicht eindeutig wiedergegeben wird.

Die entscheidende Frage jedoch ist die nach der Legitimation der Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Komponistin‘ in Bezug auf Hildegard von Bingen. Der Komplexität dieser Frage werden die Autoren nicht annähernd gerecht bei ihrem Versuch, Hildegard als Komponistin zu erwei-sen. So ist es etwa sehr fraglich, ob das Kompo-nieren im Mittelalter mit der Formel vom „Neu-Zusammensetzen“ existierender Musik adäquat beschrieben werden kann, und ob neben der Originalität und des Umfangs der Hil-degard-Gesänge auch die gleichzeitige Präsenz „neuer“ und „traditioneller“ Aspekte in ihrer Musik ein Argument für die Verwendung des Begriffes ‚Komposition‘ sein kann. Dies umso mehr, als es durchaus wahrscheinlich ist, dass die ‚Autorschaft‘ Hildegards an konkreten Ge-sängen das Resultat eines Legitimationsver-suchs ihrer musikalischen Betätigung durch ihre Mitarbeiter war. Denn in keinem zeitge-nössischen Zeugnis wird Hildegard als Verfasserin konkreter Gesänge erwähnt, wie es etwa für Odo von Cluny oder Bern von Reichenau bezeugt ist. Und nichts deutet darauf hin, dass Hildegard selbst ein Interesse daran hatte, sich als Komponistin darzustellen. Die Nieder-schrift ihrer Musik und deren Verbindung mit Hildegards Texten werfen daher viele Fragen nach Authentizität und Autorschaft auf.

(August 2006)

Alba Scotti

ANNIE CERDEVEY: *Roland de Lassus, Paris: Librairie Arthème Fayard 2003. 600 S., Nbsp.*

Die deutschsprachige Musikwissenschaft hat seit Adolf Sandberger die Aufarbeitung von Leben und Werk des Komponisten Orlando di Lasso als eine ihrer genuinen Aufgaben im Bereich der Renaissance-Forschung angesehen. Davon zeugen etwa die umfangreichen Studien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, 1958 sowie *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, 1963) und die zweibändige Studie zu Lassos Leben und seinen Briefen von Horst Leuchtman (1976). Gerade die Lasso-Biographie Leuchtmanns mochte mit ihrer grundsätzlichen Erfassung der belegbaren Daten und Fakten den Eindruck erwecken, als sei

damit das letzte Wort in der Sache gesprochen. Doch schon bei der Fortführung der Gesamtausgabe der Lasso-Werke meldete sich die Wissenschaft aus Übersee zu Wort, um durch James Erb und Peter Bergquist einen gewichtigen Teil an der Publikation zu übernehmen.

Nun gilt es, eine neue Lasso-Biographie zu vermelden, die aus Frankreich kommt. Annie Cœrdevey nennt ihr Buch ganz schlicht *Roland de Lassus*, und ganz unspektakulär ist auch die Aufmachung. Auf Abbildungen wird vollständig verzichtet, die Notenbeispiele dienen in anschaulicher Weise den analytischen Betrachtungen der Kompositionen. Mancher wird die ebenfalls recht geradlinige Vorgehensweise bei Cœrdevey für konservativ oder gar veraltet halten, aber eine Orientierung an Leuchtmanns seinerzeit bemerkenswertem und provozierenden Ansatz einer kommentierten Chronologie der Informationen zum Komponisten Lasso hätte zwangsläufig eine Wiederholung heraufbeschwören müssen. An Leuchtmann wollte sich Cœrdevey offenbar nicht messen lassen. Dennoch müsste sie den Vergleich nicht scheuen. Ihr Buch leistet nicht mehr und nicht weniger, als die Lasso-Forschung seit Boetticher zusammenzufassen, und das ist trefflich gelungen – nicht zuletzt wegen der Einbeziehung der umfassenden Recherchen, die innerhalb der neuen Motetten-Ausgabe von Peter Bergquist zu den einzelnen Kompositionen angestellt worden sind. Dabei setzt Cœrdevey einen neuen Maßstab, denn es ist ihr tatsächlich gelungen, das umfassendste Wissen zu Lasso auf dem aktuellen Stand der Forschung zu repräsentieren. Die jüngste Diskussion um die Tätigkeit des jungen Musikers als Spion in französischen Diensten ist ebenso vertreten wie sein unwilliges Bleiben in München (offenbar hatte er sich eine – wohl aussichtsreiche – Karriere etwa am Hof Philipps II. von Spanien oder beim König von Frankreich vorgenommen) und das Schaffen von Musik für das Theater der Jesuiten.

Vielleicht hätte sorgfältiger darauf geachtet werden können, dass wir keineswegs sicher sein dürfen, die Münchner Hofkapelle habe wie selbstverständlich über die gedruckten Werke Lassos verfügt; aber dies sollte den positiven Gesamteindruck nicht schmälern. Annie Cœrdevey hat ein sehr kluges Lasso-Buch geschrieben. Auch wenn sie sich selbst mit eigenen For-

schungsansätzen zum Thema sehr zurückhält, hat sie die Materie zu jeder Zeit historiographisch wie methodisch gut im Griff, stellt messerscharf dort Fragen, wo die vorliegende Literatur zur Spekulation übergeht, etwa bei der immer noch merkwürdigen England-Reise im Jahr 1554. Sie besitzt den Mut ehrlich darzulegen, wo bisherige Erörterungen in Aporien hineingeführt haben. Wer künftig über Lasso forschen wird, sollte an Annie Cœrdeveys Buch nicht vorbeigehen.

(Dezember 2006)

Franz Körndle

CLAUDE V. PALISCA: Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. X, 302 S., Abb., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume I.)

Claude Paliscas letztes Buch ist die Summe der lebenslangen Beschäftigung eines Gelehrten mit der Geisteswelt des 16. und 17. Jahrhunderts in Form einer anregenden und in höchstem Maße kundigen Einführung, die nahezu jeden Aspekt des lebhaften und komplexen kulturellen und intellektuellen Umfeldes von größter historischer Signifikanz berührt: die Musikwelt der Renaissance bis hin zum frühen Barock, die Zeit der Wiederentdeckung der klassischen Antike im Sinne einer Unterstützung in der Umformung der mittelalterlichen Welt in die Moderne. Eigentlich als Darstellung für interessierte Laien, sogar für musikalische Laien konzipiert, ist dieses Buch für Musikwissenschaftler und -theoretiker in der Auseinandersetzung mit der Ideenwelt der Renaissance unverzichtbar.

Palisca beschreibt die Beziehungen zwischen musikalischem Stil und Geistesgeschichte, den Einfluss des Humanismus auf das Wiedererstarken der Musiktheorie, die verschiedenen Stillehren der Zeit und die unterschiedlichen Ergebnisse im Vermengen von Rhetorik, Poetik, Religion und Wissenschaft: Ausgehend von den Rezeptionstendenzen bei Gaffurio und Kircher geht es dem Autor aber zugleich um Fragen der Dissonanzbehandlung bei Josquin – der Musiktheoretiker verliert auch in der intensiven Beschäftigung mit musikliterarischen Quellen nie die Musik aus dem Blickfeld. Von besonderer Bedeutung ist das Kapitel „Humanist Revival of the Modes and Genera“, das noch

einmal (Paliscas eigenen Äußerungen etwa im Rahmen des deutschsprachigen Kompendiums *Geschichte der Musiktheorie* folgend) kompakt die Verwandlung von Moduseigenschaften und der dazugehörigen Terminologie von der Antike in die Musiktheorie der späten Renaissance darstellt. Höhepunkt der Arbeit aber ist zweifellos das Kapitel „Music and Rhetoric“, das eine vollständige (und schlüssige) rhetorische Analyse der fünfstimmigen Motette „Cum rides mihi“ von Orlando di Lasso bietet. Zu guter Letzt ist dem Buch im Appendix eine hervorragend aufbereitete Bibliographie zur Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem Stand von 2001 beigegeben.

Dieser Band eröffnet die Reihe *Studies in the History of Music Theory and Literature*, herausgegeben von Thomas J. Mathiesen, Leiter des an der Indiana University beheimateten Center for the History of Music Theory and Literature; es ist schwer vorstellbar, welcher Autor besser qualifiziert gewesen wäre, einen Band mit dieser Thematik als Einführung zu verfassen. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Century* dokumentiert erneut den hohen Spezialisierungsgrad Paliscas in Hinsicht auf die Ideenwelt des 16. und 17. Jahrhunderts als konzises und erfreulich lesbares Buch, das für Lehrende und Lernende gleichermaßen gewinnbringend ist.

(Februar 2007)

Birger Petersen

ALEXANDER J. FISHER: *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630*. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XV, 345 S., Abb., Nbsp. (*St Andrews Studies in Reformation History*.)

Mit Alexander J. Fishers Dissertationsschrift liegt eine Studie vor, die erstmals für einen konkreten Ort und einen bestimmten Zeitabschnitt der Frage nach konfessionell geprägter Musik, ihren Rahmenbedingungen und Erscheinungsformen in umfassender und intensiver Weise nachgeht.

Dass Musik an und für sich konfessionell neutral ist, wurde bereits an anderen Stellen (z. B. 1995 von Marianne Danckwardt) in der jüngsten Literatur einleuchtend erläutert. In dem Moment aber, in der Musik an Text gebunden ist und diese Texte konfessionell geprägt sind – in einem geschichtlich wirksamen

Zeitabschnitt und territorial lokalisierbaren Rahmen, in dem sich „religious identities“ (Kapitel 1) deutlich herausgebildet haben –, ist es möglich, die Musik als Träger konfessioneller Texte und in ihrem jeweiligen Aufführungszusammenhang unter dem Aspekt von spezifischer Religionsäußerung zu untersuchen.

Alexander J. Fisher hat sich einen Zeitrahmen – von den ersten Auswirkungen gegenreformatorischer Bemühungen am Ausgang des 16. Jahrhunderts bis zum offensiven Vordringen katholischer Repräsentation – und einen Ort – die Reichs- und Bischofsstadt Augsburg mit ihrer damals überwiegend protestantischen Bevölkerung – gewählt, der ein so ausgeprägtes konfessionspolitisches Spannungsfeld bietet, dass wie unter dem Vergrößerungsglas und in einer Art Versuchsanordnung die Auswirkungen auf die Musikpraxis Stück für Stück herausgefiltert werden können. Sind die beginnenden 1580er-Jahre zunehmend auf katholischer Seite von der Erneuerung der Liturgie bzw. liturgischen Musik auf Basis der neuen römischen Bücher geprägt, so ab 1584 auf protestantischer Seite von der wachsenden Kritik im Kalenderstreit. An diesem Punkt setzt Fisher mit seinen Recherchen an, nicht ohne vorher grundsätzliche Überlegungen zur Begriffsdiskussion von „Counter-Reformation“ und zur Problematik einer „confessional music“ (S. 1–24) anzustellen, die einen üblicherweise am Beginn der Arbeit zu erwartenden Überblick über den Forschungsstand ersetzen. Fisher stützt sich in seiner Arbeit einerseits auf die einschlägige ältere und neuere Literatur – Hoeyncks 1889 erschienene Arbeit zur Liturgie in Augsburg ist immer noch unverzichtbar –, andererseits auf seine archivalischen Forschungen, die große Mengen an bisher unbekanntem oder wenig beachtetem Material zur Musik um 1600 bieten.

Wie empfindlich der Rat der Stadt auf Angriffe gegen die Obrigkeit und gegen die katholische Kirche reagierte, zeigt der Autor anhand der Protokolle, in denen zum Teil unter der Folter gemachte Aussagen von protestantischen Bürgern zum Absingen und zur Verbreitung von „Schmähliedern“ im Gefolge des Kalenderstreits aufgenommen wurden (Kapitel 2 „Protestant Song and Criminality“).

Anhand des ‚offiziellen‘ protestantischen Musiklebens (Kapitel 3 „Musical Life and Lu-

theranism at St. Anna“), insbesondere an der bedeutendsten Stätte, St. Anna, lässt sich gut erkennen, dass hier und vor allem in der Person des führenden Musikers Adam Gumpelzhaimer zum einen eine konfessionell unauffällige Haltung, zum andern teilweise das gleiche Repertoire wie im katholischen Bereich gepflegt wurde.

Im folgenden Kapitel 4 zur Gegenreformation (dieser Begriff wird durchaus im Bewusstsein um seine problematische Definition verwendet) und zur katholischen Liturgie in Augsburg entwirft Fisher ein differenziertes Bild, das er in den weiteren untersuchten Aspekten näher ausleuchtet. Dass es sich hier eher zuerst um eine Reform, um die Einführung der römischen Liturgie innerhalb eines Entwicklungsprozesses mehrerer Jahrzehnte handelt, diese Erkenntnis trägt zum genaueren Bild der Reformen im Zuge des Tridentinums bei. In dem Prozess katholischer Erneuerung spielten die Jesuiten auch in Augsburg bzw. Dillingen eine bedeutende Rolle.

Entscheidend für ein Verständnis, was konfessionelle Musik sein könnte, sind die folgenden Kapitel 5–7, in denen Fisher Andachtsmusik, Prozessionen und Wallfahrten ins Blickfeld nimmt und dabei mit Hilfe genauer Quellenrecherchen und anhand einzelner ausführlich dokumentierter Fälle ein vielfarbiges Gesamtbild gewinnt, aus dem eine zunehmend offensive Haltung der katholischen Kräfte und – in ihrem Dienst – der Musik und ihrer Komponisten hervorgeht. Dabei spielen insbesondere mehrstimmige Vertonungen eine Rolle, die weniger für die Liturgie als vielmehr für die diversen Bruderschaften und ihre Frömmigkeitsformen Verwendung finden konnten und auf die verschiedenen Bedürfnisse und Möglichkeiten (Laien, professionelle Musiker) eingingen. In diesen Kompositionen stehen Verehrung der Heiligen, vor allem Mariens, sowie des Hostiensakraments und des eucharistischen Mysteriums im Vordergrund, was sich u. a. in den Drucken Gregor Aichingers (z. B. *Solennia augustissimi Corporis Christi*, 1606) widerspiegelt. Die Karfreitags- und Fronleichnamsprozessionen sowie die Wallfahrten nach Andechs boten darüber hinaus Möglichkeiten für einstimmige deutsche Lieder, einfache Litaneien, und dies in einem plastischen Rahmen, der dem eines Schauspiels vergleichbar war.

Bestürzend ist das Fazit Fishers: Nach einer Verschärfung der konfessionellen Gegensätze während der schwedischen bzw. kaiserlichen Besetzung Augsburgs kommt es am Ende des Dreißigjährigen Kriegs durch den erheblichen Bevölkerungsverlust und Ruin der Wirtschaft auch zu einem unwiderrufflichen Ende des blühenden Musiklebens der Reichsstadt, ob katholisch oder evangelisch.

Nur wenige kleine Mängel sind in Fishers Publikation zu nennen, so der unbefriedigende Auflösungsgrad der Abbildung auf S. 4, der Begriff „Bavarian state“ in Fußnote 3 auf S. 5 für das Herzogtum Bayern und schließlich die Zuordnung Giovanni Gabrielis als Sohn Andreas' anstatt richtigerweise als Neffen. Ansonsten runden Abbildungen und viele Notenbeispiele das hervorragende Gesamtbild der Arbeit Fishers ab, die sich mit Sicherheit als ein Standardwerk in der Diskussion um konfessionelle Musik etablieren wird.

(Dezember 2006)

Johannes Hoyer

BERTHOLD WARNECKE: Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert. Schneeverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. III, 485 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 21.)

Kaspar Förster ist sicherlich eine der interessantesten Komponistenpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt mit Blick auf seinen wahrhaft kosmopolitischen Lebenslauf. 1616 als Sohn des gleichnamigen Buchhändlers und Kapellmeisters in Danzig geboren, erhielt Förster seine musikalische Ausbildung beim Vater und vermutlich bei Marco Scacchi in Warschau, dann am Collegium Germanicum in Rom. Nach seiner Rückkehr aus Italien war er Sänger an der Warschauer Hofkapelle Wladislaws IV. 1652 wechselte Förster als Kapellmeister an den dänischen Königshof und reorganisierte im Auftrag Friedrichs III. die Kopenhagener Hofmusik. Drei Jahre später trat er die Nachfolge seines Vaters als Kapellmeister der Marienkirche in Danzig an, verließ dieses Amt aber bereits 1655, um abermals nach Italien zu reisen. Nach Mattheson wäre Förster dort als „Hauptmann über eine Compagnie“ in die Dienste der Republik Venedig getreten, wo man ihn aufgrund seiner Leistungen im Kampf ge-

gen die Türken zum *cavaliere di San Marco* erhoben hätte. 1661 nahm Förster seine Tätigkeit als Kapellmeister am dänischen Hof wieder auf, zog sich aber 1667 nach Oliva bei Danzig zurück, wo er 1673 starb. In seiner Zeit geschätzt und berühmt (Christoph Bernhard nennt ihn gemeinsam mit Heinrich Schütz und Johann Kaspar Kerll als deutschen Vertreter des „Stylus modernus“), sind Försters Kompositionen seit einigen Jahren gelegentlich wieder zu hören und erweisen sich in der Tat als sehr hörenswert. Nichtsdestoweniger sind seine Biographie und sein vergleichsweise schmales Œuvre bisher nur unzureichend erforscht. So ist eine neue Studie zu Leben und Werk Försters nur zu begrüßen.

Warnecke versucht nun in seiner Arbeit, die 1998 in Münster als Dissertation angenommen wurde, „sich dem Phänomen Kaspar Förster von einer [...] ideen- und stilgeschichtlich orientierten Seite her zu nähern, um so zu einer Darstellung der musikhistorischen Bedeutung dieses gemeinhin unbeachteten Komponisten zu gelangen, unter Berücksichtigung aller erhaltenen Kompositionsformen“ (S. 10 f.). Die Studie ist in acht größere Abschnitte gegliedert. Auf die Einleitung folgt ein Kapitel über Försters Heimatstadt Danzig im 17. Jahrhundert. Warnecke erörtert die konfessionelle und politische Sonderstellung Danzigs und das (nach Warnecke) deutlich italienisch geprägte Musikleben der Stadt und kommt dann in einem weiteren Kapitel auf die biographischen Stationen Rom und Venedig zu sprechen (das Collegium Germanicum, die Bedeutung Carissimis und Monteverdis für Förster, Förster als Ritter von San Marco). Ein vierter Abschnitt gilt Kopenhagen und Norddeutschland, dem Musikleben am Hofe Friedrichs III., französischen Einflüssen und der norddeutschen Tradition. Abschließend erörtert Warnecke Verbreitung, Überlieferung und Rezeptionsgeschichte der Kompositionen Försters. Es folgen eine Zusammenfassung, ein Literaturverzeichnis sowie ein umfangreicher Anhang mit der Edition von sieben Werken Försters, vier lateinischen Dialogen, einem *Beatus vir*, einem Madrigal und einer *Sonata a 3*. – Die vergleichsweise wenigen Daten, die bisher zur Biographie Försters bekannt sind, ergänzt Warnecke nicht; er verzichtet sogar darauf, sie irgendwo in seiner Arbeit gebündelt zu referieren. Statt dessen geht es

ihm darum, „Försters Lebens- und Wirkungsstätten als jeweils eigene Problemfelder“ zu behandeln, „um vor deren Hintergrund die musikalischen Werke einzuordnen“ (S. 11). Dieser Versuch einer Rekontextualisierung ist als Ansatz zweifellos legitim und überzeugend – in der Ausführung erweist er sich als problematisch. So lässt Warnecke offen, warum er Warschau als wichtige biographische Station, an der es den sonst so umtriebigen Förster am längsten hielt, nicht thematisiert (bzw. dann doch auf wenigen Seiten des umfangreichen Danzig-Kapitels). Dass sich viele musikalische Werke nur aus ihrem Entstehungs- und Auführungskontext heraus erklären lassen, ist unbestreitbar. Voraussetzung für eine solche Art der Erschließung ist allerdings, dass sich eben diese Werke konkret lokalisieren und chronologisch einordnen lassen. Warnecke selbst betont in seiner Arbeit aber wiederholt, dass genau dies im Falle Försters kaum oder gar nicht möglich ist. Dennoch weist er einzelne Werke oder Werkgruppen nicht nur vermutungsweise bestimmten Kontexten zu, sondern leitet aus diesen Werken im Zirkelschluss wiederum Charakteristika von Försters Kompositionsweise (beispielsweise) der Danziger Jahre ab (S. 216) oder schließt aus den „möglichsterweise“ für Danzig entstandenen Werken Försters auf Motette und geistliches Konzert als „die entscheidenden Pfeiler der Musikpflege an St. Marien“ in Danzig (S. 115).

Dass Warnecke seine Werkanalysen in die Erörterung der diversen biographischen Kontexte Försters einfügt, ist nur konsequent, geht aber auf Kosten der Übersichtlichkeit: Nur ein Teil dieser Werkbesprechungen erscheint im Inhaltsverzeichnis, die übrigen muss man suchen. Diesen Analysen selbst und den Schlussfolgerungen, die Warnecke daraus zieht, vermag man durchaus nicht immer zu folgen, ebenso wenig vielem von dem, was Warnecke als Fakten präsentiert. So spricht er etwa von der alles andere als dokumentierten „Einbindung der oratorischen Werke Carissimis in den Kontext des jesuitischen Lehrplans“ am Collegium Germanicum (S. 150), stellt die päpstlichen Erlasse zur Kirchenmusik von 1657 und 1665 als eine Antwort auf die „Ausschweifungen“ an eben diesem Jesuitenkolleg dar (S. 152) und deutet (ohne irgendwelche Belege) „das Collegium Germanicum unter Giacomo Caris-

simi“ als „zentralen geistigen Ort der Musikausbildung Försters, indem hier seine weltanschaulichen Grundlagen ausgebildet und vertieft wurden“ (S. 155). Warnecke vergleicht ein *Beatus vir* Försters mit Monteverdis Vertonung (I) aus der *Selva morale e spirituale*, ihrerseits bekanntlich eine Bearbeitung der *Chiome d'oro*, die im Druck erschienen, als Förster ein Kleinkind war. Wichtiger als die Werke des ein halbes Jahrhundert älteren Cremonesers wären für einen Vergleich wohl die italienischen Komponisten der nächsten Generation(en) gewesen: neben Carissimi etwa Francesco Foggia, Bonifazio Graziani, Giovanni Rovetta oder Giovanni Antonio Rigatti.

In seinem Kapitel über „Französische Einflüsse“ untersucht Warnecke eine Gruppe von drei Kompositionen Försters (einen Dialog und zwei Motetten), „denen jeweils eine am Typus der französischen Ouvertüre orientierte Sinfonia vorangestellt ist“ (S. 233). Eine Seite weiter schreibt er: „Generell tragen alle Sinfonie, wie sie [...] im Schaffen Försters begegnen, die Gestalt der Venezianischen (Opern-)Sinfonia“, und bemerkt dann sehr zu Recht, dass „eine Zuordnung der entsprechenden Kompositionen Försters zur französischen Ouvertürenform nicht zwangsläufig geboten“ sei (S. 235), zumal wohl nicht bei Werken, die spätestens in den 1660er Jahren entstanden. Aber auch jenseits der konkreten stilistisch-kompositorischen Ebene konstatiert Warnecke bei (mutmaßlich) für Kopenhagen entstandenen Werken „französische Einflüsse“. Die beiden großen geistlichen Dialoge *Congregantes Philistei* und *Viri Israeliti* seien „im Dienst des Absolutismus“ (S. 217) konzipiert, da ihre Schlusschöre eine „Bekräftigung der Grundsätze des christlichen Abendlandes unter dem Schutz eines gerechten Monarchen“ (S. 220) darstellten. Schlusschöre zum Lobpreis Gottes, der durch Menschen wie David oder Judith wirkt, gehören jedoch allgemein zur Topik des Oratoriums, sei es nun Hofkunst oder nicht; ein Beleg für „französische Einflüsse“ sind sie nicht.

Noch weniger konkret ist ein anderes Moment der von Warnecke im Titel seines Buches angesprochenen „europäischen Stilvielfalt“: der von ihm entschieden überschätzte Einfluss der Jesuiten auf die Musik der Zeit Försters. So wird alles, was auch nur im mindesten mit ‚barocker‘ Thematik zu tun hat (Vanitas als Sujet,

ja sogar ein moralisierender Gestus), mit Försters „Lehrjahre[n] am Collegium Germanicum“ in Verbindung gebracht (S. 188). Dass „die lateinische Dialogkomposition [...] in Rom im Umfeld des Collegium Germanicum“ ihre endgültige Gestalt erhalten habe (S. 156) ist ebenso unzutreffend wie Warneckes Einordnung des „Oratorium [sic] San Marcello“, der damals wichtigsten Pflegestätte des lateinischen Oratoriums, in das „jesuitische Umfeld“ (S. 158). Einiges wiederholt sich und erscheint mehrfach in verschiedenen Kapiteln.

Sehr ärgerlich sind neben sprachlichen Schlampigkeiten die zahllosen Druckfehler. Zwei der von Warnecke im Anhang übertragenen Werke Försters (der *Dialogus de Judith e Holoferne* und *Congregantes Philistei*) lagen bereits vor dem Abschluss seiner Dissertation ediert vor, ohne dass er dies (oder die anderen Förster-Editionen von Barbara Przybyszewska-Jarminska) erwähnt. Wichtig ist sicherlich Warneckes Bemühen zu verdeutlichen, dass es mehr als problematisch ist, den Katholiken Förster, der in Warschau und Rom ausgebildet worden war und den größeren Teil seiner Berufsjahre in katholischen Regionen zubrachte, aufgrund seines Wirkens im nordeuropäisch-protestantischen Raum quasi automatisch für die protestantische Kirchenmusik zu reklamieren oder seine lateinischen geistlichen Kompositionen gar als Vorläufer der protestantischen Kirchenkantate zu deuten. Fest steht wohl auch, dass Förster bei der Vermittlung der neuen italienischen Musik nach Deutschland eine wichtige Rolle zukam. Auf eine Studie, die diesem Kosmopoliten und seinem Werk gerecht wird, müssen wir aber wohl weiter warten.

(September 2006)

Juliane Riepe

SILKE LEOPOLD: *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 343 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 11.)

Silke Leopolds Handbuch der Oper im 17. Jahrhundert ist eine langerwartete Neuerscheinung – die erste Darstellung dieser Art überhaupt. Dass sie (in der Opernhistoriographie) so spät kommt, hat seine guten Gründe. Die Geschichte der Oper im ersten Jahrhundert nach ihrer Entstehung ist zweifellos eines der dornigsten Kapitel der Musiktheatergeschichte

überhaupt, vielleicht nur noch überboten von der Geschichte der ‚Oper vor der Oper‘. So vielfältig die Wurzeln der Gattung sind, so vielfältig blieben noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein die Versuche, das Problem zu lösen, wie man eine dramatische Bühnenhandlung gänzlich in Musik setzt. Ein fester Gattungsbegriff existierte noch lange nicht – nicht in Italien, und noch weniger im übrigen Europa. Die Quellensituation ist problematisch (ein beträchtlicher Teil der Partituren ist verloren), die Forschungslage alles andere als ideal: Zwar gibt es eine Vielzahl an Spezialstudien, aber davon, dass die Entwicklung der Gattung im 17. Jahrhundert ausreichend erforscht wäre, kann keine Rede sein. Dennoch (oder gerade deswegen?) hat sich ein bestimmtes Bild verfestigt: „Entstanden aus dem erklärten Willen, die antike Tragödie wiederzubeleben, habe die Oper im Werk Claudio Monteverdis schließlich zu sich selbst gefunden; in Venedig zum Typus verfestigt und als eine Mischung aus ernsten und komischen Szenen für ein bürgerliches Publikum aufbereitet, habe sie von dort aus ihren Siegeszug durch Europa angetreten, dem allein Frankreich sich mit einer eigenen Opernform widersetze. Gegen Ende des Jahrhunderts habe die Dramaturgie mit ihren kaum noch entwirrbaren Haupt- und Nebenhandlungen derart chaotische Züge angenommen, dass eine Reform [...] gleichsam unausweichlich gewesen sei“ (S. 10).

Leopold macht es sich zur Aufgabe, ein – wie sie bescheiden formuliert – „modifiziertes Gesamtbild“ zu entwerfen. Sie gliedert den umfangreichen Stoff nach einem doppelten, chronologisch-geographischen Raster in sieben Kapitel. Das erste davon gilt dem, was man einmal als mögliche „Vorläufer“ der Oper diskutierte: dem *trionfo* und der *sacra rappresentazione*, Polizianos *Fabula d’Orfeo*, Tragödie, Komödie und Satyrspiel, den Florentiner Intermedien, der *Commedia dell’arte*. Das folgende, noch umfangreichere Kapitel ist den Anfängen der Oper in Florenz, Mantua und Rom und den mythologischen, religiösen und literarischen Opern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (und etwas darüber hinaus) gewidmet. Das dritte beschäftigt sich mit der Oper in Venedig und allgemein in Italien seit 1637, dem Geburtsjahr des kommerziellen Opernbetriebs, das vierte mit der französischen Opernge-

schichte, das fünfte mit der Oper in England („Halbe und ganze Opern“), das sechste mit „Oper in deutschen Landen“, das siebte wiederum mit der „Oper in Italien um 1700: Ende und Anfang“.

Es sind mehrere Grundprinzipien, denen Leopold bei ihrem wahrhaft herkulischen Unterfangen folgt und die sie auch in ihrer Einleitung erläutert. Da ist zum einen der ständige Rückbezug auf den Operntext als (im mehrfachen Sinn) Fundament der Vertonung, auf literarische Konventionen und ihre Entwicklung, auf Stoffgeschichtliches, auf Fragen der Sprachvertonung. Da ist zum andern die Entscheidung, exemplarische Werkbetrachtungen ins Zentrum zu stellen. Hier präsentiert Leopold eine Fülle anregender Einzelbeobachtungen, die sich anhand der zahlreichen Text- und Notenbeispiele gut nachverfolgen lassen. Und da ist drittens das Bemühen, auch bei der Diskussion der verschiedenen nationalen Operngeschichten das italienische Modell nie aus dem Auge zu verlieren. Diese Schwerpunktsetzung bedeutet nicht, dass andere Perspektiven ausgeschlossen wären, im Gegenteil. Gerade auf den politischen und sozialen Kontext, in dem einzelne Werke bzw. Aufführungen zu verorten sind, weist Leopold immer wieder hin.

Wie man sich das von einem Handbuch wünscht, ist der Text sehr gut lesbar, überaus lebendig und mit viel Witz geschrieben. Leopold erspart sich und ihren Lesern einerseits nichts von der Komplexität des Stoffes, zeichnet aber andererseits bei aller Differenziertheit und Detailfreude klare Linien. Beides begrüßt man vielleicht besonders dort, wo es (in den ersten beiden Kapiteln) um die ‚Vor- und Frühgeschichte‘ der Gattung geht. Was das musikhistorische Doppelmärchen von der Florentiner Camerata und der Geburt der Oper aus dem Geist der antiken Tragödie betrifft, spricht Leopold endlich ein differenziertes und hoffentlich dennoch erlösendes Machtwort; ebenso deutlich sind ihre Bemerkungen in Bezug auf die Diskussion um Schützens Torgauer *Dafne* (hier habe man es nicht mit der Gründungsakte, sondern vielmehr mit einem „Gründungsmythos“ der deutschen Oper zu tun; S. 246) oder den Topos von der ‚bürgerlichen‘ Hamburger Oper. (Ein anderes Märchen wird allerdings perpetuiert: das von der „in den Bruderschaften [recte: der Priesterkongregation] der Oratoria-

ner“ gepflegten Dialoglauda, die sich „in Rom großer Beliebtheit“ erfreut habe [S. 93] und von der aus es nur ein kleiner Schritt zum musikalischen Drama à la *Rappresentatione di anima, et di corpo* gewesen sei.)

Der fast schon essayistische Fluss der Darstellung, der die Lektüre so angenehm macht, hat freilich auch problematische Seiten. Eine schnelle Orientierung erleichtert er nicht. Manchmal hätte man sich eine kleinräumigere Unterteilung der Kapitel oder doch jedenfalls ein Sachregister gewünscht, mit Hilfe dessen man Stichworte wie „Da-capo-Arie“, „aria di baule“, „Pasticcio“, „Ostinato“ etc. hätte nachschlagen können. Behandelt werden sie alle, ebenso wie die Orchesterbesetzung venezianischer Opernhäuser – aber suchen muss man danach. Wer kein Anfänger mehr ist, aber auch noch kein Spezialist, bedauert vielleicht den weitgehenden Verzicht auf Literaturnachweise, der durch ausführliche Literaturlisten nur partiell wettgemacht wird. Der Deutung der Da-capo-Arie als Spiegel des (höfischen) Prinzips der Affektkontrolle (S. 320 f.) wird nicht jede(r) folgen wollen; sehr anregend ist diese These zweifellos.

Auch darüber, ob die *Accademia dell'Arcadia* ein eigenes Kapitel erhalten musste, kann man geteilter Meinung sein. Dass es kaum einen bedeutenderen italienischen Dichter der Zeit gab, der nicht „Pastor Arcade“ war, unterstreicht Leopold selbst (S. 323). Dass damit auch jene Poeten Mitglieder der *Arcadia* waren, die sich für eine Libretto-reform einsetzten, besagt aber wiederum nicht, dass eine solche Reform von der *Arcadia* ausging – dass die *Accademia dell'Arcadia* an sich ein „besondere[s] Interesse [...] an der Entwicklung der Musik“ hatte (S. 322), lässt sich schwerlich so generell sagen. Mancher mag sich an dem Terminus ‚Mäzen‘ stoßen, den Leopold auch dort verwendet, wo andere lieber von ‚Patronage‘ gesprochen hätten. Und Reinhard Keiser wurde nicht in Weisefels (S. 294), sondern in Teuchern geboren.

Aber das ändert nichts daran, dass hier endlich ein wunderbares Standardwerk vorliegt, das nicht nur jedem Interessierten zuverlässige Orientierung bietet, sondern vor allem auch auf die Oper des 17. Jahrhunderts neugierig macht.

(November 2006)

Juliane Riepe

GRETA MOENS-HAENEN: *Deutsche Violin-*

technik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis. Hrsg. von der Hochschule der Künste Bremen, Akademie für alte Musik. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2006. 240 S., Abb., Nbsp.

Nach ihrem Standardwerk über das Vibrato legt Greta Moens-Haenen ein Werk über die Violine vor. Für die Fülle der heutigen Streicher in zahlreichen Barockorchestern ist ein solches Buch höchst notwendig, aber leider bleibt die Autorin hinter den Erwartungen zurück.

Die pädagogische Absicht ist deutlich, und wie im Vibrato-Buch wendet Haenen eine Technik des Relativierens an, die die Quellen wohltuend ambivalent interpretiert. Allerdings geht sie jetzt zu weit: Ausgehend von der eigenen Situation (Musikhochschule Bremen) scheint sie dem Glauben anzuhängen, dass das Spiel auf der Barockvioline heute grundsätzlich in lockerer Schulteraufgabe geschieht und dass man diesem scheinbar einheitlichen Gebrauch gegensteuern müsste – in Verkennung des Faktums, dass das Festklemmen mit dem Kinn fast überall normale Praxis ist. Um ihren Punkt durchzufechten, strapaziert Moens-Haenen die mageren, längst bekannten Fakten bis zur Zerreißgrenze. Die Hoffnung auf neue Quellen für ihre Argumentation bleibt leider vergeblich; nach wie vor ist es nur der *Musikalische Schliessl* von Johann Jacob Prinner (1677), der den einzigen eindeutigen Beleg bereitstellt. Dieser wird gern zitiert für diese eine Aussage. Weniger gern wird zitiert, dass Prinner die Untergriff-Bogenhaltung fordert und dass sein Streicherensemble aus Geigen für die hohen und Gamben für die tiefen Register besteht. Wer A sagt, sollte gerechterweise auch B sagen und nicht nur das Bequeme herauspicken.

Gerade die Violintechnik des 17. Jahrhunderts macht eine spannende Entwicklung durch, und es wäre wünschenswert gewesen, dass sich die Autorin gründlicher mit organologischen und spieltechnischen Fragen auseinandergesetzt hätte. Die Untergriffhaltung des Bogens („französischer Griff“) wird zwar erwähnt, aber nicht deren Technik und klanglicher Unterschied zur Obergriffhaltung, was man bei diesem Buch doch wohl hätte erwarten dürfen (die akustischen Messungen von Silvia Rieder sind ihr offenbar unbekannt). Von späterer Historie wird unterschiedslos rückprojiziert, und den Lesern wird wieder das alte Märchen von

nobler, aber klanglich unbeweglicher Gambe und ausdrucksstarker, aber plebejischer Violine serviert, als gäbe es nicht eine ganze Bibliographie moderner Forschung, die diese Klischeevorstellungen relativiert.

Schließlich darf die Mär von jüdischen Geigern nicht fehlen, die von Italien aus das europäische Violinspiel revolutioniert hätten. Der einzige fundierte Artikel von Roger Prior („Jewish Musicians at the Tudor Court“, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 253–265) steht nicht einmal in der Bibliographie; Moens-Haenen beruft sich stattdessen auf die Dissertation von Thomas Drescher (*Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing 2004, S. 91 f.) mit dem Sonderfall der jüdischen Musiker Prags, was Haenen umstandslos verallgemeinert, offenbar ohne einen Begriff davon zu haben, dass die jüdische Geschichte in Deutschland gerade während des besprochenen Zeitraums eine Martyriologie der Verfolgung war, in der die Juden anderes zu tun hatten, als Christen Geigenspiel beizubringen. Gerade bei diesem Thema zeigt das Breittreten von ein paar dokumentierten Fällen besonders schädliche Wirkungen.

Bei der Behandlung spieltechnischer Fragen anhand der Notentexte wird Haenen konkreter, und hier sind auch tatsächlich ausgezeichnete Beobachtungen und Bemerkungen zu erschnappen. Aber oft stehen gerade diese Goldkörner in unbeachteten Nebensätzen ohne weitere Behandlung, und man erhält den Eindruck, dass die Autorin zwar vieles weiß, aber dass sie ihre Gedanken nicht genügend durchdacht und geordnet hat. Damit erreicht das Buch leider das Gegenteil von dem, zu dem es geplant war: Neugier und eigenes Nachdenken zu wecken, und animiert eher dazu, geltenden Schlendrian zu perpetuieren.

(Oktober 2006)

Annette Otterstedt

MARC VANSCHEEUWIJCK: *The Capella of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). History – Organization – Repertoire*. Brussels/Rome: Institut Belge de Rome/Belgisch Historisch Instituut te Rome 2003. 422 S., Abb., Nbsp., CD (*Etudes d'his-*

toire de l'art./Studies over Kunstgeschiedenis. Band 8.)

Die umfangreichen Studien von Marc Vanscheeuwijck zum Repertoire der Cappella von San Petronio in Bologna reichen zurück bis ins Jahr 1986, als sich dieser in Zusammenhang mit dem dortigen musikalischen Bestand mit einer sehr großen Zahl von Handschriften bedeutender Komponisten wie Maurizio Cazzati, Giovanni Paolo Colonna und Giacomo Antonio Perti konfrontiert sah. Da bisher keiner dieser Vertreter geistlicher Musik die ihm gebührende Aufmerksamkeit der Forschung erfahren hat, entschloss sich Vanscheeuwijck, die Aufführungspraxis an San Petronio unter Giovanni Paolo Colonna exemplarisch zu beschreiben und diesen Komponisten zu würdigen. Dabei fällt auf, dass bisher nur die Instrumentalmusik, nicht aber die vokale oder die instrumentaltbegleitete Kirchenmusik in den Veröffentlichungen zur Bologneser Schule Beachtung fand. Lange Zeit hatte die Forschung die Schwerpunkte auf die venezianische und römische Schule gelegt und dabei andere lokale Kunstzentren vernachlässigt, an denen nicht selten eine eigene stilistische Tradition entstand. Die Kapelle von San Petronio hatte für die Entwicklung einer Kirchenmusik mit Trompeten und Streichern im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Bedeutung erlangt. So kam es nicht von ungefähr, dass sich die Forschung – einige Wissenschaftler ausgenommen – fast ausschließlich der Instrumentalmusik von San Petronio annahm.

Als Basis für seine Forschungen betrachtet der Verfasser das Zusammenspiel zwischen instrumentaler und vokaler Praxis. Die musikalische Produktion war an der Basilika im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von hoher musikalischer Qualität. Durch das Einbringen von politischen, ökonomischen, architektonischen und ästhetischen Aspekten in den allgemeinen historisch-kulturellen Zusammenhang der Basilika ist eine allgemein gültige Kulturgeschichte Bolognas für die Zeit von Colonnas Tätigkeit entstanden. Von großer Bedeutung für die Schilderung der Aufführungspraxis sind die monatlichen Abrechnungsbelege der Cappella, die Sonderausgaben für den Einsatz auswärtiger Musiker bei besonderen Anlässen wie dem Fest des heiligen Petronius am 3. und 4. Oktober, wobei die dekorative Ausstattung nicht zu-

rückstand. Der kirchenmusikalischen Einordnung dient das Heranziehen der liturgischen Bücher der Zeit wie das *Caeremoniale Episcoporum*. Die Bedeutung Colonnas unterstreicht ein Zitat des ‚maestro‘, in dem er über eine Aufführung zum Fest des heiligen Petronius im Jahre 1685 spricht. Damals konnte er berichten, dass bedeutende Kapellmeister aus der Lombardei und Venetien kamen, um das musikalische Ereignis sowohl wegen seiner Qualität als auch wegen der großen Zahl der Mitwirkenden (ca. 130 Musiker) zu erleben.

Mit ein Grund für die zeitliche Schwerpunktsetzung war für den Verfasser sicherlich der Umstand, dass sich das Musikleben auf einem künstlerischen Höhepunkt befand, der erst wieder mit der Amtszeit des Giacomo Perti ab 1701 erreicht wurde. Die Gegensätze von ‚stile antico‘ und ‚concertato‘ mit instrumentalbesetzten Werken, solistischen und ‚pieno‘-Partien, langen und kurzen Melodielinien, fugierten und imitierten sowie homophonen Stellen weisen Colonna als einen für die Analyse interessanten Komponisten aus. In S. Petronio sind zudem reine Instrumentalstücke wie Sonaten, Sinfonie oder Concerti von Franceschini, Gabrielli und Torelli als Gegenstand der Betrachtung geistlicher Musik einzubinden.

Nach diesen Vorgaben ist eine Musikgeschichte von S. Petronio in Bologna im städtischen Kontext entstanden, die das Wirken Colonnas als ‚maestro di cappella‘ erschöpfend dokumentiert. In Teil I wird das politische, geistliche und organisatorische Umfeld im barocken Bologna dargestellt, das eng mit dem Kirchenbau und besonders mit den Festlichkeiten des heiligen Petronius verbunden ist. Die architektonischen Daten der Kathedrale werden von ihren Anfängen an geschildert, auch in Zusammenhang mit den akustischen Verhältnissen und ihren Rückwirkungen auf die Musizierpraxis. Teil II widmet sich den musikalischen Aktivitäten unter Colonnas Leitung (1674–1695) und der vom römisch-katholischen Ritus geprägten Musikpraxis in Gegenüberstellung mit den weltlichen Aktivitäten der Kapelle. Kapitel 5 präsentiert eine detaillierte Biographie des Kapellmeisters und seiner Mitarbeiter, in Kapitel 6 folgt eine umfangreiche Analyse der Musik nach stilistischen Kategorien einschließlich der nichtliturgischen Werke wie Motetten und reinen Instrumentalkompositio-

nen. Die Analyse der Kompositionen erfolgt auf der Grundlage zeitgenössischer Musiktraktate.

In einem umfangreichen Anhang werden die Dokumente, die den wissenschaftlichen Text betreffen, die Rechnungsbelege der Musikkapelle, ein Katalog der Kompositionen Colonnas und ein Verzeichnis der Kompositionen für S. Petronio allgemein (1674–1695) vorgelegt. Zahlreiche Musikbeispiele und Illustrationen ergänzen den Band zu einem wertvollen Instrumentarium des historisch-musikalischen Zusammenhangs. Eine beigegebene CD mit Werken von Franceschini, Colonna, Perti und Gabrielli bringt die Ausführungen zum Klingen. Der Band ist ein vorbildliches Beispiel einer auf ein lokales Umfeld bezogenen Forschung, die durchaus Rückschlüsse auf eine Gesamtentwicklung in einem größeren Zusammenhang zulässt.

(November 2006)

Siegfried Gmeinwieser

HANS-JÖRG NIEDEN: Die frühen Kantaten von Johann Sebastian Bach. Analyse – Rezeption, München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2005, 134 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 40.)

Die vorliegende Schrift enthält Einzeluntersuchungen zu sechs frühen Kantaten Bachs (BWV 150, 4, 131, 106, 71 und 196 – in dieser Reihenfolge). Die „Annäherungen [...] beruhen auf langjähriger kirchenmusikalischer, musikwissenschaftlicher und theologischer Beschäftigung.“ (S. 4) Vorwort und „Hörnermerkungen“ thematisieren das Wechselverhältnis zwischen Werk und Rezipient; die Einzelkapitel gliedern sich in mehrere Unterpunkte: Chronologie, Text, Form und Struktur, worunter eine nähere Betrachtung der einzelnen Sätze zu verstehen ist.

Um es vorwegzunehmen: Die Lektüre dieses Buches ist über weite Strecken eine Zumutung. Es bietet weder eine gründliche Analyse der behandelten Werke noch eine erschöpfende Behandlung der Rezeption. Der Umgang mit der reich vorhandenen Sekundärliteratur ist willkürlich, Vorwort und Hörnermerkungen haben kaum einen Bezug zum Thema, sondern legen in umständlicher Weise Zeugnis von der philosophischen Bildung des Autors ab. Besonders irritierend ist aber, dass sich der Autor mit seinem Buch gleichsam außerhalb der aktuellen

Forschung stellt. Dies wird vor allem in den Chronologie-Kapiteln deutlich, in denen die einzelnen Forschungsmeinungen nur schnell referiert, aber nicht zusammenfassend kommentiert werden; eigene Untersuchungen fehlen völlig. Auch bei der Analyse geht es über weite Strecken nicht anders zu: In Zusammenhang mit dem fünften Satz von BWV 131 und der orgelgemäßen Anlage des Fugensatzes werden zwar Philipp Spitta und Hermann Keller zitiert, einen Hinweis auf das vermutlich von Bach selbst stammende Orgelarrangement dieses Satzes (BWV 131a) sucht man jedoch vergebens. Bei satztechnischen Besonderheiten (oder Stellen, die der Autor als solche ansieht) wird unerfreulich oft die musikalisch-rhetorische Figurenlehre bemüht; auch hier macht der Autor sich nicht die Mühe, deren konkrete Bedeutung und Wirksamkeit für Bachs Vokalmusik auch nur zu diskutieren. Dafür finden sich bei der Deutung textlich-musikalischer oder auch formaler Gegebenheiten bisweilen abenteuerliche hypothetische Spekulationen, die die Werke beim besten Willen kaum zu tragen vermögen. Übergreifende Erkenntnisse zu Bachs frühem Kompositionsstil finden sich nicht, und auch von Rezeption durch die Interpreten ist mit keiner Silbe die Rede. Im Grunde handelt es sich bei Niedens Schrift um ein privates Lese-tagebuch, das wissenschaftlichen Wert nur dort gewinnt, wo es auf die maßgebliche Sekundärliteratur verweist.

Die sprachliche Form des Ganzen gibt ein entsprechendes Bild ab: Da wechselt es bunt zwischen alter und neuer Rechtschreibung (sowie anderen, bislang unbekanntem Varianten), da finden sich gleich reihenweise unanschauliche substantivische Bildungen (Bereimungen, Befassung, Besonderung, Intervallik, liturgische Vollzüge, Gearbeitetsein u. v. a.) sowie reiche Anleihen beim pseudophilosophischen Slang-Vokabular (verortet, dialektisch, Kausalnexus, Konstituente des ‚Satzjunktims‘, werkimmanentes Movens, kompositionsimmanent u. v. a.). Unverkennbar ist der Hang des Autors zu sprachlicher Preziosität. Dass er dabei grundsätzlich mit der deutschen Sprache auf Kriegsfuß steht, zeigt sich u. a. an der Überfülle von uneigentlich verwendeten Wörtern in einfachen (oder auch doppelten) Anführungszeichen, sowie die unerfreulichen adverbialen Bildungen mit -mäßig (mentalitätsmäßig etc.).

Auch sonst hapert es bei der korrekten Begrifflichkeit: „neuerlich“ (S. 61) ist etwas anderes als neu, „ratend“ (S. 62) etwas anderes als beratend, „oberflächlich“ (S. 37) etwas anderes als flüchtig usw.

Auch das Layout ist dilettantisch: Trenn- oder Gedankenstriche sind mal kurz, mal lang, nicht selten finden sich manuell eingefügte Trennstriche mitten in der Zeile, Abkürzungen von „Violine I“ oder „Violine II“ erscheinen typographisch töricht als römische Ziffern „VI“ oder „II“ etc. Ein aufmerksames Verlagslektorat wäre hier unverzichtbar gewesen, ein kritisch mitdenkendes hätte darüber hinaus vielleicht die Unausgeglichenheiten in der Darstellung bemerkt.

(April 2006)

Ulrich Bartels

Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn. 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2002. VIII, 312 S., Nbsp.

Der Titel dieses Buches ist ambivalent und gerade deshalb dem Gegenstand angemessen. Die Bedeutung der Auseinandersetzung mit ‚Alter‘ Musik für Beethovens gesamtes Schaffen ist allgemein bekannt, birgt aber die Gefahr einer bloßen Einordnung in die gängigen Schubladen der ‚Rezeptionsforschung‘. Mit dem Untertitel *Die hohe Schule der Überlieferung* wird dem Leser jedoch auf den ersten Blick klar, dass es hier um die Ausnahme geht, die am Ende die Regel und sich selbst erklärt. Beethoven selbst hatte für diese Situation in einem Brief an Erzherzog Rudolph vom 29. Juli 1819 den Begriff der „Kunstvereinigung“ geprägt, den der Herausgeber im Vorwort als „Erkenntnis und Auswahl des Überlieferungswerten nicht weniger als [...] Vereinigung mit dieser Kunst der Alten“ umschrieb und den die einzelnen Autoren immer wieder aufgriffen.

Enthalten sind in dem vorliegenden Band die Beiträge eines Internationalen Beethoven-Symposiums, das am 12. und 13. Oktober 2000 im Bonner Beethovenhaus stattfand. Den äußeren Anlass der Konferenz gab der 250. Todestag von Johann Sebastian Bach; daher verwundert es nicht, dass die „Bach-Rezeption“ ausdrücklich im Mittelpunkt einer Reihe von Beiträgen

steht. So versteht William Kinderman Beethovens Umgang mit Bach im Sinne der „Kunstvereinigung“ als „Rückblick nach vorn“ und beschreibt direkte Einflüsse des *Wohltemperierten Klaviers* vor allem anhand verschiedener Klaviersonaten (op. 7, 54, 109, 110, 111) sowie einiger Skizzen. Die ermittelten Zusammenhänge beschränken sich für ihn nicht auf Fugen oder fugierte Abschnitte, sondern zeigen vor allem „Beethovens Neigung, die Musik Bachs in den eigenen Stil zu integrieren“, die ihren Höhepunkt in den letzten Sonaten erreicht. Richard Kramer rekonstruiert dagegen für op. 90 einen „Nachklang“ der Sonate e-Moll von Carl Philipp Emanuel Bach aus dem sechsten Band *Für Kenner und Liebhaber* (1787) und weist nachdrücklich auf die Bedeutung des letzteren für Beethovens Musik an der Schwelle von der mittleren zur späten Schaffensperiode hin. Während Kinderman und Kramer von Werken ausgehen, die Beethoven mit Sicherheit gekannt hat, bewegen sich Christopher Reynolds' Überlegungen von vornherein auf einer anderen Ebene. Angesichts der Ähnlichkeit des Beginns von „Es ist vollbracht“ aus Bachs *Johannes-Passion* mit jeweils einer Stelle aus Beethovens Sonaten op. 69 und op. 110 lotet der Autor den Assoziationsraum dieser Abschnitte aus und zieht dazu auch Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Fanny Hensel heran. Sein vorsichtiges Plädoyer für Beethovens Kenntnis der *Johannes-Passion* kann aber kaum überzeugen, weil die im Anhang (S. 240) aufgelisteten Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, Mozarts und Haydns, in denen die Intervallfolge aus dem Beginn von „Es ist vollbracht“ vorkommt, entgegen Reynolds' Meinung eher auf einen verbreiteten Topos hindeuten. Damit stellt sich die schon oft erörterte Frage, welche Werke Bachs Beethoven tatsächlich gekannt hat. Hans-Josef Irmen sieht die Bach-Tradition in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vorrangig an Illuminaten- und Freimaurerkreise gebunden. Auch wenn dies mit Sicherheit einseitig bleibt, verdient sein Hinweis auf die Rolle von Fürst Lichnowsky bei der Vermittlung von Bachs Musik an die Wiener Klassiker in jedem Fall Beachtung.

Eindeutiger als im Falle Bachs sind die Voraussetzungen für Beethovens Umgang mit den Werken Georg Friedrich Händels ermittelbar.

Im Mittelpunkt des Beitrags von Annette Monheim steht die Aufführungsgeschichte der Oratorien bis 1800 in Florenz, Berlin und Wien, doch finden auch scheinbar abgelegene Werke wie das „Air con Variazioni“ aus der *Suite E-Dur* HWV 430 oder Beethovens *Zwölf Variationen über ein Thema aus Händels „Judas Maccabäus“* WoO 45 Berücksichtigung. Angesichts der gebotenen Materialfülle wäre es vermessen, hier noch Aussagen über die Bedeutung von Händels Musik für Beethovens Spätwerk erwarten zu wollen. Leider hat sich aber auch kein anderer Autor dieses Themas angenommen. Lediglich Hans-Werner Küthen verweist an anderer Stelle (S. 246 f.) auf die Aufnahme der Fuge g-Moll HWV 605 in das Kafka-Skizzenbuch und eine mögliche Nachwirkung in der Fughetta der *Diabelli-Variationen*.

Stärker als an Bach und Händel orientiert sich William Drabkin bei seiner Analyse der langsamen Einleitung der *Kreutzer-Sonate* an den Vorbildern Haydn und Mozart, ohne jedoch einen direkten Einfluss zu konstruieren. Tomislav Volek erörtert dagegen die Überlieferung der Fragmente und Skizzen Mozarts und Beethovens vor einem stärker sozial- als kompositionsgeschichtlichen Hintergrund. Eine Fülle von Beobachtungen zu verschiedenen Werken und Skizzen bietet Hans Werner Küthen in seinem Beitrag „Szene am Bach' oder der Einfluss durch die Hintertür“, bevor er ausführlicher auf die *Grande Sonate* op. 44 *The Farewell* von Jan Ladislav Dusík und ihre Bedeutung für Beethoven eingeht. Vor allem aber weist er anhand verschiedener zeitgenössischer Aussagen auf die Selbstverständlichkeit hin, mit der Komponisten aus der Zeit vor und nach 1800 auf die Musik der vorangegangenen Generationen zurückgriffen. Ob dabei Beethovens Auseinandersetzung mit Vorgängern und Zeitgenossen vorrangig als ein Einfluss Bachs „durch die Hintertür“ verstanden werden sollte, sei dahingestellt. Küthen wendet seine subtile methodologische Reflexion zu Beethovens Umgang mit älterer Musik nicht mit gleicher Konsequenz auf historiographische Fragen an. Hier bildet der Beitrag von Martin Zenck das ergänzende Pendant, weil der Autor nicht von einzelnen Werken, sondern von Allgemeinbegriffen wie „Geschichtsreflexion“ und „Historismus“ ausgeht und ausdrücklich die Frage nach der „Theoriefähigkeit“ von Beethovens

„Musikdenken“ stellt. Die Erörterung von Ulrich Bartels zur „‚barocken‘ Beethoven-Interpretation“, die ebenfalls von Allgemeinbegriffen ausgeht, ist dagegen kaum mehr als ein Interpretationsvergleich im metatheoretischen Gewand. Am Ende untersucht Norbert Gertsch die Verwendung der Orgel in den Messen Beethovens auf der Basis der erreichbaren Quellen und vor dem Hintergrund der Generalbasspraxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im Ergebnis erweisen sich die Orgelstimmen als „auf Beethoven zurückgehende, autorisierte Bestandteile“ der jeweiligen Kompositionen.

Insgesamt bietet der vorliegende Band eine Reihe wichtiger Diskussionsbeiträge zu einem Themenbereich, der im Lauf der letzten Jahrzehnte innerhalb der Beethovenforschung ein immer stärkeres Gewicht erhielt. Direkte Versehen sind selten: So wird die Reise von Mozart und Fürst Lichnowsky nach Berlin auf 1786 vorverlegt (S. 37). An anderer Stelle (S. 77, Fußnote 6) nennt Drabkin Maximilian Stadler ohne weiteren Beleg als einen Kompositionsschüler Mozarts. Der Gegenstand selbst fordert eine große Breite möglicher Zugangsweisen ein, und man könnte den vorliegenden Band geradezu als eine Art Methodenkompendium der Beethovenforschung ebenso wie der anspruchsvollen Rezeptionsforschung bezeichnen. Der öfter beschworene Brückenschlag zwischen deutscher und angelsächsischer Wissenschaftskultur ist hier in exemplarischer Weise erreicht.
(August 2004) Gerhard Poppe

CHRISTIANE WIESENFELDT: Zwischen Beethoven und Brahms: Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 478 S., Nbsp., Faltpf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Diese Kieler Dissertation widmet sich einem Repertoire, das mit zentralen Werken zwar bekannt und im Konzertleben gut vertreten ist, sich aber bei weitem nicht auf diese beschränkt. Indem sie die Sonaten für Violoncello und Klavier von Beethoven, Mendelssohn Bartholdy und Brahms in den Kontext zahlreicher anderer, heute nicht oder nur wenig bekannter Kompositionen stellt, verfolgt sie das doppelte Ziel, sowohl ein Nachschlagewerk für Musiker als auch eine Spezialstudie zu diesem Werkbe-

stand zu sein. Ein solches Vorhaben geht niemals ohne Kompromisse ab, deren wichtigster hier in der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands auf Werke aus dem deutschsprachigen Raum besteht. Das sei nicht bemängelt, nicht nur, weil es stets leichter ist, eine Beschränkung zu kritisieren als sie zu üben, sondern auch, weil bereits das präsentierte Korpus an Werken eine Vielzahl unbekannter und zum Teil auch ihre Wiederentdeckung lohnender Kompositionen bietet.

Leitende Aspekte der Arbeit sind die Fragen, ob die Violoncellosonate im 19. Jahrhundert eine eigene Gattung konstituiert und, daran anschließend, welche kompositionstechnischen Aspekte dafür namhaft gemacht werden können. Entsprechend gliedert sich die Studie in ein Anfangs- und ein resümierendes Schlusskapitel zur Gattungsfrage und in eine chronologische Folge von werkbetrachtenden Kapiteln. Der werkimmanente Analyse gilt dabei das Hauptaugenmerk. Dass die Gattungsfrage gleichwohl nicht allein auf diesem Wege zu beantworten ist, lässt die Autorin in ihrem Bemühen durchblicken, die Diskrepanz zwischen der Fülle der zwischen 1797 und 1899 komponierten Werke und ihrer selektiven Präsenz im Musikleben mit rezeptionsgeschichtlichen Dokumenten zu erläutern. Schließlich ist es ihr auch um die Beziehung zwischen der Entwicklung der Spieltechnik und der Sonatenproduktion zu tun. Aber gerade dieser an sich vielversprechende Aspekt missrät: Dass Beethovens Kompositionen als Gründungsdokumente der (bereits auf S. 38 umstandslos so bezeichneten) „Gattung“ Violoncellosonate substanziell von den Errungenschaften Jean-Louis Duports beeinflusst sind, insbesondere von seiner erstmaligen Darlegung (nicht Erfindung!) des halbchromatischen Fingersatzsystems, lässt sich an der Passage T. 15–17 aus dem Finalsatz von op. 5,1 (Bsp. 1, S. 44) ebenso wenig belegen wie an der folgenden T. 20–24 (Bsp. 2, S. 45). Erstere ließe sich mit dem älteren diatonischen (Violin-)Fingersatz mit einem Lagenwechsel weniger herausbringen (das korrespondierende Beispiel aus Duports Etüde Nr. 20 – nach der philologisch anfechtbaren Ausgabe von Johannes Klingenberg – widerspricht mit seiner exzessiven Verwendung hoher Lagen auf tiefen Saiten der Argumentation der Autorin), letztere stellt weder in der neuen noch in der älteren Applikatur ein

griff-, sondern allenfalls ein moderates bogen-technisches Problem dar (und darüber hinaus ein durchaus anderes als die zum Vergleich hinzugezogene Dupont-Etüde h-Moll, die schnelle Wechsel über eine stumme Seite hinweg thematisiert). Dass Beethoven trotz der Bekanntschaft mit Dupont auch weiterhin einen diatonischen Fingersatz für das Violoncello einkalkulierte, zeigen Passagen wie T. 17 und T. 66 aus dem Finale von op. 5,2 oder T. 117 f. aus dem Kopfsatz von op. 69 (dort mit einem Ganzton zwischen drittem und viertem Finger).

Man halte solche Kritik nicht für Erbsenzählerei: Ihre mikroskopische Perspektive wird durch die analytische Optik der Arbeit nahegelegt, die sich häufig ins Detail verliert, ohne die so gewonnenen Ergebnisse zu perspektivieren. Auch drängt sich der Eindruck auf, untersucht werde das von der Autorin Analysierbare, nicht aber das – zumal nach Maßgabe der einleitend formulierten Aspekte – Analysierenswerte der Stücke. So wäre es verlockend, die exzessive Akkordik im Finalsatz von Carl Grädeners *Sonate* op. 59 – die die Autorin kritisch sieht (vgl. S. 288 f.) – unter dem Aspekt einer Kultivierung des polyphonen Spiels zu der Violoncello-technik des späteren 19. Jahrhunderts in Beziehung zu setzen. Stattdessen laufen die Untersuchungen der Werke meist auf das Konstatieren motivischer Dichte und universaler Integration der Tonsatzebenen hinaus, was für die Kammermusik der nach-beethovenschen Ära nicht eben originell ist.

Im Licht des bereits frühzeitig (S. 6) formulierten und am Ende (S. 413 ff.) bestätigten Ergebnisses, dass es ein aus der Registerüberschneidung der Instrumente resultierendes spezifisch „dialogisches Komponieren“ sei, das die Violoncellosate auszeichne und zu einer Gattung nobilitiere, bekommen die Analysen einen redundanten Beigeschmack. Zudem sind sie manchmal unrichtig: Am Beginn des langsamen Satzes von Brahms' *Sonate* op. 9 ist nicht *cis* Basston, sondern *Fis*. Der Irrtum rührt her von der für eine Cellosate fatalen Gleichsetzung des unteren Systems mit der tiefsten Stimme. Gleiches gilt für S. 107, wo die faktisch den Diskant bildende rechte Hand des Klaviers als „Mittelstimme“, Cello und linke Hand des Klaviers als „Rahmenstimmen“ bezeichnet werden. Diese terminologische Laxheit begegnet auch an anderen Stellen, so, wenn

zur abschließenden Erklärung des dialogischen Satzprinzips mehrfach mit den antinomisch aufeinander bezogenen Begriffen „obligat“ – einmal (S. 413) verstanden als hierarchisch, konzertant in der Satzanlage, zwei Seiten später in der Bedeutung von nicht-hierarchisch, gleichberechtigt – und „kontrapunktisch“ (auf S. 413 offenbar im Sinne einer gleichberechtigten Beteiligung der Instrumente) operiert wird.

Was bleibt, ist ein Buch, dessen Verdienst in der Präsentation seines Quellenmaterials zu suchen ist. Seiner Erschließung dienen die dankenswerterweise beigegebenen Werk- und Personenregister im Anhang. Sie werden ergänzt durch Auflistungen von Cellisten und Lehrwerken sowie durch eine Faltafel mit den wichtigsten Lehrer-Schüler-Beziehungen.

(November 2006) Markus Böggemann

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., Nbsp. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 15.)

Der rührige Verlag Ernst Kuhn (Berlin) hat seine verdienstvolle Reihe mit Quellentexten und Abhandlungen zur russischen Musik um einen Titel zu Anatoli Ljadow erweitert. Dem Konzept der Reihe folgend, vereint auch dieser Band eigene Schriften des Komponisten mit Texten von Zeitgenossen und historischen und aktuellen Anmerkungen zu seiner Musik und fügt einen höchst sinnvollen Anhang mit Bibliographie, Werkeverzeichnis und Chronologie hinzu. Das Ergebnis ist ein ebenso faktenreiches wie gut zu lesendes Kompendium, das auf engem Raum ein buntes Spektrum an Informationen zu einem heute so gut wie unbekanntem Komponisten vereint. Der Wissenschaftler

kann sich daraus Anregungen zum Werk, der Kulturgeschichtler biographische und rezeptionsgeschichtliche Details zusammensuchen, und der musikalisch interessierte Laie wird das Ergebnis zugleich als Lesebuch schätzen, das neugierig macht auf die Musik Ljadows und ein Fenster öffnet auf einen facettenreichen Abschnitt der russischen Musik- und Geistesgeschichte.

Bekannt sind von Ljadow (1855–1914) heute allerhöchstens seine Miniaturen für Klavier (die *Musikalische Schnupftabaksdose*) oder Orchester (*Baba Jaga* erscheint gelegentlich auf Konzertprogrammen und CDs). Dass er auch Chorwerke, Lieder, wenig Kammermusik, aber umso mehr Bearbeitungen geschrieben hat, dürfte selbst dem russophilen Musikliebhaber ebenso neu sein wie die Tatsache, dass es von Ljadow sehr ernsthafte Opernpläne und konkrete Vorarbeiten für ein Ballett im Auftrag Sergej Djagilews gegeben hat.

Der Herausgeber begründet in seinem Vorwort nachvollziehbar die eigene ästhetische Position, die Ljadow – in bewusstem Kontrast zu seinen produktiven Komponistenkollegen – Ende des 19. Jahrhunderts einnahm. Das Misstrauen gegenüber abgenutzten großen Formen und die gelegentlich skurrilen musikalischen Einfälle lassen beinahe an Erik Satie denken.

Da macht es Sinn, dass der umfangreichste Beitrag des Sammelbands ein Originalbeitrag von Sigrid Neef ist, der Ljadows Orchestermusik in den Kontext einer grundsätzlichen Lebenshaltung einbindet und dabei vor allem die Bedeutung der Literatur für den lesebesessenen Ljadow hervorhebt. Den Gegenpol der Klavierminiaturen behandelt Alexander Alexejew in einem auch heute noch lesenswerten Beitrag aus dem Jahr 1969; die Vokalmusik und die Bearbeitungen werden durch zwei 1916 auf Russisch erschienene Aufsätze von Joseph Wihtol nahegebracht. Ergänzende biographische Abhandlungen von Wiktor Walter (der auch einen Beitrag über Ljadow als Pädagogen verfasst hat) und Sergej Gorodezki sowie Auszüge aus Ljadows eigenen Briefen lassen ein plastisches Panorama der russischen Musikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts entstehen.

Ljadows Verbindungen zu dem Verleger Mitrofan Beljajew, seine durch die Liebe zur nationalrussischen Musik und Folklore gespeiste Annäherung an den Balakirew-Kreis und seine

Freundschaft zu Peter Tschaikowsky, Anton Rubinstein und Alexander Skrijabin zeigen ihn als einen Menschen, der mit allen, auch den divergierenden Strömungen der russischen Musikentwicklung bestens vertraut war. Das erklärt vielleicht, warum er sich keiner dieser Strömungen anschloss, sondern als Komponist seinen ganz eigenen Weg ging.

(September 2006)

Kadja Grönke

MATTHIAS RIEGER: *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. XIII, 174 S., Abb. (Edition Universität.)*

Matthias Riegers Dissertation ist der Abhandlung *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* von Hermann von Helmholtz, die 1863 in erster Auflage erschien, gewidmet. Anders als in Arbeiten zur Musikinstrumenten- oder Psychoakustik, die sich mit der Gültigkeit der Theorien Helmholtz' – beispielsweise zur Tonhöhenwahrnehmung – befassen, behandelt Rieger die *Lehre von den Tonempfindungen* als historischen Text, der in seinen Entstehungsbedingungen und seiner Wirkungsgeschichte untersucht wird. Wie bereits der Untertitel der Dissertation andeutet, ist einer der leitenden Gedanken in Riegers Darstellung, dass mit der *Lehre von den Tonempfindungen* ein grundlegender Wechsel in der theoretischen Auseinandersetzung mit Musik stattfand: Die auf den Menschen bezogene proportionale Betrachtung von Intervallen und Zeitdauern werde nun endgültig durch eine messende, den Einzelwert verabsolutierende Betrachtung abgelöst, Hören damit ein objektivierbarer Prozess. Die Abhandlung sei „ein einzigartiger Schlüssel für das historische Verständnis des Umbruchs von einem proportionalen zu einem wissenschaftlich-objektiven Musikverständnis“ (S. XI–XII).

Aus Helmholtz' Abhandlung werden von Rieger insbesondere die Einleitung, die Abschnitte zu Klangfarbe und zu Konsonanz/Dissonanz sowie einzelne Abschnitte aus der dritten Abteilung („Die Verwandtschaft der Klänge – Tonleitern und Tonalität“) analysiert. Zwischen diese Textanalysen sind Abschnitte zur Geschichte der Musiktheorie und der Akustik

eingeflochten, die den zeitgeschichtlichen Kontext zu den jeweils behandelten Kapiteln herstellen. In einer biographischen Skizze (Kapitel 2) versucht der Autor, Hinweise für die besondere inhaltliche Ausrichtung von Helmholtz' Abhandlung, in der Physiologie, Physik, Musiktheorie und -ästhetik zusammengeführt werden, zu gewinnen. Der Rezeption von Helmholtz' Buch im 20. Jahrhundert ist das letzte Kapitel vor der Schlussbetrachtung gewidmet.

Rieger hat eine detailreiche wissenschaftshistorische Untersuchung zur Musiktheorie und musikbezogenen Akustik vorgelegt, die bisherige musikwissenschaftliche Arbeiten zu einzelnen Aspekten von Helmholtz' Wirken um eine weiter gefasste Perspektive bereichert. Es ist allerdings die Frage, ob die sehr auf Zuspitzung und Polarisierung von Denkansätzen und Theorien ausgelegte Darstellung der historischen Entwicklung wirklich in allen Punkten gerecht wird. Zum einen erscheint die Gegenüberstellung von „proportionaler“ und „wissenschaftlich-objektiver“ Musikbetrachtung, eine der leitenden Ideen Riegers, als nicht unproblematisch: Legt man für eine Theorie den modernen Begriff der Objektivität als einer über die individuelle Meinung hinaus reichenden Gültigkeit zugrunde, so sind Proportionslehre und Objektivität keine Gegensätze. Denn die Proportionen wurden als göttlichen Ursprungs angesehen und waren daher ‚objektive‘ Maßstäbe für die Klanglichkeit von Intervallen (siehe beispielsweise: Adam von Fulda, *De Musica*, 1490, Teil 4, Prologus). Zudem liegen auch Proportionen einzelne Zahlenwerte zugrunde. Ob dies Saitenlängen oder Schwingungszahlen sind, spielt wegen der bereits früh erkannten Beziehung $f = 1/L$ keine Rolle. Man konnte also mit Frequenzrelationen auch ohne Absolutwertmessungen rechnen, was beispielsweise Johann Mattheson nutzte (*Große General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 157 ff.). Und schließlich begannen – wie Rieger richtig in Abschnitt 4.4. herausstellt – die Bemühungen um eine auf einen festen Bezugswert bezogene Erfassung von einzelnen Tondauern und Tonhöhen bereits im 17. Jahrhundert (beispielsweise bei Marin Mersenne und Athanasius Kircher), wodurch aber die Lehre von den Intervallproportionen nicht abgelöst wurde. Einen ‚objektiven‘ Maßstab für die ästhetische Bewertung von Intervallen zu

finden, der von den konkret vorliegenden Proportionen abstrahiert, versuchte bekanntlich bereits Leonhard Euler.

Warum die Konsonanz/Dissonanz-Frage für Helmholtz überhaupt eine so wichtige Rolle spielte, wird von Rieger nicht deutlich herausgearbeitet: Zahlenproportionen haben eine nur begrenzte Aussagekraft für die klangliche Wirkung von musikalischen Intervallen, eine Erfahrung, die von vielen Theoretikern seit dem Mittelalter bezeugt ist, ohne dass eine befriedigende Erklärung hierfür gefunden wurde. Immerhin machte bereits Georg Andreas Sorge in seiner Schrift *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein 1745, S. 334) darauf aufmerksam, dass sich die Klangwirkung bei gleichbleibender Proportion entsprechend der Lage der Intervalle im Tonhöhenraum ändert. Und er führt dies bereits auf die Interferenz von Teiltönen der beteiligten Klänge zurück. Helmholtz wollte in seiner Abhandlung nachweisen, dass diese Wechselwirkungen auch auf der physiologischen Ebene auftreten, nämlich zwischen örtlich benachbarten Abschnitten der schwingenden Basilmembran. Er hat also bereits existierende Vorstellungen von physikalischen Ursachen des Konsonanz/Dissonanz-Unterschiedes präzisiert und um eine physiologische Erklärung bereichert.

Hiermit ist ein zweiter kritischer Punkt an Riegers Darstellung angesprochen. Rieger tendiert dazu, Helmholtz' Abhandlung als einen Wendepunkt in der Geschichte der Musiktheorie darzustellen: „Helmholtz, so hat die vorliegende Studie gezeigt, hat mit den *Tonempfindungen* ein Werk geschrieben, dass [sic!] eine Wasserscheide in der Geschichte des Musizierens und des Hörens markiert. Der Umbruch von einem proportionalen zu einem naturwissenschaftlich-objektiven Musikverständnis trennt zwei heterogene Vorstellungs- und Wahrnehmungsformen, so dass es unmöglich ist, Gehör, Ton, Konsonanz, Musikinstrument und Musizieren diesseits und jenseits der Wasserscheide miteinander zu vergleichen“ (S. 158). Nach Erscheinen des Buches sei sozusagen nichts mehr so, wie es zuvor war. Dies ist nach Meinung des Rezensenten nicht zutreffend. Auf die Tradition der messenden Musiktheorie wurde bereits hingewiesen. Andererseits verwarf Helmholtz die Proportionslehre nicht, sondern gab ihr mit dem Schwebungs-

kriterium für die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz ein neues Fundament: Schwebungen sind bei ganzzahligen Frequenzrelationen minimiert. Allerdings ist die klangliche Wirkung der Intervalle eben auch von der absoluten Lage abhängig. Auch nach Helmholtz' Abhandlung blieb die proportionale Betrachtungsweise in der Musiktheorie bestehen. Erinnerung sei an die Arbeiten Arthur von Oettingens oder an die „harmonikale“ Forschung Hans Kaysers. Den Tonbeziehungen – abseits von akustischen Messungen – hat sich in jüngster Zeit insbesondere Martin Vogel gewidmet. Es dürfte also der Entwicklung näher kommen, wenn man eine seit dem 17. Jahrhundert verstärkt zu der traditionellen Betrachtungsweise von Musiktheorie hinzukommende Richtung erkennt, die die alte Betrachtung nicht abgelöst hat, sondern diese ergänzt. Riegers Versuch, bei Helmholtz einen Bruch nachweisen zu können, wird durch plakative Formulierungen wie „Er degradiert den Ton zu einer periodischen Einzelschwingung“ (S. 2) oder „akustische Okkupation der Vergangenheit“ (S. 36) oder „Objektivierung als Kolonisierung der Vergangenheit“ (S. 157) nicht überzeugender. Es ist zu bezweifeln, dass Akustik für die Musiktheorie vor Helmholtz nur einen geringen Stellenwert hatte. Viele Beispiele lassen sich für eine gegenteilige Auffassung anführen. Erinnerung sei hier nur an Johann Nikolaus Forkels Vorlesungen an der Göttinger Universität, die mit einem großen Abschnitt zur „physikalischen Klanglehre“ begannen, an den sich die mathematische Klanglehre anschloss. Und bereits Jean-Philippe Rameau und Friedrich Wilhelm Opelt versuchten, der Musiktheorie eine akustische Grundlage zu geben. Andererseits schränkt Helmholtz die Bedeutung akustischer Grundlagen der Musiktheorie am Ende seiner Abhandlung deutlich ein: „Ich habe mich bemüht in der letzten Abtheilung dieses Buches nachzuweisen, dass die Construction der Tonleitern und des Harmoniegewebes ein Product künstlerischer Erfindung, und keineswegs durch den natürlichen Bau oder die natürliche Thätigkeit unseres Ohres unmittelbar gegeben sei, wie man es bisher wohl meist zu behaupten pflegte“ (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, 4. Auflage Braunschweig 1877, S. 588).

Ärgerlich sind Fehler und Ungenauigkeiten im Literaturverzeichnis der Dissertation, die

Autorennamen, Titel oder auch Publikationsdaten von zitierten Werken betreffen, beispielsweise bei Guido Adler, Andreas Ballstaedt, Domenico Cotugno, Johann Nikolaus Forkel oder Johann Georg Neidhardt.

So kann Riegers Arbeit nicht vollständig überzeugen, bietet dem Leser aber viel Material für eine eigene Beschäftigung mit der Entwicklung von Musiktheorie.

(Oktober 2006)

Wolfgang Auhagen

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Unter Mitarbeit von Michael CUSTODIS, Friedrich GEIGER, Guido HELDT und Angehörigen des Seminars für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)

Der zweite Band der Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert versteht sich zu nicht geringen Teilen als eine Art politische Musikgeschichte – politische Tendenzen, ihre Auswirkungen auf die Menschen, ihre Auswirkungen auf die Kultur und die Musik im Besonderen erfahren eine reiche Darstellung. Zentrales Thema für Albrecht Riethmüller ist der Holocaust, und so ist der Band historisch angesiedelt zwischen den Münchner Krawallen der Hitler-Anhänger im November 1923 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Doch weist Riethmüller im Vorwort auch darauf hin, dass versucht wurde der Tatsache Rechnung zu tragen, dass „viele musikalische chefs d'œuvre in den beiden Jahrzehnten entstanden sind [...]. Wenn nicht alles täuscht, geschah dies zum letzten Mal“ (S. 11). Schließlich muss allerdings auch Riethmüller die Einschränkungen des Konzepts beim Namen nennen: „Wegen der besonderen Umstände des Behandlungszeitraums hätte es sich fast angeboten, der früher verbreiteten germanozentrischen Sicht der Musikgeschichte zu folgen. Zugleich jedoch hat diese Sicht eines musikalischen Kosmos, in dem Sonne, Planeten und Fixsterne die Erde umkreisen, gerade in und durch jenen Zeitraum gewissermaßen ihre kopernikanische Wende erfahren. Im vorliegenden Band ist der Versuch unternommen, jene frühere Nabelschau wenigstens ansatzweise zu überwinden. Aus rein pragmatischen Gründen der Behan-

delbarkeit bzw. der Filterung des Stoffes beschränkt er sich im Wesentlichen auf die Kunstmusik der *western civilization* und sieht daher notgedrungen sowohl von der Musik aller anderen Kulturen der Welt als auch von der Musik in der so vielgestaltigen *popular culture* ab.“ (S. 11 f.). In einer kurzen Einleitung steckt Riethmüller nicht nur den Zeitrahmen ab, sondern auch das historisch-politisch-kulturelle Umfeld und damit die zu behandelnden Aspekte.

Das Buch ist klar strukturiert mit im Grunde drei Teilen, jeder dieser Teile ist abermals dreigeteilt. Die ersten drei Kapitel des Bandes erschließen stufenweise den Zugang zur Musik der späten 20er-Jahre. In jeweils kurzen essayartigen Beiträgen werden „zeittypische [...] Themen und Denkfiguren“ durch verschiedene Autoren aufgerissen, von der Wendung gegen das Denken vor dem Ersten Weltkrieg in all ihrer Vielfalt und Radikalität über die Politisierung von Musik, die Beeinflussung durch den Jazz und Elemente der Volksmusik. Leider finden sich hier mehrfach teilweise katastrophale Fehleinschätzungen von Nachwuchsautoren, die vom Herausgeber und dem Lektorat nicht korrigiert wurden. Das zweite Kapitel von Guido Heldt „Abschied von den ‚Roaring Twenties‘“ ist wohlthuend klar strukturiert und vertieft die musikalischen und kompositionstechnischen Entwicklungen in vielfältiger Weise. Ein Kapitel mit Werkmonografien schließt diesen ersten Teil ab.

Den zweiten Teil eröffnet Heldt mit einem abermals äußerst erhellenden und gut strukturierten Kapitel, diesmal über die verstärkt genutzten technischen Neuerungen Schallaufzeichnung, Rundfunk, Film sowie elektrische und elektronische Instrumente und die durch sie und Ähnliches generierte Musik der 1930er-Jahre. Michael Custodis vertieft die „stilistischen Nischen“ neben dem musikalischen „Mainstream“, immer wieder mit Blick auf die technische Komponente. Auch dieser Teil schließt mit einem Kapitel mit Werkmonografien.

Der dritte Teil wird durch Friedrich Geiger mit einem Kapitel über die Musik „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ eröffnet. Musikpolitische Konzepte werden erläutert, ihre Auswirkung auf „unerwünschte Musik“ und die häufige Folge all dessen, das Exil, in knappen Abschnitten dargestellt. In ei-

nem zweiten Kapitel erörtert Geiger dann Aspekte des Verhältnisses zwischen Musik, Krieg und Holocaust. Die besondere Qualität dieser beiden Kapitel liegt in der emotionalen Kraft, die Geiger hervorzurufen weiß – hier sei auch nachgetragen, dass der gesamte Band dem „Andenken an die Sängerinnen und Sänger [gewidmet ist], deren Chor im Konzentrationslager Terezín das Requiem von Verdi einstudierte, ehe sie zusammen ermordet wurden in Auschwitz“ (S. 5). Abermals beenden Werkmonografien diesen Teil, dem nur mehr ein „Ausblick. Die ‚Stunde Null‘ als musikgeschichtliche Größe“ von Albrecht Riethmüller mit einem lesenswerten kurzen Epilog folgt.

Eine Musikgeschichte spiegelt auch immer die Zeit, in der sie geschrieben wird, doch sollte es nach der Meinung des Rezensenten Ziel einer Musikgeschichte zu Anfang des 21. Jahrhunderts sein, zu der Vergangenheit eine größtmögliche Distanz zu schaffen, um sie so objektiver und umfassender würdigen zu können. Die Schwerpunktsetzung auf den Holocaust drängt zwangsläufig zahlreiche Richtungen und Vorstellungen an den Rand, deren Aufarbeitung sechzig Jahre nach Kriegsende nun langsam ebenfalls Thema der Erforschung sein muss; die Behandlung in den Kapiteln 3, 6 und 9 ist nicht ausreichend, wobei überdies die vorher gemachten platztechnisch begründeten Einschränkungen zusätzliche Schwierigkeiten verursachen. Die Überschrift des Kapitels „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ wird so unfreiwillig weitaus mehrdeutiger als vom Autor wohl beabsichtigt. Dass weder die Mechanismen und Techniken der „Musik der Macht“ en détail betrachtet werden (wenngleich auch dies nach Dokumentationen wie *Speer und er* heute dringend wünschenswert wäre) noch Werke der „Unpolitischen“ (insbesondere in nichtdiktatorischen Ländern) kaum eine Einordnung in die historische Gesamtsituation erfahren, ist sicherlich ein Manko. Da wiegen zahlreiche kleine Fauxpas (von der Kaum-Erwähnung einiger Diktaturen wie Francos Spanien oder Salazars Portugal über die Nichterwähnung manch erhellender Werke wie Richard Strauss' *Friedenstag*, Carl Nielsens *Commotio*, einer Sinfonie des ‚Postromantikers‘ Arnold Bax oder einer typischen ‚Zeitoper‘ bis hin zu einigen faktischen oder lektoratstechnischen Mängeln) vergleichsweise gering.

Dass – wie durch das Vorwort bereits zu befürchten – manche Gattungen, etwa die Kirchenmusik oder das Lied, aber auch die Jugendmusikbewegung und die Gründung neuer Musikfestspiele ignoriert werden, zeigt die Subjektivität dieser Musikgeschichte. Und dass auch die geografisch „abseitige“ Musikgeschichte (etwa die Kolonien bzw. ehemalige Kolonien, Mittelamerika, Skandinavien, Schweiz) abermals stiefmütterlich behandelt wird, lässt den Rezensenten betrübt sinnieren, dass eine Musikgeschichte mit den vom Herausgeber selbst anfangs gemachten Einschränkungen keine Musikgeschichte ist, sondern nur Stückwerk – so gut dieses Stückwerk in vielen Bereichen auch sein mag.

(November 2006) Jürgen Schaarwächter

CHRISTINE RABER: Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich. Laaber: Laaber-Verlag 2005. IX, 259, XIII S., Abb., Nbsp.

Dem Komponisten Wolfgang Zeller ist bislang von der Musikwissenschaft nur geringe Aufmerksamkeit zuteil geworden. Dies hängt sicherlich mit Zellers Tätigkeitsschwerpunkten Film- und Schauspielmusik zusammen, vor allem aber mit seinen Kompositionen für Propagandafilme im Dritten Reich wie *Jud Süß* (1940). Christine Raber setzt sich in ihrer Arbeit das Ziel, „die Funktion und Bedeutung von Filmmusik als mögliches Propagandamittel“ (S. 2) am Beispiel Zeller zu behandeln; sie möchte Zellers Kompositionsstrategien im Dienst des Ideologiegehalts herausarbeiten.

Der Nachlass des Komponisten wird im Deutschen Filmmuseum Frankfurt/Main aufbewahrt, bietet Notenmaterial zu 138 Filmen und weitere Kompositionen und wird in Rabers Arbeit erstmalig einer gründlichen Untersuchung unterzogen. Die Autorin muss bei ihren Analysen mit immensen Schwierigkeiten konfrontiert gewesen sein, etwa den Abweichungen zwischen den autographen Quellen und der letztlich im Film hörbaren Musik sowie der erforderlichen Ergänzung vorhandener Skizzen durch Höranalyse bei fehlender Partitur; sie „umschiff“ diese filmmusikspezifischen „Klippen“ souverän.

Zwei Problemen – der übergroßen Materialfülle im Zeller-Nachlass und der Gefahr, „die

nationalsozialistische Ideologieerfüllung als alleinigen Untersuchungsmaßstab zu sehen und damit ein verzerrtes Bild von den tatsächlichen Entwicklungen und Funktionen der Filmmusik zu geben“ (S. 5) – begegnet Raber äußerst geschickt mit der von ihr als Untersuchungsmethode gewählten sogenannten Toposanalyse. Hierbei werden nicht die Filme im Ganzen, sondern einzelne, vom Topos her identische Szenen vergleichend betrachtet; Raber widmet sich dem Feind- und Todestopos. In ihren Analysen untersucht sie unter diesem Gesichtspunkt Szenen in den Filmen der NS-Zeit *Der alte und der junge König* (1935), *Ewiger Wald* (1936), *Ritt in die Freiheit* (1936), *Robert Koch* (1939) und *Jud Süß* (1940) und stellt diesen Vertonungen aus der Zeit vor 1933 und nach 1945 gegenüber (*Die Herrin von Atlantis* 1932, *Ehe im Schatten* 1947 und *Schicksal aus zweiter Hand* 1949). Jede Filmsequenz wird plausibel in drei Schritten analysiert: Zusammenfassung des Handlungsablaufs, Einstellungsprotokoll inklusive Musik und Ermittlung der Bezüge zwischen den verschiedenen filmischen Gestaltungsebenen. Dass Raber hierbei – wie in der Medienwissenschaft üblich – den Begriff Leitmotiv für die mit dem Bildinhalt eng verknüpften motivischen Reminiszenzen benutzt, ist kritisch anzumerken; eine terminologische Differenzierung aus der Perspektive der Musikwissenschaft wäre wünschenswert.

Durch die Analysen vermag Raber anschaulich herauszuarbeiten, dass die nationalsozialistische Ideologie nicht nur die Bildinhalte und Handlungsmuster, sondern auch den Stil und die Techniken der Vertonung bestimmt hat, dass Zellers Musik mithin „Teil der nationalsozialistischen Propaganda“ (S. 225) war und auch ganz bewusst in diesem Sinne konzipiert wurde. Ergänzt werden die Analysen durch ein Werkverzeichnis der Filmmusiken Zellers und einen längeren einleitenden Teil mit Biographie und Anmerkungen zur Film- bzw. Filmmusikpolitik der Nationalsozialisten.

Christine Raber hat eine methodisch überzeugende, anregende Arbeit mit innovativem Zugriff vorgelegt. An mancher Stelle hätte man sich aber gewünscht, dass sie den Blick – zumal die Quellen im Zeller-Nachlass existieren – auf andere Kompositionen Zellers gelenkt hätte. So klammert Raber die etwa 80 Schauspielmusiken Zellers und seine Tätigkeit für die Volks-

bühne Berlin bei ihren Betrachtungen beinahe vollständig aus, vermutet aber, dass die sinfonisch geprägte Filmmusiksprache Zellers mit stark illustrativer Tendenz seinen theaterpraktischen Erfahrungen entwachsen ist (S. 39). Diese Annahme lässt sich indes anhand der überlieferten Noten im Zeller-Nachlass nicht verifizieren. Zwar bedient sich Zeller – zum Beispiel in seinen Kompositionen zu Paul Zechs *Das trunkene Schiff* (Uraufführung 21. Mai 1926, Volksbühne Berlin) und Ehm Welks *Gewitter über Gottland* (Uraufführung 23. März 1927, Volksbühne Berlin) – einer illustrierenden Musik. Er weitet aber die Relevanz des Rhythmus im Satz stark aus und geht – wie auch Edmund Meisel in seinen Schauspielmusiken der 1920er-Jahre – an mancher Stelle zu reiner Geräuscharbietung (Eisenbahngeräusche, Stadtgeräusche etc.) über. Mithin haben diese Vertonungen mit dem tonal geprägten, sinfonischen Stil der Filme nur wenig gemeinsam und unterscheidet sich Zellers Filmmusikstil auf spezifische Weise von seinen Kompositionen für die Bühne.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

MARTIN LÜCKE: Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Münster: LIT Verlag 2004. 255 S. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Band 10.)

Behutsam begründet Martin Lücke sein vergleichendes Vorgehen im Blick auf die beiden totalitären Staaten Hitlers und Stalins. Beachtet sei „eine Gegenüberstellung und keine Gleichsetzung von strukturellen und ideologischen Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen den Regimen“ (S. 15) sowie deren Auswirkungen auf den Umgang mit dem Jazz.

Lückes Jazzverständnis ist jedoch problematisch: „Gegenstand der Untersuchung ist der freiheitlich konnotierte Jazz“ (S. 6). Diese unhistorische Prämisse steht im Widerspruch zu einer weiteren Gegenstandsbestimmung: Weil es damals noch keine „Definition“ des Jazz gegeben habe und „amerikanisches Jazzmaterial“ zunächst nicht vorhanden gewesen, Jazz von „rhythmisch akzentuierter Musik“ deshalb nicht abgegrenzt worden sei (S. 42), „wird im

Folgenden das als Jazz bezeichnet [...], was im Zeitraum der Untersuchung von Musikern, Rezipienten und den für die Jazzpraxis zuständigen und kontrollierenden Instanzen in den beiden totalitären Systemen als Jazz aufgefasst und beurteilt wurde.“ (S. 43) Diesen Widerspruch zwischen einer Festlegung des Jazz auf seinen vermeintlich freiheitlichen Zug auf der einen Seite und der Bestimmung des Jazz als zeitgenössisches Rezeptionsphänomen andererseits löst Lücke nicht auf. Immer wieder spricht er den Jazz als „freiheitlich konnotiert“ an und wundert sich dementsprechend, dass für die Verurteilungen und Verbote der Zeit „das grundlegendste Element des Jazz, die Improvisation, die ihn überhaupt erst zu dieser als freiheitlich konnotierten Musik macht“, keine Rolle spielte (S. 171). Der Jazz galt im Verständnis der 1930er- und 1940er-Jahre eben nicht als freiheitlich, stattdessen wurde er als ursprünglich und modern zugleich, als ebenso körperlich wie maschinenhaft aufgefasst.

Ausgehend von der allgemeinen Musikpolitik in beiden Diktaturen berücksichtigt Lücke diverse Kontexte, u. a. staatliche und nicht-staatliche Kulturorganisationen, öffentliche Auseinandersetzungen um den Jazz, die mediale Verbreitung des Jazz sowie den Zusammenhang mit der Jugendkultur. Zunächst behandelt er die beiden totalitären Staaten weitgehend getrennt voneinander. Im Blick auf Deutschland diskutiert er zusätzlich die vorangegangene Rezeption des Jazz in der Weimarer Republik und widmet sich der nationalsozialistischen Diktatur unter den genannten systematischen Gesichtspunkten. Demgegenüber orientiert sich die Darstellung des Jazz im Stalinismus an der Chronologie aufeinander folgender Etappen der durchaus wechselhaften Kulturpolitik. Erst gegen Ende, im letzten der insgesamt acht Kapitel, nimmt Lücke die eigentlich beabsichtigte „komparative Analyse“ vor. Dies führt zu vielen inhaltlichen Wiederholungen, die bei einer von vornherein konsequent durchgeführten vergleichenden Darstellung hätten vermieden werden können, zumal eine ganze Reihe von Sachverhalten im Blick auf den politisch motivierten Umgang mit dem Jazz im Nationalsozialismus und im Stalinismus bereits durch frühere Untersuchungen aufgearbeitet worden ist.

Lücke zeigt, dass der Jazz in der nationalsozi-

alistischen wie in der stalinistischen Diktatur ideologisch auf Ablehnung stieß: im einen Fall rassistisch, im anderen antikapitalistisch motiviert. Folglich geriet der Jazz immer wieder ins Blickfeld kulturpolitischer Debatten und Kampagnen. Doch zu einem stringenten Umgang mit dem Jazz etwa durch konsequent durchgesetzte Verbote kam es gerade nicht. Stattdessen wechselten in beiden Diktaturen restriktive und duldende (oder gar fördernde) Maßnahmen einander ab oder wurden parallel ergriffen. Dabei ergeben sich in beiden Systemen nicht nur Analogien auf dieser relativ abstrakten Ebene, sondern häufig sogar in einzelnen Details. „Eine der interessantesten Auffälligkeiten ist die partielle finanzielle und organisatorische Unterstützung von staatlichen Jazzorchestern in beiden Regimen, jeweils in Phasen, als restriktiv gegen den Jazz vorgegangen wurde.“ (S. 190) Der Gründung des „Staatlichen Jazzorchesters der Sowjetunion (Gosdschas)“ 1938 entspricht im Nazideutschland die Initiierung des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters“ im Jahr 1941: in der UdSSR als Folge der in den 1930er-Jahren immer wieder eingebrachten Vorstellung vom Jazz als proletarischer Musik, in Deutschland als Resultat eines Bemühens um einen „deutschen“ Jazz, um so die bei der Bevölkerung beliebten Unterhaltungsqualitäten des Jazz nutzen zu können. Insgesamt stellt Lücke zwischen nationalsozialistischer und stalinistischer Diktatur im Hinblick auf den politisch motivierten Umgang mit dem Jazz „mehr Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten statt eminenter Unterschiede“ (S. 202) fest.

(November 2006)

Jürgen Arndt

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: *Missarum Liber Primus* (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554). A cura di Francesco LUISI. Roma: Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina 2002. Volume I/Tomo 1: XXXVI, 248 S.; Volume I/Tomo 2: 289 S.

Endlich ist es so weit: Eine neue wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Palestrinas ist von einem internationalen Team aus Wissenschaftlern und Praktikern, die allesamt zu den führenden Vertretern der heutigen Palestrina-Rezeption und -Pfleger gehören, mit Un-

terstützung des italienischen Staates und mit Hilfe der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina ins Leben gerufen worden. Die „Edizione Nazionale“ ist nichts Geringeres als der Versuch, nach den Editionen des 19. Jahrhunderts von Franz Xaver Haberl u. a. und des 20. Jahrhunderts von Raffaele Casimiri u. a. eine Ausgabe vorzulegen, die zum einen die Fehler der älteren vermeidet bzw. korrigiert, zum anderen den heutigen enormen Wissensstand zur Musik Palestrinas, zur historischen Aufführungspraxis und zur Editionstechnik auf beeindruckende Weise einbringt.

Francesco Luisi, an der Spitze des Comitato Operativo Ristretto mit Noel O'Regan, Giancarlo Rostirolla, Agostino Ziino und Marco Angelini, hat als ersten Doppelband den ersten Druck Palestrinas, den 1554 bei Valerio und Luigi Dorico in Rom erschienenen *Missarum Liber Primus* vorgelegt. Wesentliche Neuerung gegenüber den älteren Ausgaben und damit in Bahn brechender Weise für zukünftige Editionen alter Musik vorbildhaft ist die dreifache Publikation des Messenbandes im Faksimile des Chorbuchdrucks 1554, in einer „edizione semidiplomatica“ und einer modernen Edition, ausgeführt in zwei druck- und gestaltungstechnisch höchst qualitativollen Bänden.

Ziel der dreifachen Edition ist, dem Wissenschaftler und Praktiker ein Material zu bieten, das ihm hilft, den musikalischen Text in musikhistorischer und philologischer Hinsicht möglichst umfassend zu verstehen, wie Luisi im Vorwort (S. IX) schreibt. Dabei ist die „edizione semidiplomatica“ ein nützliches Zwischenglied, bringt sie doch originalen Notentext, Schlüssel und Tempus- bzw. Tactus-Angaben in Partituranordnung ohne jegliche Takt- oder Mensurzeichen. Lediglich Ligaturen und Textwiederholungszeichen werden aufgelöst, fehlender Text, Akzidentien sowie sich im Vergleich mit weiteren Quellen von Palestrinas Messen notwendig ergebende Ergänzungen im Notentext werden unter Kennzeichnung (Ligaturklammer, eckige Klammern, Kleinstich über Noten, Kursive) der Zusätze eingefügt (vgl. S. X–XII).

Die moderne Ausgabe verzichtet auf Verkürzung der Notenwerte, mit Ausnahme der Darstellung besonderer Proportionsvorschriften, und markiert alle Zusätze und Ergänzungen unter Zuhilfenahme der Nach- bzw. erweiter-

ten und verkürzten Drucke des ersten Messenbuchs bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (1596 Wiederabdruck der „editio altera“), was sich in dem ausführlichen Kritischen Bericht widerspiegelt (S. 239–248). Auf die Verwendung der originalen Tempus-Zeichen wird wegen ihrer Konnotationen zur alten Notation in der modernen Edition verzichtet, dafür zur Kennzeichnung ursprünglicher Tempus-Angaben, die (wie auch originale Schlüssel, Notenincipits und Stimmenambitus) als anfängliche Information vor bzw. über dem System angeführt werden, zusätzlich zu den Tactus-Strichen der Einzelstimmen gestrichelte Linien zwischen den Systemen platziert.

Durch die vielen typographisch unterschiedenen Zusätze ist die moderne Edition auf den ersten Blick manchmal etwas mühsam zu lesen bzw. zu singen. Allerdings stellt sie ja die Endstufe einer im Idealfall intensiven vorausgegangenen Beschäftigung mit dem Faksimiledruck bzw. der „edizione semidiplomatica“ dar. Nur mit deren Hilfe werden dem Benutzer die differenzierten Notationsformen (z. B. *ligatura obliqua*, *epitrita*, *color*) und ihre Auswirkungen auf die Interpretation offensichtlich, nur so wird ein liturgischer *Cantus firmus*, wie in der ersten Messe *Ecce sacerdos magnus*, in seiner Bedeutung deutlich (S. X). Ein komplexes Notenbild wie im *Agnus III* der ersten Messe wird erst in den Einzelstimmen der Chorbuchnotation klarer, weil auf den Einzelverlauf beschränkt.

Die „edizione semidiplomatica“ und die moderne Edition bieten bezüglich der ‚musica ficta‘ eine Lösung im Sinne des späten 16. Jahrhunderts und damit des letzten Nachdrucks an, die einen gegenüber 1554 veränderten Stand von „Tonalität“ berücksichtigt. Entsprechende Regelungen werden in der Einleitung angegeben. Hier (*musica ficta*) wie auch bei der Textunterlegung fehlt immer noch ein monumentales Grundlagenwerk für die Musik des 16. Jahrhunderts, das einem etwas mehr Sicherheit gäbe. So bleibt z. B. die Entscheidung für ein ‚modernes‘ Klangbild letztlich auch ein Stück Geschmackssache.

Die ausführliche Einführung Francesco Luisi (S. XXV–XXXVI) bietet in vorbildlicher Weise – lediglich der Hinweis auf Martina Janitzeks *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis*

um 1900 (Tutzing 2001) wird vermisst – eine Einordnung des ersten Messenbuchs in Palestrinas Biographie und Schaffen, wobei mit dem Missverständnis aufgeräumt wird, hier handele es sich vor allem um Jugendwerke (S. XXVIII f.). Vielmehr kann Luisi darlegen, wie in Palestrinas erster Schaffensreihe verschiedene stilistische Optionen zwischen Niederländerkunst und gesanglich geprägter Stimmführung, zwischen *Cantus-firmus*-Gerüst und freier Imitation beispielhaft vorgestellt und damit, und für das Tridentinum bedeutsam, zum Muster einer mehrstimmigen Kirchenmusik werden.
(Dezember 2006)

Johannes Hoyer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XIII, 84 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Kritischer Bericht. Mit Berichten über ehemals Johann Sebastian Bach zugeschriebene Werke von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 248 S.

In den abschließenden Bänden der Neuen Bach-Ausgabe sollen diejenigen Werke vorgelegt werden, an deren Authentizität es Zweifel gab oder noch gibt, für die aber „Bachs Autorschaft nach heutigem Wissen entweder als gesichert gilt oder zumindest ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (Kritischer Bericht, S. 14). Dieser Aufgabe unterziehen sich im vorliegenden Band Ulrich Bartels für die freien Orgelwerke und Peter Wollny für die Choralpartiten.

Einige der freien Orgelwerke würde man heute wohl ohne Bedenken in den 6. Band der Hauptserie aufnehmen. Das gilt vor allem für die in deutscher Buchstabentabulatur im Andreas-Bach-Buch überlieferte *Fantasia* in c-Moll mit der Tempobezeichnung „Adagio“ – ein Lehrbeispiel für die manchmal windungsreichen Wege der Authentizitätsdiskussion. Max Seiffert hat das Stück bereits 1925 in seiner Reihe *Organum* publiziert und war von ihm so

fasziniert, dass er etwas geheimnisvoll schrieb, es müsse „einer der ganz großen Meister sein, dem wir dieses wundersame Stück verdanken“ – womit im gegebenen Zusammenhang nur Bach gemeint sein konnte. Da sich aber die „wundersame“ Natur des Stückes sonst kaum jemandem erschloss, wurde Seifferts Andeutung als subjektiv betrachtet, und das Stück blieb weitgehend unbeachtet. Erst als H.-J. Schulze und D. Kilian die Aufzeichnung in den 1980er-Jahren als die Handschrift des jugendlichen Bach erkannten, brauchte man an dessen Autorschaft kaum noch zu zweifeln. Keine Schwierigkeiten hat man auch damit, die *Fantasia* G-Dur BWV 561 als authentisch anzuerkennen, jenes mehrteilige Werk mit dem ausgreifenden Umfang von 127 Takten, das nach dem Urteil des Herausgebers „eine zwar unausgeglichenere, doch gewichtige Komposition“ (Kritischer Bericht, S. 58) darstellt. Gegen „Unausgeglichenes“ beim frühen Bach sind wir seit der Erschließung der Neumeister-Choräle in den 1980er-Jahren ohnehin nachsichtiger geworden. Denn diese Werkgruppe hat unser Bild vom Komponieren des jugendlichen Bach wesentlich erweitert, und zwar nicht in der Weise, dass sich ein festgefügter Frühstil definieren ließe, sondern eher so, dass sich ein Experimentierfeld darbietet, das Platz für vieles Überraschende hat.

Schwieriger ist die Einordnung der Werke, die nach gesicherten Bach-Werken arrangiert sind. Für eine Bearbeitung in der Art der Fuge g-Moll BWV 131a (nach der Schlussfuge der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich zu dir, Herr*) kennen wir keine eigentliche Parallele. Und was das interessante Arrangement mit der BWV-Nummer „545b“ betrifft, so kann man sich nur schwer vorstellen, dass Bach die C-Dur-Fuge BWV 545/2, deren thematischer Aufbau konsequent auf den letzten Pedaleinsatz vom tiefen Pedal-C hinzielt, in eine Tonart transponiert hätte, die diese Wirkung nicht zulässt. Zwiespältig ist – um ein letztes Beispiel aus den cantus-firmus-freien Orgelwerken zu nennen – die Beurteilungsgrundlage für das *Kleine harmonische Labyrinth* BWV 591, das in Anbetracht seiner Harmonik kein Frühwerk sein kann. Die Überlieferung setzt zwar erst spät ein, zielt aber einhellig auf J. S. Bach, während sich das reichlich ‚ertüftelte‘ Werk doch in Bachs Œuvre seltsam fremd ausnimmt.

Von den drei Choralpartiten ist die über *O Vater, allmächtiger Gott* in einem etwas unpersönlichen Stil gehalten, der „zwar auf eine Entstehung im frühen 18. Jahrhundert deutet, für den jungen Bach jedoch untypisch ist“ (Kritischer Bericht, S. 170). Dagegen liegen in *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 77 (anonym in einer Abschrift von J. L. Krebs in dem Sammelband P 801 überliefert und von Ph. Spitta Bach zugeschrieben) und in der u. a. von Chr. Fr. Penzel überlieferten Partita *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV Anh. 78 Werke von großer Originalität vor – wenngleich dies für sich kein untrügliches Indiz für die Autorschaft J. S. Bachs ist. Sätze wie etwa in BWV Anh. 78 die beiden weit ausgreifenden Zwei- und dreißigstel-Figurationen, die Chromatik in Vers IV und die quasi einstimmige Figuration in Variation VI sind nicht alltäglich.

Der Kritische Bericht gibt – wie auch in den anderen Incerta-Bänden – nicht nur Rechenschaft über Editions- und Authentizitätsprobleme der im Notenband vorgelegten Werke, sondern teilt auch den neuesten Stand der Diskussion über die nicht edierten und damit aus der Neuen Bach-Ausgabe definitiv ausgeschlossenen Werke mit. Dieser Anhang beschäftigt sich gewissenhaft auch noch einmal mit solchen Werken wie den *Acht kleinen Präludien und Fugen* BWV 553–560, für die das Urteil „unecht“ seit langem festzustehen scheint, ohne dass sie – man liest es mit Erstaunen – gegen neuerliche Versuche gefeit wären, sie in Bachs Œuvre zurückzuholen. Die Frage, ob ein Werk für Bach „ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (siehe oben), wird wohl nicht immer zur Ruhe kommen. Wenn man sich aber entschließen kann, sich für Kompositionen der Bachzeit um ihrer selbst willen und nicht wegen eines Komponistennamens zu interessieren, so findet man im vorliegenden Band ebenso interessantes Material für das wissenschaftliche Studium wie auch hochwillkommene Bereicherungen des organistischen Repertoires.

(November 2006)

Werner Breig

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 20: Weltliche Chormusik II für Männerchor a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2002, XL, 224 S., Abb.*

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 21: Weltliche Chormusik III für gemischte Stimmen a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2001, XLVII, 192 S., Abb.*

Josef Rheinberger hatte engen Kontakt zur großen und vielfältigen Chorszene seiner Zeit. Wenn er auch aktiv vor allem mit Ensembles zu tun hatte, die geistliche Musik pflegten (Münchner Oratorienverein, Kirchenmusik der Allerheiligen Hofkirche), so erhielt er doch immer wieder (u. a. durch seine Frau Fanny und durch zahlreiche Dichter) Anregungen, sich mit weltlichen Texten für Solo- oder Chorstimmen auseinanderzusetzen. Viele Chöre, aber auch Rheinbergers Verleger, traten mit Kompositionswünschen an ihn heran, die er im Allgemeinen umgehend erfüllte. So sind 49 seiner 197 gezählten Opera weltlicher Chormusik gewidmet, darunter 16 Sammlungen (wie die Herausgeberin zu Recht betont, handelt es sich doch nicht um Zyklen) für Männerchor, ein Opus für Frauenchor und 10 Opera für gemischten Chor.

Die hier zu besprechenden Bände enthalten die späten Sammlungen für Männerchor (Band 20; vgl. für die früheren Opera Band 19) sowie alle gedruckten und gezählten Werke für gemischten Chor (die Veröffentlichung von ungedruckten Werken Rheinbergers erfolgt in der Gesamtausgabe im Anhang, vgl. Vorrede, S. IX).

Wie bei der Rheinberger-Gesamtausgabe üblich, enthält jeder Band ein ausführliches Vorwort (deutsch, englisch und französisch), in dem die Stellung der edierten Werke im Gesamtœuvre des Komponisten, die Entstehung der Kompositionen und eine erste Bewertung im Gattungskontext behandelt werden, wobei hier auf Grund der bisher spärlichen Forschungsarbeiten Grundlagenarbeit zu leisten war und umfangreiches, auch bislang unveröffentlichtes Material ausgewertet wurde. Der Kritische Bericht enthält nach einer allgemeinen Beschreibung der Quellenlage und Editionsprinzipien (ebenfalls dreisprachig) die einzelnen Quellenbeschreibungen und Einzelanmerkungen sowie in diesem Fall als besonderes Kapitel den Quellennachweis zu den Textvorlagen mit Auflistung der Textvarianten. Darüber hinaus ist am Ende ein alphabetisches Verzeichnis der Textdichter mit Kurzbiographien

eingefügt. Da Rheinberger sehr häufig Texte heute unbekannter Autoren (z. B. August Gantner, Albert Wittstock oder Georg Scheurlin) als Grundlage seiner Kompositionen wählte, kann man sich vorstellen, wie viel Arbeit in diesen „unscheinbaren“ Verzeichnissen steckt.

Für die Rheinberger-Ausgabe gilt in der Regel der Erstdruck „als Quelle letzter Hand“ als Hauptquelle, da dieser stets von Rheinberger Korrektur gelesen wurde. Das Titelblatt des Erstdrucks ist vor der Edition jeweils als Faksimile wiedergegeben. Wenn dann doch gelegentlich – wie bei op. 31 (Bd. 21) – eine autographe Partitur-Reinschrift zur Hauptquelle gewählt wurde, wird dies im Kritischen Bericht nachvollziehbar begründet. Im Allgemeinen wurden solche Exemplare der Drucke als Vorlage gewählt, die durch Rheinbergers Hand gegangen sind (meist erhalten im Rheinberger-Nachlass der Bayerischen Staatsbibliothek zu München). Die Unterscheidung von Erstdrucken und Nachdrucken von denselben Druckplatten ist nicht einfach, doch konnte die Herausgeberin bei einigen Werken exemplarisch feststellen, dass es zwischen Erst- und Nachdruck keine Abweichungen gibt. Eine Ausnahme bildet nur die in wenigen Fällen vorgenommene Ergänzung eines französischen Gesangstextes (vgl. z. B. op. 130,4, Bd. 20). Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Entscheidung, Übernahmen aus anderen Quellen in der Neuedition nicht typographisch sichtbar zu machen: Es entsteht so ein sehr ‚glatter‘ Notentext, der nur mit Hilfe des Kritischen Berichts ‚angeraut‘ werden kann. Doch scheint dies bei dem Repertoire der vorliegenden Bände am wenigsten problematisch, da die Abweichungen der Quellen untereinander gering sind: Sie betreffen meist ‚nur‘ Positionsabweichungen oder das Fehlen von dynamischen oder Artikulationszeichen in einzelnen Stimmen sowie kleine Varianten in der Textunterlegung.

Bei den Werken für gemischten Chor gibt es zu einigen Kompositionen Frühfassungen. Diese wurden nicht neu ediert und nicht ausführlich im Kritischen Bericht beschrieben, sondern zu Beginn des Bandes im Faksimile wiedergegeben.

Mit den Bänden 20 und 21 der Rheinberger-Gesamtausgabe wird – verbunden mit umfangreichem Hintergrundmaterial – ein für die Zeit sehr typisches Repertoire vorgelegt, bei dem

Rheinbergers Anteil bisher wenig bekannt war, obwohl es bei den Zeitgenossen auf große Zustimmung stieß. Alle Bände sind in dem gewohnt hohen Standard der Ausgabe gedruckt. (November 2006) Irmlind Capelle

PIERRE BOULEZ: Le Marteau sans maître. Faksimile der Partiturskizze und der ersten Reinschrift der Partitur. Hrsg. von Pascal DECROUPET. Basel – Mainz u. a.: Schott 2005. 215 S. (Publikationen der Paul Sacher Stiftung.)

Ein schönes Buch! Eigentlich sollte der Rezensent einen so unmissverständlichen Ausdruck von Enthusiasmus entweder ganz unterdrücken oder für den Schluss aufsparen. Doch, Ehre, wem Ehre gebührt. Im dunkelorangenen, leinenüberzogenen Schuber mit den stattlichen Ausmaßen 38 × 31 cm befindet sich in passendem Einband eine Faksimileausgabe, die keine Wünsche offen lässt. Vielmehr entpuppt sich der Titel dieser Ausgabe bald als Understatement. Was sachlich genau als „Faksimile der Partiturskizze und der Reinschrift“ bezeichnet wird, geht weit über diese Minimalbeschreibung hinaus, um Funktionen wahrzunehmen, die vom „essayistischen Kommentar“ über die „analytische Grundlage“ bis hin zur Studienpartitur reichen. Ferner werden bisher unbekanntes Material veröffentlicht, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung dieses Buches aufgefunden werden konnten. Mehrheitlich stammen die Dokumente aus der Paul Sacher Foundation, Collection Pierre Boulez, aber auch Dokumente aus anderen Sammlungen sind in diesem Band zusammengetragen. Der Kern der Ausgabe, das farbig gedruckte Faksimile der Reinschrift (Partition B), dokumentiert die Handschrift in ihrer Singularität und lässt es auch aufgrund der kalligraphischen Qualität der Notation problemlos zu, sie als Lesepartitur zu benutzen. Man kann mit Recht behaupten, dass dies für die hier dokumentierte Handschrift nach dem Stand der heutigen Technik die optimale editorische Lösung darstellt. Dieser Teil, S. 139–208 der Edition, steht aber nicht alleine. Flankiert wird er von ‚Zugaben‘, die den im Titel versprochenen Rahmen in ungeahnter Weise sprengen. Nach der Einleitung kommt Pierre Boulez zu Wort, vertreten durch seinen Text: „Le petit Marteau de

poche par Boulez“. Zwar ist diese Selbstbeschreibung für das Verständnis des Werkes unerlässlich; die Fülle an Material, die in dem Band zusammengetragen wurde, beweist indes eindrucksvoll, dass dieser Text nur einen Teil der Arbeit darstellt.

In kurzweiligen Texten werden die Chronologie der Entstehung und die Stellung des Werkes in Zusammenhang mit der seriellen Phase Boulez' erläutert. Die Darstellung der Genese, die analytische Befunde intelligent und mit unaufdringlicher Sensibilität zugrunde legt, ist nicht nur eine erleuchtende, sondern auch eine spannende Lektüre. Gerade die Tatsache, dass die Darstellung von Genese diskursiv, in Form einer Erzählung vermittelt wird, zeigt, wie sehr jegliche Hypothese über die Entstehung eines Werkes bei noch so guter Quellenlage Hypothese bleibt. Die umfangreiche und hervorragend kommentierte repräsentative Auswahl von Entstehungsdokumenten ermöglicht es dem Leser über weite Strecken, die Darstellung der Genese zu überprüfen und eigene Hypothesen zu formulieren. Die Entstehungsdokumente werden gleichzeitig ernst genommen und durch die wissenschaftliche Kontextualisierung relativiert und erschlossen. Nach dem Faksimile der ersten Reinschrift in Bleistift (Partition A), im Besitz der Von Strobel Stiftung, und der ersten Reinschrift in Tinte (Partition B) beschließt die zweite Reinschrift von „Avant ‚L'artisan furieux“ diese gewichtige Edition.

Der einzige Wermutstropfen ist die Tatsache, dass eine Übertragung dieser editorischen Lösung auf andere Werke nicht einfach ist. Es lässt sich nämlich keine allgemeine Regel, kein ‚modus operandi‘ daraus ableiten, der sich eins zu eins auf andere Werke übertragen ließe. Dem Herausgeber gelang mittels profunder Kenntnis der Dokumente und einer inspirierten Lektüre und Analyse eine individuelle Lösung, die für dieses Werk und dessen Quellenkonstellation in ihrer Komplexität und Einzigartigkeit geeignet ist. Doch zeigt der Herausgeber damit, dass eine erfolgreiche editorische Annäherung auch bei komplexen Werken möglich ist, wenn editorische Phantasie und analytische Sorgfalt Hand in Hand gehen; dies kann andere Editoren nachhaltig ermutigen und inspirieren.

Man kann ohne zu übertreiben festhalten, dass die Beschäftigung mit Boulez' *Le Marteau*

sans maître und mit dem Gesamtœuvre Boulez' nun auf eine neue Grundlage gestellt wurde. Dieser Meilenstein in der Boulez-Forschung, herausgegeben anlässlich des 50. Jubiläums der Fertigstellung des Werkes 1955, darf in jeder Hinsicht als Standardwerk bezeichnet werden, das in keiner Musikbibliothek fehlen darf.

(Dezember 2006) Cristina Urchueguía

Eingegangene Schriften

THOMAS AHREND: Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2006. 250 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 7.)

Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. Beiträge zur Bach-Rezeption 1945–2005. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSSEN in Zusammenarbeit mit Andreas KRAUSE. Köln: Verlag Dohr 2007. 488 S., Abb., Nbsp.

PAUL EDMUND BIERLEY: The Incredible Band of John Philip Sousa. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 453 S., Abb. (Music in American Life.)

SIMON BOKMAN: Variations on the Theme *Galina Ustvolskaya*. Übersetzt von Irina BEHRENDT unter Mitarbeit von Amelia GLASER und Jan RHOADES. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2007. 172 S. (studia slavica musicologica. Band 40.)

SIGLIND BRUHN: J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“. Analyse und Gestaltung. Waldkirch: Edition Gorz 2006. 580 S., Nbsp.

EDDA BURGER-GÜNTERT: Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2006. 692 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 140.)

WINTON DEAN: Handel's Operas 1726–1741. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 565 S., Abb., Nbsp.

LEO DELIBES: Jean de Nivelles. Dossier de presse parisienne (1880). Hrsg. von Pauline GIRARD und Bérengère de L'EPINE. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2006. 256 S. (Critiques de l'opéra français du XIXième siècle. Vol. XVIII.)

„Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Operschreibens“. Das Musiktheater Ernst Kreneks. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2006. 211 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 2.)

„Dokumentarische Grundlagen in der Haydnforschung“. Internationales musikwissenschaftliches Symposium im Rahmen der Internationalen Haydn-tage Eisenstadt, 13. und 14. September 2004. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2006. 173 S., Abb. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 5.)

MONTE DUTTON: True to the Roots. American Music Revealed. Lincoln – London: University of Nebraska Press 2006. 211 S.

HOLGER EICHHORN: Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2006. 328 S., Nbsp.

MARKUS FAHLBUSCH: Musikalischer Gedanke und Atonalität. Strukturmodelle musikalischen Denkens im II. Streichquartett op. 10 von Arnold Schönberg. Tutzing: Hans Schneider 2006. 406 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 32.)

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS: Correspondance. Rassemblée et commentée par Robert WANGERMÉE. Sprimont: Éditions Mardaga 2006. 622 S.

FRIEDHELM FLAMME: Der Pianist und Komponist Friedrich Gulda. Studien zu Repertoire und kompositorischem Schaffen. Göttingen: Cuvillier Verlag 2006. 470 S., Nbsp.

WALTER FRISCH: German Modernism. Music and the Arts. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press. 322 S. Abb., Nbsp. (California Studies in 20th-Century Music 3.)

Frischer Wind. Die Forschungsorgeln der Hochschule der Künste Bern. Hrsg. von Michael EIDENBENZ, Daniel GLAUS und Peter KRAUT. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 112 S., Abb., CD.

DETLEV GIESE: „Espressivo“ versus „(Neue) Sachlichkeit“. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation. Berlin: dissertation.de – Verlag im Internet GmbH 2006. 640 S.

JEAN GRIBENSKI: Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764–1825. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. XLII, 419 S., Abb. (Musica Antiquo-Moderna. Collection du Centre de Musique Baroque de Versailles. CMBV 1.)

PETER GÜLKE: Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 294 S., Nbsp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 40. Auslieferung, Herbst 2005. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006.

FLORIAN HEESCH: Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kultur, estetik och medier 2006. VI, 506 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Göteborg. Nr. 83.)

FRANK HENTSCHEL: Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871. Frankfurt – New York: Campus Verlag 2006. 539 S.

Arthur Honegger. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2007. 122 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 135.)

RICHARD HORTIEN: Musicalarbeit in der Schule. Eine Möglichkeit zur Verbesserung des Klassenklimas. Augsburg: Wißner-Verlag 2006. 241 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 73./Berliner Schriften.)

Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století. Hrsg. von Jitka LUDVOVÁ und Mitarbeitern. Prag: Divadelní ústav – Academia 2006. 698 S., Abb. (Česká divadelní encyklopedie.)

MANUELA JAHRMÄRKER: Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra. Laaber: Laaber Verlag 2006. XII, 460 S., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 21.)

EGBERT KAHLKE: Das symphonische Werk Gerhard Frommels. Tutzing: Hans Schneider 2006. 258 S., Nbsp.

Friedrich Kiel-Studien. Band 4. Hrsg. von Peter PFEIL. Köln: Verlag Dohr 2006. 239 S., Abb., Nbsp.

Friedrich Kiel-Studien. Band 5. Hrsg. von Peter PFEIL. Köln: Verlag Dohr 2006. 155 S., Nbsp.

Kontinuitäten | Diskontinuitäten. Musik und Politik in Deutschland zwischen 1920 und 1970. Hrsg. von Heinz GEUEN und Anno MÜNGEN. Schliengen: Edition Argus 2006. 187 S., Abb.

GERHARD KIRCHNER: Lehrbücher der Musiklehre aus fünf Jahrhunderten. Eine Sammlung deutschsprachiger gedruckter Schriften. Katalog. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Lörrach: Verlag Waldemar Lutz 2006. 240 S.

KünstlerKritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in Bildender Kunst und Musik. Hrsg. von Michael CUSTODIS, Friedrich GEIGER, Michael LÜTHY und Sabine SLANINA. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 126 S., Abb., Nbsp.

„Maximum Clarity“ and other writings on music. Ben Johnston. Hrsg. von Bob GILMORE. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 275 S., Abb., Nbsp. (Music in American Life.)

Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham. Hrsg. von Terence BAILEY und Alma SANTUOSSO. Aldershot: Ashgate 2007. 438 S., Abb., Nbsp.

STEFANO LA VIA: Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte. Rom: Carocci editore 2006. 279 S., Nbsp., CD-ROM (Studi superiori 530. Il pensiero musicale.)

Libretto. Zeitgenössische Positionen von Komponisten, Schriftstellern und Interpreten zur Ligerzer Opernwerkstatt 2005. Hrsg. von Titus ENGEL und Victor SCHONER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 80 S.

JÖRG MARTIN: Der Komponist Helmut Bornefeld (1906–1990). Verzeichnis seines Nachlasses in der Württembergischen Landesbibliothek. Teil 1: Das musikalische Werk, Korrespondenz I, Schrifttum, Werkverzeichnisse. Augsburg: Wißner-Verlag 2006. 584 S. (Musikernachlässe in baden-württembergischen Bibliotheken und Archiven. Band 1.)

Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century. Hrsg. von Metoda KOKOLE, Barbara MUROVEC, Marjeta Šašel KOS, Michael TALBOT. Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU 2006. 298 S., Abb.

Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING und Joachim STEINHEUER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 208 S., Abb., Nbsp.

Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz. Hrsg. von Urs FISCHER, Hans-Joachim HINRICHSEN, Laurenz LÜTTEKEN. Winterthur: Amadeus Verlag 2005. VIII, 336 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Forschungsprojekts „Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte“ an der Universität Zürich.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 14. Jahrgang 2006. Begründet von Franz KRAUTWURST, hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Johannes HOYER. Augsburg: Wißner-Verlag 2006. 258 S., Nbsp.

RAINER NONNENMANN: „Winterreisen“. Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten. Teil I: Bearbeitungen, Teil II: Neukompositionen. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2006 „Heinrichshofen-Bücher“. 2 Bände, 428 S., Abb., Nbsp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 150.)

REINHARD OEHLSCHLÄGEL: Mit Haut und Haaren. Gespräche mit Mathias Spahlinger. Texte und Dokumente zur neuen Musik. Hrsg. von Rainer NONNENMANN im Auftrag der Kölner Gesellschaft für Neue Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 146 S., Abb.

Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils. Hrsg. von Hermann CONEN. Köln: Verlag Dohr 2006. 202 S., Nbsp.

FIONA M. PALMER: Vincent Novello (1781–1861). Music for the Masses. Aldershot: Ashgate 2006. 242 S., Nbsp. (Music in Nineteenth-Century Britain.)

CHRISTINA PETERSEN / BIRGER PETERSEN: Akademische Musiktheorie in der jungen Bundesrepublik. Zwei Studien zu Wolfgang Jacobi und Roland Ploeger. Norderstedt: Books on Demand 2006. X, 152 S., Abb., Nbsp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Neue Folge. Band 5.)

WOLFGANG PROSS: Mozart in Mailand. Winterthur: Amadeus Vertrieb 2006. 64 S. (191. Neujaahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 2007.)

Rinckiana. Festschrift aus Anlass des zehnjährigen Bestehens der Christian-Heinrich-Rinck-Gesellschaft. Hrsg. von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr 2006. 160 S., Abb., Nbsp.

PETER RUSSELL: Johannes Brahms and Klaus Groth. The Biography of a Friendship. Aldershot: Ashgate 2006. 187 S., Abb., Nbsp.

LÁSZLÓ SÁRY: Übungen zum kreativen Musizieren. Hrsg. von Martin TCHIBA. Saarbrücken: Pfau Verlag 2006. 156 S., Abb., Nbsp.

JOHANN ADOLPH SCHEIBE: Ueber die Musikalische Composition. Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie. Reprint der Ausgabe Leipzig 1773. Hrsg. von Karsten MACKENSEN. Mit einem Register und Verzeichnis der zitierten Schriften von Dieter Haberl. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 600, XXIII S. (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XLII.)

Arnold Schoenberg. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Patricia CARPENTER und Severine NEFF. Neues Vorwort von Walter FRISCH. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 2006. XXVIII, 343 S., Nbsp.

Josef Schrammel im Serail. Hrsg. von Stefan WINTERSTEIN. Die Aufzeichnungen des Wiener Volksmusiklers über seine Reise in den Vorderen Orient 1869–1871. Erstmals ediert, ausführlich kommentiert und mit zwei Aufsätzen versehen. Tutzing: Hans Schneider 2007. 160 S., Abb., Nbsp. (Wienbibliothek im Rathaus. Schriftenreihe zur Musik. Band 11.)

HARRY SCHRÖDER: Schostakowitsch. Das Geheimnis der 14. Sinfonie. Mammendorf: pro literatur verlag 2006. 114 S., Nbsp.

Schumanns Albumblätter. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Matthias KRUSE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 241 S., Abb., Nbsp. (Wegzeichen Musik 1.)

OLIVER SCHWARZ-ROOSMANN: Luigi Cherubini und seine Kirchenmusik. Köln: Verlag Dohr 2006. 320 S., Nbsp.

ALBA SCOTTI: Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia: Untersuchungen zu den Responsoriumstropen. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006. 301, LXXVII S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 2006, Neue Folge, Heft 56. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2006. 115 S., Abb., Nbsp.

PETER SÜHRING: Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 395 S., Nbsp.

Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Kommissions-Verlag C. H. Beck 2006. 165 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 18.)

BERND TRUMMER: Sprechend singen, singend sprechen. Die Beschäftigung mit der Sprache in der deutschen gesangspädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 433 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 27.)

Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews letzte Schaffensperiode. Mit Texten von Michel DORIGNÉ, Sigrid NEEF, Gennadi ROSHDESTWENSKI, Thesen und Redetexten des Komponisten sowie bislang wenig bekannten Dokumenten der Zeit. Ergänzt durch eine „Systematische Bibliographie der internationalen Prokofjew-Literatur bis 2006“. Hrsg. und übersetzt von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2007. X, 304 S. (Prokofjew-Studien. Band 5./studia slavica musicologica. Band 39.)

Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas. Hrsg. von Christa BRÜSTLE, Guido HELDT und Eckhard WEBER. Schliengen: Edition Argus 2006. 369 S., Abb.

H. JOHANNES WALLMANN: Integrale Moderne. Vision und Philosophie der Zukunft. Saarbrücken: Pfau Verlag 2006. 306 S., Abb.

CHRISTOPHER WINTLE: All the Gods. Benjamin Britten's *Night-piece* in Context. Hrsg. von Julian LITTLEWOOD. London: The Britten Estate Ltd./Institute of Advanced Musical Studies/Plumbago Books 2006. X, 125 S., Abb., Nbsp. (Poetics of Music.)

JÜRGEN ZIERGIEBEL: Wer übt, hat's nötig! Modellvorstellungen zum instrumentalen Übungsprozess. Berlin: Logos Verlag 2006. 148 S.

PAUL ZSCHORLICH: Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Consassis 2006. 102 S.

Eingegangene Notenausgaben

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Konzert für Violoncello, Streicher und Basso continuo B-dur, Wq 171. Partitur. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. 48 S. (Partitur-Bibliothek 5509.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Konzert für Violoncello, Streicher und Basso continuo B-dur, Wq 171. Ausgabe für Violoncello und Klavier. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. 32 S. (Edition Breitkopf 8783.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Band 12: Werke zweifelhafter Echtheit für Tasteninstrumente. Kritischer Bericht von Ulrich BARTELS und Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 356 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Band 5: Verschiedene Kammermusikwerke. Kritischer Bericht. Hrsg. von Klaus HOFMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 116 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Messe h-moll, BWV 232. Hrsg. von Joshua RIFKIN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XVIII, 272 S. (Partitur-Bibliothek 5363.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Messe h-moll für Singstimmen und Orchester, BWV 232. Hrsg. von Joshua RIFKIN. Klavierauszug von Alfred DÜRR. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XVIII, 228 S. (Edition Breitkopf 8700.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Athalia. Oratorio in three parts HWV 52. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1733, Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. LV, 510 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 12.1/12.2.)

ADAM MICHNA Z OTRADOVIC: Compositioes Vol. 10: Sacra et Litaniae – Pars V. Missa V. Hrsg. von Vratislav BĚLSKÝ und Jiří SEHNAL. Prag: Editio Bärenreiter 2006. XIV, 77 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester Es-dur, KV 364 (320d). Hrsg. von Wolf-Dieter SEIFFERT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel / München: G. Henle-Verlag 2006. 80 S. (Partitur-Bibliothek 15102.)

CHRISTIAN GOTTLÖB NEEFE: XII Klaviersonaten. Hrsg. von Walter THOENE. Mit einem Vorwort zum Nachdruck von Inge FORST. Köln: Verlag Dohr 2006. 128 S., CD (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 10/11.)

SERGEI VASILYEVICH RACHMANINOFF: 24 Préludes. Prélude op. 3 no. 2, 10 Préludes op. 23, 13 Préludes op. 32. Hrsg. von Valentin ANTIPOV. Moskau: Russian Music Publishing 2006. LXX, 161 S. (Kritische Gesamtausgabe. Serie V: Werke für Klavier. Band 17.)

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: Tahiti–Trott (Tea for Two von Vincent Youmans) op. 16. Faksimile des Partiturotographs. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Danuser. Hrsg. von der Paul Sacher Stiftung. Hamburg: Musikverlag Sikorski 2006. 71 S.

WILHELMINE VON BAYREUTH: Sonata per Flauto traverso e Basso continuo, a-Moll. Erstveröffentlichung. Hrsg. von Adelheid KRAUSE–PICHLER und Irene HEGEN. Kassel: Furore Verlag 2006. 16 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Martin VOGEL am 1. April 2007,

Prof. Dr. Horst LEUCHTMANN am 10. April 2007.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Heinz ANTHOLZ zum 90. Geburtstag am 19. Mai,

Dr. Kurt DORFMÜLLER zum 85. Geburtstag am 28. April,

Prof. Dr. Gerhard CROLL zum 80. Geburtstag am 25. Mai,

Frieder ZSCHOCH zum 75. Geburtstag am 30. März,

Prof. Dr. Walther DÜRR zum 75. Geburtstag am 27. April,

Prof. Dr. Ferenc BÓNIS zum 75. Geburtstag am 17. Mai,

Prof. Dr. Christoph H. MAHLING zum 75. Geburtstag am 25. Mai,

Prof. Dr. Werner BREIG zum 75. Geburtstag am 29. Juni,

Prof. Dr. Günter KATZENBERGER zum 70. Geburtstag am 25. Mai,

Prof. Dr. Lenz MEIEROTT zum 65. Geburtstag am 8. Mai,

Prof. Dr. Yoshitake KOBAYASHI zum 65. Geburtstag am 10. Juni,

Prof. Dr. Marianne DANCKWARDT zum 65. Geburtstag am 28. Juni.

*

Apl. Prof. Dr. Wolfgang HIRSCHMANN, Universität Erlangen, hat zum Sommersemester 2007 den Ruf auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft (W3) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen.

Prof. Dr. Oliver HUCK, Universität Hamburg, hat den Ruf auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft (W3) an der Hochschule für Musik und Theater Hannover erhalten.

Prof. Dr. Andreas JACOB, Universität Potsdam, hat den Ruf an die Universität Münster auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft (W2) angenommen.

Dr. Clemens RISI, Berlin, hat den Ruf an die Freie Universität Berlin auf eine Juniorprofessur für Musiktheater am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften angenommen. 2005 erhielt Risi den „Premio Internazionale Rotary Club di Parma ‚Giuseppe Verdi‘“ für sein Buchprojekt *Verdi und die musikalische Darstellungspraxis seiner Zeit*.

Prof. Dr. Johannes HOYER, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg, ist für sein Projekt „Musikwissenschaft in Museen“ im Hochschulwettbewerb „Geist begeistert“ des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter 170 Anträgen als einer der 15 Preisträger (je 15000 Euro Preisgeld) ausgezeichnet worden. Außerdem nimmt er an dem fakultätsübergreifenden Projekt der Universität Augsburg „GeistReiches Augsburg“ teil, das im Rahmen des genannten Hochschulwettbewerbs ebenfalls prämiert wurde.

Das Editionsprojekt der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg ist nach mehr als 52 Jahren beendet. In 132 Bänden, die im Bärenreiter-Verlag (Kassel, Basel, London, New York, Praha) erschienen sind, liegt das gesamte musikalische Schaffen von Wolfgang Amadeus Mozart in einer kritischen Gesamtausgabe vor. Mit einem Umfang von 25000 Notenseiten, 8000 Seiten Kritischen Berichten, 2300 Vorwortseiten und 1.800 Seiten an Dokumenten stellt die NMA die international anerkannte wissenschaftliche Referenzquelle zur Auseinandersetzung mit dem Werk Mozarts dar – sowohl für Mozart-Forscher als auch für Musiker. Mit einem Festakt wird am 17. Juni 2007 in Salzburg der Abschluss der NMA gefeiert.

Am 13. Juni 2007 findet im Rahmen des Leipziger Bachfests in der Thomaskirche ein Festakt zum Abschluss der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) statt. Sym-

bolisch wurde dabei der letzte Band der Edition feierlich an die Öffentlichkeit übergeben. Mit dem Erscheinen des letzten Notenbandes der historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs findet ein einzigartiges Editionsprojekt in diesem Jahr seinen Abschluss. Bachs musikalischer Kosmos umfasst insgesamt über 100 Bände. Zu jedem Band gehört ein Kritischer Bericht. Dazu kommen sechs Addenda-Bände, ein Supplementband und acht Dokumenten-Bände. Herausgeber sind das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und das Bach-Archiv Leipzig. Die Edition erscheint im Bärenreiter-Verlag (Kassel, Basel, London, New York, Praha), dessen Verleger Karl Vötterle 1950 erste Anregungen zur Ermittlung der Möglichkeiten und Ziele einer solchen Edition geliefert hatte. 1951 wurde das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen als Editionsinstitut für die NBA ins Leben gerufen und blieb bis zu seiner Auflösung 2006 federführend. Das neu gegründete Bach-Archiv Leipzig trat 1953 offiziell der NBA als Mitherausgeber bei. Wie die beiden Forschungsinstitutionen kooperierten seit 1954 der Bärenreiter-Verlag Kassel und der VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig bei der Herstellung der Edition. Nach dem Ende der deutschen Teilung und der Auflösung des Deutschen Verlags für Musik wurde Bärenreiter zum alleinigen Verlag. Nach Abschluss der Arbeiten schloss das Göttinger Bach-Institut zum 31. Dezember 2006 seine Tore. Wesentliche Bestände der dortigen Bibliothek und des wissenschaftlichen Nachlasses wurden dem Bach-Archiv Leipzig übertragen.

Zum 250. Geburtstag von Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831) veranstaltet die Universität für Musik und darstellende Kunst Graz in Zusammenarbeit mit der Internationalen Ignaz-Joseph-Pleyel-Gesellschaft vom 15. bis 16. Juni 2007 am Geburtsort des Komponisten Ruppersthal in Niederösterreich ein *wissenschaftliches Symposium* (Leitung Prof. Dr. Klaus Aringer und Dr. Klaus Hubmann). Es widmet sich den Spuren, die Pleyel als Komponist, Bearbeiter, Musikverleger und Gründer einer Klavierfabrik in der europäischen Musikgeschichte hinterlassen hat. Als Referenten haben u. a. zugesagt: Ludwig Finscher, Thomas Schmidt-Beste, Federico Celestini, Wiebke Thormälen, Armin Raab, Bernd Edelmann, Harald Strebel und Petrus Eder. Nähere Auskünfte unter www.pleyel.at oder Tel. 0043 (0)316-389-3120.

Am 22. und 23. Juni 2007 veranstaltet das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ein Rundtischgespräch zum Thema „*Peri mousikês epistêmês. Das Wissen der Griechen von der Musik in den Disziplinen der Gegenwart*“. Das interdisziplinäre Gespräch (Papyrologie, Philosophie, Theaterwissenschaft, Kultur- und Medienwissenschaft, Musikwissenschaft) thematisiert mousiké/Musik im Sinne

einer technisch aufgeschlossenen, handlungs- und erkenntnisfördernden Musikforschung sowohl im Spiegel antiker Traditionen als auch aktueller Entwicklungen. Kontakt: Prof. Dr. Sebastian Klotz (sklotz@uni-leipzig.de).

Unter dem Motto „Der mitteldeutsche Kantor“ veranstaltet die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. vom 28. bis zum 30. Juni 2007 in der Staatskanzlei des Freistaates Thüringen in Erfurt einen musikwissenschaftlichen Kongress zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Musikwissenschaftler aus allen Teilen Deutschlands werden in Referaten den aktuellen Stand der Musikforschung auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenmusik im Mitteldeutschland dieser Zeit beleuchten. Geplant sind u. a. Vorträge zur Neubewertung des Leipziger Thomaskantorats im 17. Jahrhundert und zu einer neu entdeckten Psalmkomposition von Johann Schelle. Ergänzt wird das Programm des Kongresses, der unter der Schirmherrschaft des thüringischen Ministerpräsidenten Dieter Althaus steht, durch ein attraktives Konzertprogramm. Weitere Informationen: www.staendige-konferenz-mbm.de.

Das Beethoven-Archiv veranstaltet vom 24. bis 26. September 2007 im *Beethoven-Haus*, Bonn ein *Studienkolleg*. Es richtet sich an fortgeschrittene Studentinnen und Studenten der Musikwissenschaft, die sich für die Beethoven-Forschung interessieren und nach einem Thema für eine bevorstehende Abschlussarbeit suchen. Das Beethoven-Studienkolleg wird durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. Teilnehmer erhalten eine finanzielle Unterstützung. Die Zahl der Teilnehmer ist begrenzt. Die Bewerbungsfrist endet am 20. Juli 2007. Nähere Informationen: www.beethoven-haus-bonn.de.

Anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Schweizerischen Volksliedarchivs in Basel veranstalten die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, das Schweizerische Volksliedarchiv und das Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel die Tagung „Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven“, die ganz im Zeichen des Versuchs einer zeitgemäßen Betrachtung von Volksliedern bzw. populären Liedern und deren Tradierung steht. Die Tagung findet am 5. und 6. Oktober 2007 am Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel statt. Anmeldung: www.unibas.ch/kulturwissenschaft/liedertagung. Weitere Informationen: Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, Karoline Oehme, M. A., Spalenvorstadt 2, Postfach, CH-4003 Basel, Tel. 0041 (0)61 267 1337, Fax 0041 (0)61 267 1244, E-Mail: Karoline.Oehme@unibas.ch.

Vom 9. bis 12. Oktober 2007 wird das Musikwis-

enschaftliche Institut der Universität zu Köln ein *internationales Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von François Bayle* veranstalten. Dessen *Œuvre* soll an vier Tagen von insgesamt 30 Wissenschaftlern und Künstlern aus Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Kanada und den USA in thematisch vielfältig fokussierten Sektionen diskutiert werden. Den musikalischen Höhepunkt der Veranstaltung bilden vier Portraitkonzerte in der Aula der Universität unter Einschluss zweier Weltpremierer. Nähere Informationen und Anmeldung unter www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/events/bayle2007.html.

Die *14. Jahrestagung der Società Italiana di Musicologia* findet vom 26. bis 28. Oktober 2007 an der Università degli Studi „Gabriele D'Annunzio“ di Chieti e Pescara und dem Conservatorio di Musica „Luca D'Annunzio“ di Pescara statt. Abstracts (Grenze: 30 Zeilen) werden erbeten an: segreteria@sidm.it; weitere Auskünfte: www.sidm.it.

Aus Anlass seines dreißigjährigen Gründungsjubiläums möchte das Forschungsinstitut für Musiktheater (FIMT) an der Universität Bayreuth (Schloss Thurnau) ein Fazit seiner bisherigen Tätigkeit ziehen und zugleich den Blick in die Zukunft richten. Ziel ist dabei auch, neue Perspektiven zum Austausch zwischen Wissenschaft und dem Musiktheaterbetrieb zu eröffnen. Das Institut veranstaltet deshalb zu diesen Fragestellungen und zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses vom 21. bis 23. November 2007 im Schloss Thurnau eine Tagung zum Thema „*Musiktheater: von der Wissenschaft zur Praxis*“. Kontakt: Priv. Doz. Dr. Daniel Brandenburg, Forschungsinstitut für Musiktheater (FIMT), Universität Bayreuth, 95349 Schloss Thurnau. E-Mail: daniel.brandenburg@uni-bayreuth.de. Außerdem wird erstmals in der Geschichte des FIMT der *Thurnauer Preis für Musiktheaterwissenschaft* ausgelobt, der neue Standards in der Musiktheaterwissenschaft anregen möchte. Der Preis ist mit 1500 Euro dotiert und wird am 23. November 2007 während eines Festaktes verliehen. Kontakt: Julia Franzreb, Forschungsinstitut für Musiktheater (FIMT), Universität Bayreuth, 95349 Schloss Thurnau. E-Mail: julia.franzreb@uni-bayreuth.de.

Die Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung plant für den 6. bis 9. November 2008 am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn eine *internationale Fachkonferenz über die englische Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)* und die musik- und kulturgeschichtliche Bedeutung ihres Lebens und Werks. Wissenschaftliche Leitung: Dr. Cornelia Bartsch, Berlin (nelia.bartsch@freenet.de), Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Detmold/Paderborn (grotjahn@mail.uni-paderborn.de), Pavel Jiracek, Köln (jiracek@gmail.com) und Dr. Melanie Unsel, Hannover

(M.Unseld@gmx.net). Außerdem ist im Ethel-Smyth-Jahr eine Reihe von Musikveranstaltungen in ganz Deutschland geplant, deren Koordination Kerstin Behnke, Berlin (behnke.kerstin@berlin.de) übernimmt. Nähere Informationen: www.ethel-smyth.org.

Im November 2006 ist in Köln die *César-Franck-Gesellschaft e. V. – Internationale Vereinigung* gegründet worden. Auf der Gründungsversammlung am 4. November 2006 in Köln wurden von den elf Gründungsmitgliedern Christiane Strucken-Paland zur Vorsitzenden und Ralph Paland zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt. Für das Kuratorium konnten Hermann J. Busch (Siegen) sowie Daniel Roth (Paris) gewonnen werden. Ziel der *César-Franck-Gesellschaft* ist es, das Leben, Schaffen und Nachwirken des bedeutenden Komponisten und Organisten César Franck (1822–1890) wissenschaftlich zu erforschen sowie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Gesellschaft soll all denjenigen ein Forum bieten, die sich für die Erforschung César Francks interessieren: ausübenden Musikern, Musikwissenschaftlern, Komponisten und interessierten Musikfreunden. Eine erste größere Aufgabe hat die *César-Franck-Gesellschaft* mit der organisatorischen Unterstützung des César-Franck-Festivals übernommen, das vom 10. bis 13. Februar 2008 in der Essener Philharmonie stattfinden wird. Neben zahlreichen Konzerten mit Orgel-, Kammer- und Orchestermusik sowie mehreren Interpretationsworkshops und Diskussionsrunden zu Aufführungsfragen der Franck'schen Orgelmusik umfasst diese Veranstaltung auch ein Symposium zu César Francks kompositorischem Werk in seinem kulturellen Kontext, das von der *César-Franck-Gesellschaft* wissenschaftlich betreut wird. Kontakt: *César-Franck-Gesellschaft e. V. – Internationale Vereinigung*, c/o Dr. des. Christiane Strucken-Paland und Dr. Ralph Paland, Berrenrather Straße 134, D-50937 Köln. Tel. +49-(0)221-510 3355, Telefax: +49-(0)221-453 4953; E-Mail: info@cesar-franck.org, URL: www.cesar-franck.org.

Die *Händel-Gesellschaft Karlsruhe e. V.* hat zum Auftakt der diesjährigen 30. Händel-Festspiele Karlsruhe am 23. Februar 2007 einen neuen Vorstand gewählt. Neuer Vorsitzender ist Dr. Peter Overbeck, Musikjournalist und Musikwissenschaftler an der Musikhochschule Karlsruhe, als Nachfolger des Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt, ebenfalls Musikhochschule Karlsruhe. Neuer stellvertretender Vorsitzender ist Wolfgang Sieber, Verwaltungsdirektor des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, der als Nachfolger von Frithjof Kessel auch Aufgaben der Geschäftsführung übernimmt. Ebenfalls stellvertretender Vorsitzender bleibt wie bisher Achim Thorwald, Generalintendant des Badischen Staatstheaters.

An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg hat unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Borchard das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt „*Orte und Wege europäischer Kulturvermittlung durch Musik. Pauline Viardot – Sängerin, Komponistin, Arrangeurin, Volksmusiksammlerin, Pädagogin und Veranstalterin*“ die Arbeit aufgenommen. Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen sind Silke Wenzel M. A. und Dr. Christin Heitmann. Pauline Viardots vielfältige und weitgehend miteinander vernetzte Felder künstlerischen Handelns sollen in dem geplanten Forschungsvorhaben im Hinblick auf die Bedeutung von Musik als Medium kultureller Vermittlung analysiert werden. Die Forschungsergebnisse sollen in einem Werkverzeichnis, einer exemplarischen Studie zur Musik als Medium des Kulturtransfers sowie in einer werkanalytischen Studie über die verschiedenen Fassungen der Kammeroper *Der letzte Zauberer* sowohl einem Fachpublikum als auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Ergänzend erscheint innerhalb der Reihe *Europäische Komponistinnen* im Böhlau Verlag Köln eine Biographie der Musikerin von Beatrix Borchard. Assoziiert ist ein Promotionsvorhaben von Melanie Aisenbrey zum Thema *Singen, Komponieren, Bearbeiten als kulturelles Handeln – Pauline Viardot-Garcia in England, Schottland und Irland*. Für aktuelle Informationen über Pauline Viardot siehe die lexikalische Grundseite sowie die multimediale Präsentation im Internetprojekt „Musikvermittlung und Genderforschung im Internet“ unter www.mugi.hfmt-hamburg.de. Kontakt: Forschungsstelle Pauline Viardot, Prof. Dr. Beatrix Borchard (Leitung), Silke Wenzel M. A., Dr. Christin Heitmann, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Harvestehuder Weg 12, 20148 Hamburg; beatrix.borchard@hfmt-hamburg.de, silke.wenzel@hfmt-hamburg.de, christin.heitmann@hfmt-hamburg.de.

Das Gemeindehaus der Friedenskirche in Leipzig bewahrt das *Notenarchiv des Leipziger Riedel-Vereins* (1854–ca. 1950) auf. Der Bestand wurde von der Musikwissenschaftlerin Isabell Brödner mit finanzieller Unterstützung der VG Musikedition in Kassel katalogisiert und ist ab sofort nach Vereinbarung zugänglich. Ein virtueller Katalog der Bestände auf einer CD-ROM ist im Gemeindehaus der Kirche einsehbar. Der Riedel-Verein gehörte über Jahrzehnte zu den bedeutendsten und leistungsfähigsten Vokalvereinigungen Deutschlands. Carl Riedel (1827–1888), der Gründer des Vereins, setzte sich vor allem für die seiner Zeit noch unbekannteren und unbeachteten Werke ein. Neben zahlreichen deutschen und Leipziger Erstaufführungen großer Werke mit Chor, unter ihnen Bachs *h-Moll-Messe*, Beethovens *Missa solemnis*, Liszts *Graner Messe* und 13. *Psalm*, Berlioz' *Requiem* sowie Werke von Zeitgenossen, galt Riedels

besonderes Interesse der Musik des 17. Jahrhunderts. Heinrich Schütz kam dabei eine Sonderstellung zu. Das Notenarchiv bietet in einer bemerkenswerten Vollständigkeit wertvolle Hinweise und Einsichten in die musikalische Aufführungspraxis von 1854 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, da im Bestand reines Gebrauchsrepertoire vorliegt und der überwiegende Teil der Notenexemplare über Einzeichnungen verfügt. Kontakt: Michaelis- und Friedens-Kirchgemeinde, Kirchplatz 9, 04155 Leipzig, Tel. 0341/5645509, Fax 0341/5645513.

*

Erwiderung auf die Stellungnahme Gero Ehlerts zur Besprechung seines Buches *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms* (Kassel u. a. 2005) (siehe *Mf* 59, 2006, Heft 4, S. 411 f., und *Mf* 60, 2007, Heft 1, S. 92 f.):

Gero Ehlerts Stellungnahme geht am Hauptkritikpunkt meiner Rezension vorbei. Seinem Buch, dessen analytische Verdienste ich durchaus gewürdigt habe, fehlt eine einleitende explizite Darlegung des darin verfolgten methodischen Ansatzes und eine über Fußnoten zu Detailfragen hinausgehende

Auseinandersetzung mit Forschungstendenzen und Grundbegriffen der Analyse großer Brahms'scher Instrumentalwerke (die Seitenangaben in Punkt 5 seiner Stellungnahme beziehen sich zwar alle auf thematische Prozesse; der Begriff der ‚entwickelnden Variation‘ wird jedoch nicht dort, sondern erst auf S. 361f. aufgegriffen).

Charakteristisch für Ehlerts Ansatz ist die Verknüpfung deskriptiver und wertender Momente in Wendungen wie „entwickelnde Qualitäten“ und „Degeneration zum Potpourri“. Die im deutschen Musikdiskurs weit verbreitete Überzeugung, dass thematische Prozesse nach dem Vorbild Beethovens ein entscheidendes Qualitätskriterium bilden, kann man vertreten, sollte sie jedoch reflektieren und begründen. Dass Ehlert nicht nur Op. 1, sondern auch Op. 2 vor allem von Beethoven beeinflusst sieht, bestätigt vor diesem Hintergrund den Eindruck einer apoletischen Intention, wie sie auch im Vorwort, im Schlusskapitel und in vielen Details erkennbar ist. Ob die Aufgabe historisch-analytischer Musikforschung primär darin liegt, die „Reife“ und „Qualität“ der Werke „zutage zu fördern“, wäre zu diskutieren. Ehlerts Aussage zur Entstehung der langsamen Sätze von Op. 1 und 2 (Punkt 9) trifft zu; im Übrigen bleibe ich bei meiner Darstellung.

Stefan Keym

Die Autoren der Beiträge

JIN-AH KIM, geb. 1969 in Seoul/Korea. Studium der Musikwissenschaft, Soziologie und Sinologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Dort Promotion 1999. 2002–2004 Stipendiatin der DFG mit einem Projekt über „Artifizierung der Musik und Selbstbewusstsein des Komponisten in der Neuzeit“. 2000–2006 Lehrbeauftragte am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Zurzeit Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin über *Bach und Beethoven: Selbstkonzepte*.

FRIEDERIKE WISSMANN, geb. 1973 in Münster, studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur an der Freien Universität und an der Humboldt Universität zu Berlin, 1994 Gründung des Jungen Orchesters der Freien Universität Berlin, 1998–2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin der historisch kritischen Gesamtausgabe der Werke Hanns Eislers und Mitherausgeberin des *Johann Faustus* von Hanns Eisler, Tätigkeit als Konzertveranstalterin u. a. für die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, 2002 Promotion über das Thema *Faust im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, seit 2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin am musikwissenschaftlichen Institut der Technischen Universität Berlin.

JÜRGEN THOMAS STENZL, geb. 1942 in Basel, studierte an den Universitäten Bern und Paris-Sorbonne, Dr. phil. 1968 in Bern. 1969–1974 Dr.-Assistent an der Universität Freiburg (Schweiz); dort 1974 Habilitation und 1980–1992 Titularprofessor. Zahlreiche Vertretungs- und Gastprofessuren in der Schweiz, Deutschland und Italien, 1988/90 TU Berlin, 1991/92 und 1996 Universität Basel, 1994/96 Musikhochschule Graz, 2003 Harvard University. 1992/93 Künstlerischer Direktor der Universal Edition, Wien. 1993 zweite Habilitation Universität Wien. Seit 1996 Ordinarius für Musikwissenschaft und Leiter der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg.