

Die Musikforschung

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Oliver Huck und Rebecca Grotjahn

Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

64. Jahrgang 2011 / 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: 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. 19 vom 1. Januar 2008.

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

Dieses Heft enthält eine Beilage des G. Henle Verlags, München.

Inhalt dieses Heftes

Alessandro Roccatagliati: <i>Margherita d'Anjou</i> oder Die Italianisierung Pixérécourts: Der Klassizist Romani bei der Arbeit für Meyerbeer	109
Friedrich Lippmann: Gluck und Hasse: eine vergleichende Studie über die Melodik in den <i>Ipermestra</i> -Opern beider Komponisten	123
Nora S. Josephson: Drama und Tonalität: Zu den musikalischen Strukturen in Henry Purcells Theatermusik	131
Burkhard Wind: Zur Frage der Tempi in den Orgelwerken Felix Mendelssohn Bartholdys	144

Berichte

Berlin, 12. und 13. Februar 2010: Tagung der Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft zum Ende des Studiengangs Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin	155
Stuttgart, 14. bis 16. Mai 2010: „Robert Schumann – Das Spätwerk für Streicher“	156
Oberschützen, 22. bis 27. Juni 2010: 19. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik	157
Bonn, 30. August bis 2. September 2010: 4. Beethoven-Studienkolleg: „Beethovens Musik in zeitgenössischen Notenausgaben. Bibliographische und drucktechnische Aspekte der Überlieferung“ ..	158
Berlin, 27. und 28. September 2010: „Ken Russell und die Musik“	159

Chapel Hill und Durham, North Carolina, 1. und 2. Oktober 2010: „Tonality 1900–1950: Concept and Practice“	160
Köln, 7. bis 9. Oktober 2010: „Herbert von Karajan. Perspektiven heutiger Rezeption“	161
Münster, 11. bis 14. Oktober 2010: „Polyphone Messen im 15./16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol“	162
Moskau, 18. bis 20. Oktober 2010: „Gustav Mahler und die Musikkultur seiner Zeit“	163
Wien, 21. bis 23. Oktober 2010: „Werk und Wirkung – Johann Joseph Fux zum 350. Geburtstag“	164
Hofgeismar, 1. und 2. November 2010: „Heinrich Schütz und Europa“ – „Heinrich Schütz und Kassel“	165
Frankfurt a. M., 11. bis 14. November 2010: „Expressionismus heute“	166
Leeds, 16. und 17. November 2010: „Non-Nationalist Russian Opera“	167
Greifswald, 10. und 20. November 2010: „Musikfeste im Ostseeraum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert“	168
Lucca, 2. bis 4. Dezember 2010: „Chopin e Liszt: due compositori a confronto nell’universo musicale parigino“	169
Oslo, 10. und 11. Dezember 2010: „Musical Heritage. Editing Historical Music in the 21 st Century“	170
Detmold, 13. bis 16. Januar 2011: „Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart“	170
Im Jahre 2010 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	172

Besprechungen

Masculinity and Western Musical Practice (Rieger; 175) / Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur (Böggemann; 176) / Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005 (Schmid; 176) / „Singt dem Herrn nah und fern“. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch (Dremel; 178) / Chr. Ahrens: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...“ Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts (Koch; 179) / J. Neubacher: Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken (Klein; 181) / Librettoübersetzungen. Interkulturalität im europäischen Musiktheater (Jahn; 182) / H. Berlioz: Memoiren (Berger; 184) / Liszt und Europa (Axtmann; 185) / M. Knust: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners (Rauch; 186) / St. Mösch: Weihe. Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth (Gülke; 187) / T. Blaich: Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners (Gülke; 188) / Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns (Schaarwächter; 189) / H. Duparc: Lettres à Jean Cras «le fils de mon âme» (Schaarwächter; 190) / D. Gail: Charles E. Ives’ „Forth Symphony“. Quellen – Analyse – Deutung (Drees; 191) / Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert (Dürr; 192) / M. Böggemann: Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem (Urbanek; 194) / Havergal Brian on Music. Band 2: European and American Music in his Time (Schaarwächter; 195) / Composing in Words. William Alwyn on his Art (Schaarwächter; 196) / Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Work; Journeying Boy. The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928–1939 (Schaarwächter; 197) / Chr. v. Blumröder: Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur (Hanheide; 198) / Das deutsche Kirchenlied. Abt. II. Band 3: Gesänge I–M (Schmid; 200) / R. Dering: Motets for one, two or three Voices and Basso Continuo (Dremel; 201) / Fr. Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke III/2a–b, VII/1.1 (Hinrichsen; 202) / The Kurt Weill Edition I/0 (Faßhauer; 203) / The Kurt Weill Edition IV/2 (Grosch; 205)	
Eingegangene Schriften	207
Eingegangene Notenausgaben	209
Mitteilungen	211
Die Autoren der Beiträge	214

Margherita d'Anjou oder Die Italianisierung Pixérécourts: Der Klassizist Romani bei der Arbeit für Meyerbeer

von Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Das Handwerk des Opernkomponisten im eigentlichen Sinne hatte Giacomo Meyerbeer in den Jahren 1816 bis 1824 erlernt, in denen er als noch junger Mann fast ausschließlich in Italien tätig gewesen war. Über die damals getroffene Entscheidung hinaus, den eigenen Rufnamen zu italianisieren, dokumentieren dies auch die künstlerischen und beruflichen Beziehungen, die auf jene Zeit zurückgehen und die ihm – zuallererst natürlich in der Person von Gioachino Rossini und Prosper Levasseur – dabei helfen sollten, in Paris Fuß zu fassen. Sie erlaubten es ihm aber auch im weiteren Verlauf seiner Karriere über Impresari, Theaterverantwortliche und die eigenen Librettisten Gaetano Rossi und Felice Romani in engem Kontakt zum Opernbetrieb auf der italienischen Halbinsel zu bleiben.

Dennoch wissen wir immer noch recht wenig über den konkreten Verlauf der künstlerischen Arbeit an fünf der sechs Opern, die er in jenen acht Jahren komponierte. Mit Ausnahme von *Il crociato in Egitto*, seinem letzten großen italienischen Erfolg von 1824, der neuerdings wiederholt untersucht wurde, standen bisher überwiegend historische Überblicksdarstellungen im Vordergrund, seien sie nun auf die Auswertung des Briefwechsels gegründet¹ oder aber präziser eingegrenzt auf eine breitere Rekonstruktion des jeweiligen Kontextes.² Der Grund hierfür ist wohl in der spärlichen Überlieferung für den größten Teil jener Werke zu suchen. Lediglich über die letzte glückliche Episode in der Zusammenarbeit zwischen Meyerbeer und seinem Librettisten Gaetano Rossi sind wir aufgrund von dessen ausführlichen Briefen aus den Jahren 1823 und 1824 besser unterrichtet.³

Meyerbeer hatte jedoch schon vier Jahre zuvor am Mailänder Teatro alla Scala einen ersten dauerhaften und überzeugenden Erfolg bei seiner ersten Zusammenarbeit mit dem renommiertesten Librettisten der Zeit, Felice Romani, erzielen können. Nicht nur die zeitgenössischen Kritiken, auch die Anzahl der Wiederaufnahmen sprechen eine deutliche Sprache. *Margherita d'Anjou*, die Oper, die die beiden im Herbst 1820 unter Rückgriff auf ein besonders erfolgreiches Mélodrame von Gilbert de Pixérécourt herausbrachten, verdient es deshalb im Kontext der zeittypischen Konventionen und des

¹ Vgl. Andrew Everett, „Bewitched in a magic garden'. Giacomo Meyerbeer in Italy“, in: *The Donizetti Society Journal* 6 (1988), S. 163–192.

² Vgl. Armin Schuster, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*, Marburg 2003, eine höchst nützliche Arbeit auch für die Rekonstruktion der Aufführungspraxis der Epoche und der zeitgenössischen Kritik dieser Opern.

³ Die Entstehung des Librettos zu *Il crociato in Egitto* wurde rekonstruiert von Maria Giovanna Miggianni, „Vi stimo superiormente per talenti, v'amo cordialmente per sentimenti'. Gaetano Rossi e Giacomo Meyerbeer al lavoro per ‚Il crociato‘“, in: *Giacomo Meyerbeer – Il crociato in Egitto*, Venedig 2007 (= La Fenice prima dell'opera 2007/1), S. 23–38. Einen reich dokumentierten Überblick über diese Oper liefern u. a. auch Mark Everist, „Meyerbeer's ‚Il crociato in Egitto': ‚mélodrame', Opera, Orientalism“, in: *Cambridge Opera Journal* 8 (1996), S. 215–250; Paolo Pinamonti, „Il crociato in Egitto da Venezia a Parigi“, in: *Rassegna veneta di studi musicali* 7–8 (1991–1992), S. 219–240; Jean Mongredien, „Les debuts de Meyerbeer à Paris: ‚Il crociato in Egitto' au Théâtre Royal Italien“, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Sieghard Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998, S. 64–72; überdies ist der gesamte erste Band von Armin Schusters Buch dieser Oper gewidmet.

künstlerischen Denkens ihres literarischen Autors untersucht zu werden, um so zu einem besseren Verständnis der damaligen Situation zu gelangen.⁴

Also Romani bei der Arbeit für Meyerbeer. Oder, vielleicht eher: bei der Arbeit mit Meyerbeer. Bedauerlicherweise hat selbst eine erneute Durchsicht der Mailänder Archive keine bisher unbekanntenen direkten Zeugnisse über die Zusammenarbeit von Librettist und Komponist an *Margherita d'Anjou* zum Vorschein gebracht. Dabei wäre eine detaillierte Kenntnis über die Zusammenarbeit wünschenswert, denn wie später noch erläutert werden soll, finden sich sowohl im Libretto als auch in seiner Vertonung Eigentümlichkeiten, die den Entstehungsprozess der Oper im Vagen lassen und die es unmöglich machen, die Abfolge der einzelnen Arbeitsschritte eindeutig zu rekonstruieren.⁵

Zunächst möchte ich mich aber mit der Frage beschäftigen, welches die grundlegenden klassizistischen Prinzipien und die daraus resultierenden konkreten Optionen waren, die Romani zu dem führten, was ich als die Italianisierung des französischen Mélodrame Pixérécourts in der Form eines „melodramma semiserio“ bezeichnen möchte. Eine Italianisierung im Sinne der Oper natürlich, die aber implizit auch literarischer Natur war.

Bei dieser Betrachtung ist es möglich, auf die Erläuterung der allgemeinen Charakteristika der beiden Gattungen zu verzichten, da Emilio Sala und Arnold Jacobshagen diese schon in den vergangenen Jahren sehr gut untersucht und systematisiert haben.⁶ Mein vordringliches Ziel hingegen ist die Beantwortung der Frage, inwieweit gewisse klassizistische Normen hinsichtlich der Spezifik der Stilebenen – Normen, die nicht nur als Grundlage der Gattungsbestimmung, sondern sogar der Qualitätsbestimmung literarischer Produkte dienten – in Romanis Denken verwurzelt waren und diesen sein Leben lang beeinflussten. Hierzu ein kurzer Exkurs: Die Arbeit an einem Mélodrame historique wie *Marguerite d'Anjou* war keineswegs problematisch für den antiromanischen Romani jener Jahre, da ihn nämlich trotz seiner literarischen Überzeugungen auch die Frage nach der angemessenen Mischung aus Geschichte und Fiktion in literarischen Kunstwerken bewegte. Tatsächlich genügte seinen Qualitätsanforderungen, dass einerseits reale historische Figuren – wie Margherita, Lavarenne und Gloucester – in diesem Drama eine zentrale Rolle einnahmen, und andererseits die geistreiche Konstruktion einer erfundenen Handlung, wobei deutlich das Vorbild Walter Scotts zu erkennen ist, den Romani zeit seines Lebens Alessandro Manzoni vorzog.⁷

Um Stilebenen geht es also. Zahlreich sind die Schriften des Literaturkritikers Romani, die ihn als strengen Hüter der exakten Entsprechungen von Stilregistern und Gattungen nach den Prinzipien der klassischen Rhetorik zeigen. Davon zeugen schon die einschlägigen Artikel des *Dizionario d'ogni mitologia*, an welchem er seit 1819 als

⁴ Der vorliegende Beitrag versteht sich insofern als ideelle Fortsetzung des schönen Essays von Arnold Jacobshagen, „Pixérécourt – Romanelli – Romani: ‚Margherita d'Anjou‘ und das Melodramma semiserio“, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, S. 41–63, der seinerzeit bereits wichtige Zusammenhänge beleuchtet hatte.

⁵ Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht um das Melodramma in seiner ursprünglichen Form von 1820 und den unmittelbar darauf folgenden Jahren. Die späteren Wechselfälle und musikalischen Umstrukturierungen der Oper, auf die ja Romani keinen Einfluss mehr hatte, sind nicht mehr Thema dieses Beitrags.

⁶ Siehe vor allem Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995 und Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005 (= BzAfMw 57).

⁷ Vgl. hierzu Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996, S. 41–56.

Mitherausgeber beteiligt war. Sehr bedeutsam waren außerdem, auch wegen ihres dezidiert polemischen Tons, die Kritiken, die er 1826 gegen Tommaso Grossi *I lombardi alla prima crociata* richtete. Er brandmarkte dieses Werk mit der Bezeichnung „Atacte“ (griechisch: ἄτακτος – verworren, zuchtlos), da in einem epischen Gedicht Figuren dargestellt würden, die „vili e rozz[e]“ („gemein und grob“), Leidenschaften, die wenig „generose“ („großzügig“) und Liebesbeziehungen, die „sregolat[e], bestial[i], schifos[e]“ („enthemmt, bestialisch, ekelhaft“) seien – während es ganz im Gegenteil in einer per definitionem „elevat[a]“ („erhabenen“) Gattung unabdingbar gewesen wäre, „di parla[re] un linguaggio e conserva[re] un atteggiamento“ („eine Sprache zu reden und mit einer Haltung aufzutreten“), die über „il comune degli uomini“ („das Gewöhnliche der Menschen“) hinausragten, mit einem „nobile, armonioso, animato“ („edlen, harmonischen, beseelten“) Stil.⁸ In späteren Jahren (1836 und 1847), aber ausdrücklich auf dem gründend, was Romani während seiner Ausbildung gelernt hatte, finden sich zwei eng miteinander verwandte Schriften, in denen er auch den Stil Manzoni kritisiert. In Ermengardas Todesszene aus der Tragödie *Adelchi* werden seiner Ansicht nach zu viele poetische Ausdrücke verwendet, die zu niedrig und banal seien, um eine „donna“ darzustellen, „che ... moriva disperata e trafitta“⁹ („Frau die verzweifelt und an einer Stichwunde [...] starb“), insbesondere wenn man diese Verse mit Vergils Beschreibung der sterbenden Dido vergleiche.

Gerade diese beiden Schriften bieten zwei weitere wichtige Denkanstöße, die im gegenwärtigen Kontext von Nutzen sind. Der erste ist ein zusammenfassender Satz, der aufgrund seines apodiktischen Charakters sehr bezeichnend ist:¹⁰

In una lingua flessibile, armoniosa, varia di modi e ricca di traslati ... come l'Italiana ... ogni genere ha il suo stile, e confondere gli stili è lo stesso che confondere i generi.

(In einer geschmeidigen, wohlklingenden Sprache, die vielfältige Redeweisen kennt und reich an bildlichen Ausdrücken ist [...] wie der italienischen [...] hat jede Gattung ihren Stil, und die Stile durcheinander zu bringen heißt, die Gattungen zu verwirren.)

Die zweite Anregung rührt von einem einzigen Wort her, das aber eine Art terminologisches Indiz ist. Romani Aufsatz von 1836 trägt den Titel *Della convenienza nella poesia*, und im Schlüsselwort „convenienza“, welches in jenem Absatz wiederkehrt, fasste er wie in einem Kompendium die ganze „arte di adattare i concetti, il linguaggio, lo stile ai soggetti che si vogliono trattare in poesia“¹¹ („Kunst“ zusammen, „die Begriffe, die Sprache und den Stil dem Gegenstand anzupassen, den man in der Dichtung behandeln will“). Jedem Kenner der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts werden die Ohren klingen, wenn er das Wort „convenienza“ hört, das man mit „Angemessenheit“, aber auch mit „Schicklichkeit“, „Gewohnheit“ oder gar „Bequemlichkeit“ übersetzen könnte. Denn inzwischen wissen wir nur zu gut, dass in jener Epoche das Handwerk eines Schöpfers

⁸ [Felice Romani,] *Sui primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi. Ragionamento di Don Libero professore d'umanità, tenuto a mente, e pubblicato da Don Sincero di lui discepolo*, Mailand 1826, passim.

⁹ Felice Romani, „Pensieri sullo stile. Dai manoscritti di Bonifacio da Sori maestro d'umanità“, in: ders., *Critica letteraria*, hrsg. von Emilia Branca, Turin 1883, Bd. 2, S. 218 (erstmal erschienen in der *Gazzetta ufficiale piemontese* 1847/56).

¹⁰ Ebd., S. 216 f.

¹¹ Felice Romani, „Della convenienza nella poesia. Lettera responsiva al sig. E. Z.“, in: ders., *Critica letteraria*, hrsg. von Emilia Branca, Turin 1883, Bd. 1, S. 113 f. (erstmal erschienen in der *Gazzetta ufficiale piemontese* 1836/275).

von Opern, sei er Librettist oder Komponist, von „convenienze ed inconvenienze teatrali“, von dem, was für das Theater angemessen und unangemessen war, geprägt war. Und wenn wir dabei – berechtigterweise – an die Bedürfnisse oder Ansprüche der „virtuosa canaglia“ (bekanntlich noch eine eher sympathische Bezeichnung für das „Sänger-Gesindel“) denken, dürfen wir jedoch auch nicht vergessen, dass ein Berufspoet wie Romani bei der Arbeit an einem Libretto in einem vermischten Genre wie der *Semiseria Margherita d'Anjou* auch einen Gedanken wie den folgenden immer präsent hatte: „La convenienza dello stile è così necessaria che coopera alla convenienza dell'invenzione, anzi si confonde con essa.“¹² („Die Angemessenheit des Stils ist dermaßen notwendig, dass sie an der Angemessenheit der Erfindung mitwirkt, ja sie kann sogar von dieser nicht unterschieden werden“).

Genau dasselbe Prinzip hatte Romani überdies wenige Monate zuvor, im Frühling 1820, dem „giovane scrittore di commedie“ („jungen Komödienautor“) Plagio in den Mund gelegt, einer der Personen des Librettos *I due Figaro o sia Il soggetto di una commedia*, das er unmittelbar vor demjenigen für Meyerbeer abgeschlossen hatte: „Scusate, o raro ingegno, / L'ardir d'un principiante: io mi credea / Che saggio, piano e ben condotto intrigo, / sviluppo naturale, / E linguaggio al soggetto conveniente / Fossero i mezzi [...] (I, 4)“¹³. Es ist daher völlig plausibel, sich den Librettisten Romani als jemanden vorzustellen, der sich reflexartig und gleichzeitig mindestens drei Fragen stellt, wenn er das so berühmte Mélodrame von Pixérécourt als mögliches Sujet in Erwägung zieht: Auf welches Operngenre wäre es angemessen zu übertragen? Mit welcher Art von angemessener dichterischer Sprache und dramatischer „Erfindung“? Und wie wäre das verfügbare Sänger-Ensemble in angemessenster Weise einzusetzen? Wir wissen, dass man sich bei der Übernahme eines französischen Mélodrame in den meisten Fällen für das Modell der hybriden Gattung der Opera semiseria entschied. Aber wir wissen auch, dass diese Wahl keineswegs zwingend war, wenn wir – um nur zwei naheliegende Beispiele zu nennen – an Opern wie *La rosa bianca e la rosa rossa* oder *Il crociato in Egitto* denken. Maßgeblich dürfte wie so häufig die Zusammensetzung des verfügbaren Sängersenmbles gewesen sein und was für ein Ensemble, kann man wohl sagen, wenn an der Seite von Tenor, Sopran und Alt ein junger, aber schon etablierter „basso cantante“ wie Prosper Levasseur figurierte und überdies auch ein „basso buffo“ wie Nicola Bassi, damals ein absoluter Star. All dies zwang zu Konsequenzen in der Wahl des poetischen Stils und zu strukturellen Eingriffen in das Drama, wobei solche Eingriffe in jedem Falle Entscheidungen erforderten, die alles andere als selbstverständlich waren.

Nachdem also die Entscheidung für die Gattung der Opera semiseria gefallen war, war es, so lautet meine These, die Aufgabe der „convenienza“, die Stilebenen in Hinblick auf die aufgrund der Zusammensetzung des Ensembles möglichen ernsten und komischen Partien klar zu differenzieren, was selbstverständlich einige dramatische Umformungen implizierte – ganz abgesehen von den Umstrukturierungen, die erforderlich waren, um im Ablauf der Dichtung die musikalischen „Nummern“ vorzuformen.

¹² Romani, „Pensieri sullo stile“, S. 218.

¹³ Vgl. *I due Figaro / o sia / Il soggetto di una commedia / Melodramma / di Felice Romani, / da / rappresentarsi / nell'Imperiale Regio Teatro / alla Scala / la primavera dell'anno 1820, Milano, Pirola, 1820, S. 12: „Verzeiht, oh einzigartiges Genie, / Die Kühnheit eines Anfängers: ich glaubte / Daß weise, schlichte und gut geführte Handlung, / natürliche Entwicklung, / Und eine dem Thema angemessene Sprache / Die Mittel seien [...]“.*

Es ist kein Zufall, dass diese Veränderungen insbesondere die Partien der beiden Bässe betrafen, also der Figuren des Michele und des Carlo, die Morin und Carl in Pixérécourts Vorlage entsprechen. Im Mélodrame sind beide keine Charaktere höheren Ranges, sie gehören einem mittleren Ausdrucksregister an und sind für den Fortgang des Dramas eher komplementär, wenn man bedenkt, wie sie im Ablauf der Handlung miteinander abwechseln: Nachdem Carl im ersten Akt völlig abwesend ist, agieren beide im zweiten Akt, in den hitzigen westernartigen Episoden inmitten des Waldes, Schulter an Schulter, während im dritten Akt, im Innern der vom Feuer bedrohten Hütte, Morin praktisch verschwindet und die Funktion des Protagonisten der Schlüsselszenen dem Anführer der Köhler und Banditen Carl überlässt. Wenngleich all dies verständlich macht, wie Luigi Romanelli in seiner ersten Bearbeitung der Pariser Vorlage für die Oper Joseph Weigls von 1816 diese Figuren als zwei Buffo-Rollen konzipieren konnte,¹⁴ war Romanis Situation doch eine andere. Die durch die verfügbaren Stimmen bedingten „convenienze“ legten es nahe, eine deutliche Differenzierung des Charakters beider Figuren vorzunehmen und Carlo sozial aufzuwerten, die Rolle Micheles dagegen stärker buffonesk zu gestalten. Die stilistische Angemessenheit ihrerseits erforderte eine Vielfalt der entsprechenden poetisch-sprachlichen Register, die allgemeinen Konventionen der Gattung Oper verlangten, dass beide mit substantiellen Anteilen am ganzen Ablauf des Stückes beteiligt wurden.

Wenn man nun Romanis Libretto unter diesem Blickwinkel betrachtet, erklären sich viele Veränderungen gleichsam von selbst. Zum Beispiel die gleichzeitige Präsenz Carlos und Micheles, wenn es darum geht, Margherita und ihren Sohn, den Thronerben, in ihrem Versteck, einer Hütte, zu beschützen, aber auch, dass nun der ungehobeltere und prahlerischere der beiden derjenige ist, welcher vorgibt, Ehemann und Vater der beiden Unbekannten zu sein. Zum traditionellen Kanon der Farce gehören auch die oberflächliche Liebesethik, die Feigheit und der exzellente Appetit Micheles, Züge die im Morin der Vorlage, der als Gascogner und Spötter eingeführt wurde, völlig fehlen. Carlo hingegen wird nach der vollständigen Eliminierung gewisser in Pixérécourts Text vorhandener billiger Witze gleich in der Introduzione auf die Bühne gebracht und dabei sofort mit den Seelenqualen eines höheren Charakters versehen. Auf diese Weise wird seine tugendhafte Reue stärker akzentuiert und sein sprachliches Register demjenigen der anderen drei hochrangigen Figuren angeglichen. Zusammenfassend kann man also erkennen, dass der klassizistische Librettist Romani ohne Weiteres sein Handwerk und sein künstlerisches Gewissen miteinander in Einklang bringen konnte, und zwar unter vollständiger Wahrung sowohl der für das Musiktheater geltenden als auch der rhetorisch-stilistischen „convenienze“. Überdies resultierte daraus eine Italianisierung Pixérécourts sowohl auf der theatralischen wie auf der literarischen Ebene.

Versuchen wir nun, aufgrund von Indizien einen zweiten Aspekt zu rekonstruieren, nämlich die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Romani und Meyerbeer. Der Mangel an direkten Zeugnissen zwingt uns zwar zu einem gänzlich induktiven Verfahren, und es muss uns dabei von Anfang an klar sein, dass wir keine Gewissheit über die

¹⁴ *L'orfana d'Inghilterra, ossia Margherita d'Anjou* sollte am 26. Juli 1816 in der Mailänder Scala über die Bühne gehen, die Aufführungen fanden jedoch nicht statt, und die Oper wurde erst drei Jahre später an der Wiener Hofoper zur Uraufführung gebracht.

tatsächliche Art und Weise ihrer Zusammenarbeit werden erreichen können. Aber aus den vorliegenden italienischen Quellen aus den Jahren 1820 bis 1826 ergeben sich eine Reihe von ebenso konkreten wie auffälligen Feststellungen, die unsere folgenden Annahmen stützen können. Es scheint angebracht, diese Fakten zunächst rein sachlich zu beschreiben, bevor wir daraus Schlussfolgerungen ziehen.

1. Das Libretto der *Margherita d'Anjou* sieht zwei ununterbrochene Abfolgen nicht-rezitativischer Verse von außergewöhnlicher Länge für die Konstruktion von multisektionalen Nummern im *Tempo giusto* vor. In der Tat stellen die 246 Verse für das zentrale Finale und die 204 Verse für das Terzett-Sextett im zweiten Akt fraglos die zwei umfangreichsten poetisch-formalen Gruppierungen unter allen vergleichbaren Szenen in den von mir analysierten Libretti Romanis dar,¹⁵ immerhin einem Viertel seiner umfangreichen Produktion.

2. Das Ausmaß dieser Versfolgen ist zwar durch die Ausdehnung der dort abgehandelten Ereignisse bedingt, aber auch durch die formale Eigentümlichkeit der Nummern, die auf der Grundlage dieser Verse komponiert wurden. In beiden Fällen findet sich, im Vergleich zu den üblichen Gepflogenheiten der Epoche, ein Übermaß an statischen Abschnitten bei gleichzeitigem Gesang mehrerer Figuren. Neben dem Terzett am Beginn und der abschließenden *Stretta* umfasst das zentrale Finale nicht nur ein, sondern zwei kontemplative Ensembles, die auf schockartige Ereignisse folgen. In der Szene in der Hütte sind ein breit angelegtes Terzett mit einem wiederholten dreistimmigen Ensemble und zwei *Tableaux* mit fünf, respektive sechs Protagonisten als gesangliche Höhepunkte ohne Unterbrechung miteinander verknüpft, so wie in der Handlung nach und nach Ereignisse und Überraschungen aufeinanderfolgen.

3. Während die Nummer des zweiten Aktes im Wesentlichen immer vollständig aufgeführt wurde, ist es bezeichnend, dass – soweit aus den gedruckten Libretti geschlossen werden kann – in einigen Neuinszenierungen der frühen zwanziger Jahre Maßnahmen zur Kürzung, also sozusagen zur morphologischen Normalisierung des zentralen Finales ergriffen wurden. Die Strophen des eröffnenden Terzetts mit den im Gehölz verstreuten Figuren wurden entweder gestrichen (Mailand, Scala 1826) oder in rezitativischer Form paraphrasiert (Bologna 1824 und Florenz 1825), so dass sie nach den üblichen Regeln zum Finale mit dem Chor „Zitti, zitti [...] la Regina“ hinführen konnten. Aber es kam auch vor – wiederum in Mailand im Jahre 1826 –, dass das erste der beiden *Pezzi concertati* eliminiert wurde, wodurch im Libretto nur die Strophe Michele's übrig blieb, die in diesem Fall wahrscheinlich als zusätzlicher Abschnitt in das einzige „reguläre“ *Tempo d'attacco* integriert wurde.

4. Auch die poetische Gestaltung der *Introduzione* erscheint sehr dicht und artikuliert, nicht so sehr wegen der Anzahl der Verse als vielmehr aufgrund ihrer Qualität. Hier werden nicht nur fünf verschiedene Versmaße (*Ottonari*, *Decasillabi*, *Settenari*, *Doppi quinari* und *Doppi senari*) verwendet, diese wechseln sich außerdem im Lauf der 82 Verse so ab, dass sich nicht fünf, sondern sieben verschiedene Abschnitte mit beibehaltenem *Metrum* ergeben, die wiederum von Romani formal auf zehn klar getrennte Abschnitte verteilt wurden. Für diese Abschnitte hatte der Librettist außerdem vier verschiedene breit angelegte Einlagen des Chors vorgesehen (*Passagen* mit solistischer

¹⁵ Vgl. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*.

Beteiligung inbegriffen), zwei „a solo“ für Margherita und eines für Carlo, ein weiteres „cantabile“ mit Chor für Carlo und schließlich die Stretta mit den beiden Solisten, die dort aus dem „tutti“ herausragen. Auch in diesem Fall finden wir also eine geradezu verschwenderische Multisektionalität.

5. In den italienischen Neuinszenierungen der ersten Jahre wurde manchmal auch die Introduzione gekürzt: In Florenz 1825 ließ man zum Beispiel die Cabaletta der Margherita „O speme d'un regno“ weg.

6. Für keinen der beiden Bässe wurde jemals eine Solo-Arie vorgesehen, beide werden nur in Ensemblenummern integriert, wenn auch häufig in herausgehobener Stellung.

7. In keinem anderen der von mir untersuchten Libretti Romanis sind die rezitativischen Abschnitte so zahlreich und so breit ausgeführt, wobei diese nicht nur auf die Strophen einer geschlossenen musikalischen Nummer folgen statt ihnen vorauszugehen, sondern auch unmittelbar zu einem Wechsel des Schauplatzes hinführen (also zum formalisierten Abschluss eines Segments des dramatischen Geschehens beitragen).

8. In keinem anderen der von mir untersuchten Libretti Romanis verlangt ein einzelner Akt – wie hier der zweite Akt – fünf verschiedene Bühnenbilder, von denen überdies vier für die Platzierung von nur jeweils einer einzigen musikalischen Nummer sozusagen verschwendet werden.

9. Der Librettist fasste das Duett Lavarenne-Isaura des ersten Aktes in die konventionellste aller „solite forme“ und ließ es so auch im Druck erscheinen: Nach der langen rezitativischen Scena setzt das Tempo d'attacco sofort mit symmetrischen Strophen ein, auf die knappere dialogische Einwürfe folgen; parallel angelegte Strophen für die beiden Sänger auch im Adagio „a due“, ein dialogisches Tempo di mezzo und schließlich wieder symmetrische Strophen für die Cabaletta „a due“.¹⁶

Entgegen dieser strikten Vorgabe zielte Meyerbeer hingegen auf eine ganz besondere musikalische Form für diese Nummer (vgl. Abbildung 1): Den Abschnitt mit dem dichtesten Dialog des Tempo d'attacco ließ er vollständig fallen und verschweißte so zweimal zunächst die eine, dann die andere als Cantabile konzipierte Strophe des Tempo d'attacco mit dem Adagio „a due“. Nachdem in diesem Adagio zunächst Lavarenne auf Isauras Gesang reagiert, erfolgt beim zweiten Mal die Verknüpfung der Adagio-Strophe mit der zweiten Cantabile-Strophe des Tempo d'attacco in genau umgekehrter Reihenfolge.

10. Noch größere Freiheiten in der musikdramatischen Konzeption nahm sich Meyerbeer bei der Komposition der Introduzione heraus, die ich unter 4. beschrieben habe (vgl. Abbildung 2).

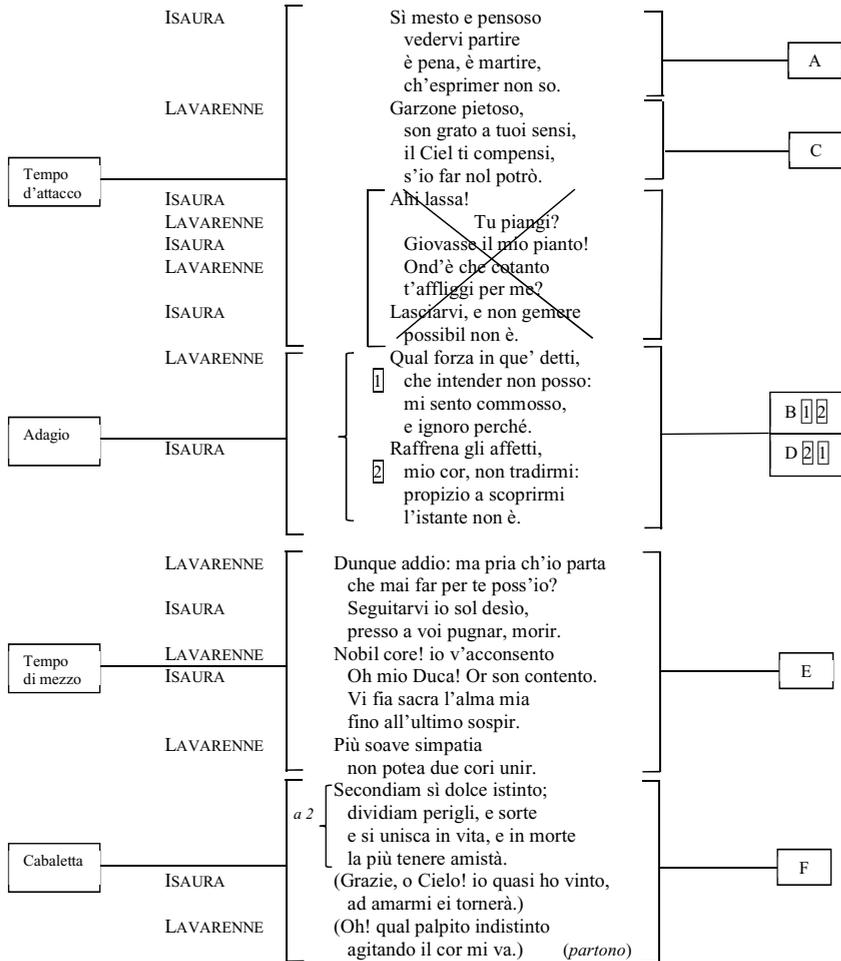
¹⁶ Die Ausführungen über die Morphologie der Nummern in der italienischen Oper dieser Zeit sind Harold S. Powers, „La solita forma' and the uses of conventions“, in: *AMI* 59 (1987), S. 65–90, verpflichtet. Vgl. außerdem Anselm Gerhard, „Konventionen der musikalischen Gestaltung“, in: *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel u. a. 2001, S. 182–197.

SCENA VII

Interno di una tenda

Lavarenne che entra pensoso, siede malinconico,
indi passeggia agitato, poi Isaura

LAVARENNE	Non vi è riparo, è giunto alfine; è giunto il doloroso istante di palesar alla Regina il vero. Tacer sì gran mistero saria perfidia, alta viltà saria. Cielo, ed io struggo ogni speranza mia. È necessario il passo... oh Isaura! oh nozze sventurate e fatali al mio riposo! <i>(siede al tavolino e scrive: in questo esce Isaura)</i>
ISAURA	Eccolo: o caro sposo! A te mi spinge il cor, timor mi arresta.
LAVARENNE	Io svelo a voi la reità funesta. <i>(scrivendo)</i>
ISAURA	Ei scrive e smania... alcun martir segreto forse l'affligge... oh potess'io, mio bene, potessi consolarti!
LAVARENNE	<i>(scrivendo)</i> Isaura!...
ISAURA	<i>(avanzandosi un poco)</i> (Oh Cielo! Di me favella.)
LAVARENNE	<i>(come sopra)</i> Amarla, oh Dei! non posso eppur mi è sposa: oh mia terribil sorte! (Lassa! i tuoi nodi scioglierà mia morte.)
ISAURA	<i>(ritornando indietro afflitta)</i>
LAVARENNE	Ora a qual man poss'io <i>(piegando il foglio)</i> questo foglio affidar? * Oh giovinetto! <i>*(s'alza, e scopre Isaura)</i>
Scena	Il tuo leggiadro aspetto, il tuo saggio parlar fede a me fanno d'alma gentile: di cortese ufficio, dimmi, vuoi tu giovarmi?
ISAURA	Ah! son vostri, o Signor, cor, braccio ed armi.
LAVARENNE	Odi: si appresta sanguinosa pugna, forse estrema per me: qualunque sia il mio destino, dopo la mischia, io bramo, che questo foglio, ove alta cosa è scritta in mano alla Regina possa per mano tua giunger sicuro. Me lo prometti?
ISAURA	O mio signor, lo giuro. Ma i vostri accenti, o Duca, tremar mi fan.
LAVARENNE	Tutto saper non puoi. <i>(per partire)</i>
ISAURA	<i>(arrestandolo)</i> Deh, per pietà!
LAVARENNE	<i>(fermandosi, e tornando indietro)</i> Che vuoi?



ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Vasta campagna attraversata da un fiume, su cui un ponte. La parte ch'è di qua dal medesimo è ingombrata da un campo in disordine: piccole tende, cannoni, ecc. Da un lato un padiglione chiuso.

Confusi coi soldati vedonsi dei contadini armati tutti aggruppati in maniere diverse, altri dormendo, altri mangiando, serviti dalle vivandiere dell'esercito. Divisi dagli altri stanno Bellapunta giocando ai dadi con un soldato, ed Orner con un altro giocando alle carte, circondati da molti spettatori soldati. Indi Carlo vestito da contadino entra spiando, e guardingo.

BELLAPUNTA	Quattro.	}	5	A(E)
UN ALTRO	Cinque.			
TUTTI	Oh il bel colpetto!			
ORNER	Fante.			
UN ALTRO	Dama.			
TUTTI	È fortunato!	}	10	A(E)
VIVANDIERE	Birra forte, vino schietto! Frutta, e paste a buon mercato! Siam cortesi vivandiere, vi darem quel che vi va. Su prendete dal paniere, quel che più piacer vi dà. È finita.			
BELLAPUNTA	Ne ho piacere. (<i>alzandosi</i>)			
ORNER	Ehi ragazze.			
TUTTI	Comandate.			
VIVANDIERE	Presto qua, buon vin portate, ma solletichi il palato, sia di quel che già si sa.	}	15	A(E)
VIVANDIERE	È squisito, è prelibato, è di quel, ch'egual non ha.			
BELLAPUNTA e ORNER	Su beviamo, o compagni, all'onor dell'eroina, che coraggio, e ardir ci dà (<i>versano anche alle vivandiere</i>)			
TUTTI	Viva, viva l'illustre Sovrana di due popoli gloria, ed amore, la vittoria secondi il valore, sorte arrida a virtude, e a beltà!			
CARLO	Eccomi al campo ostile; la regia tenda è questa. Oh quale in me si desta insolito terror!			
	Tu che finor propizia fosti all'audace impresa, tu sola in mia difesa resta, o fortuna ancor.			
CORO	Ragazze, a bere - ancor torniamo; un altro brindisi - a lei facciamo, ed al magnanimo - suo difensor.	}	35	D
CARLO	Al suon festevole - di quelle voci, le mie si destano - smanie feroci, che del pericolo - mi fan maggior. (<i>odesi il tamburo suonare a raccolta; i Soldati corrono frettolosi a schierarsi</i>)			

Abbildung 2

CORO	Il segnal della raccolta...	}	40	F
	Presto all'armi...			
CARLO	Lei meschina!			
CORO	All'intrepida eroina			
	lode eterna, eterno onor.			
CARLO	La cagion di mia rovina			
	riconosce e freme il cor. (<i>Carlo si</i>			
	<i>ritira in disparte tra la folla</i>)			

SCENA II

Margherita con seguito, e detti

MARGHERITA	Miei fedeli, queste prove di sincero, e saldo amore sono impresse nel mio core, né obbliarle io mai potrò.	}	45	G
	Se la man, che il tutto move la vittoria a me concede, grata appieno a tanta fede dimostrarmi un di saprò.			
CORO	Fia prostrato al vostro piede il fellon che vi oltraggiò.	}	50	
MARGHERITA	Né del Duca è giunto ancora alcun messo, avviso alcuno?			
CORO	No, Regina.	}	55	H
MARGHERITA	Oh Ciel! Nessuno!			
CORO	Ma indugiar di più non può.			
CARLO	(Mi confonde quell'aspetto: di avanzarmi ardir non ho.)			
MARGHERITA	O speme d'un regno - mio solo sostegno, Il Ciel ti difenda - ti salvi per me. Ah! dopo il pensiero - di un figlio innocente, il core, e la mente - ho piena di te.	}	60	I
	<i>(odesi la banda militare di dentro, che si va avvicinando durante la stretta)</i>			
UN UFFICIALE	Ma qual suono da lunge si ascolta? Frettoloso un guerrier si avvicina. Giunse il Duca, e tal suono, o Regina dice assai ch'ei tornò vincitor.	}	65	L
	Lieto giorno!			
	Felice momento!			
CARLO	Ah! si ascolti, e si vinca il timor.			
	<i>Margherita e seco tutti</i>			
	Tutto il campo si mova, e si schieri, e del prode festeggi l'arrivo; salga al Cielo coi gridi guerrieri delle trombe lo squillo festivo di tal giorno la pugna, e la gloria fia di sprone a trionfo maggior.	}	70	M
	(Cruda esulta; ma invano tu speri ricovrar il potere supremo.			
CARLO	Vinti siamo; ma forse più fieri dal conflitto a pagnar sorgeremo: dell'inutile vostra vittoria fia seguace scompiglio, ed orror.)	}	75	N
	(<i>Margherita parte, e seco le truppe in ordine</i>)			
MARGHERITA	Il contento, e il piacer di vittoria Fa più dolce, o pensiero d'amor.	}	80	

Ganz anders als in Romanis Konzeption gerieten die Gesangsauftritte des Carlo. In zwei Fällen wurde ihm etwas „weggenommen“: So griff Meyerbeer die Anregung nicht auf, ihm ein echtes Cantabile auf zwei vierzeilige Strophen (Z. 23–30) in Settenari zuzuweisen und komponierte nur die erste Strophe. Auch strich er unmittelbar danach einen Dreizeiler von Doppì quinari, den Carlo zusammen mit dem Chor singen sollte (Z. 34–36). An anderen Stellen hat dagegen L'Éclair sogar „mehr“ zu singen als ursprünglich für die Partie des Carlo vorgesehen, so dass sich in der Partitur ein paar im Libretto fehlende Verse finden: zuerst bei seinem so bedeutsamen Auftritt mitten in der Cabaletta von Margheritas Arie („Ti scuoti mio cuore – riprendi coraggio / Rammenta l'oltraggio – che iniquo ti fé“, gleichzeitig mit Z. 59–62: I) und danach bei der Aufteilung zweier Formabschnitte auf ein Ensemble mit Margherita, sowohl im Marsch des Tempo di mezzo (das Z. 65–72 und 75–76 verwendet: M) als auch in der eigentlichen Stretta (Z. 73–82: N), wobei Meyerbeer in beiden Abschnitten durch ein wiederum äußerst eigentümliches Vorgehen Carlos und Margheritas Verse aus demselben Paar von sechszeiligen Decasillabi-Strophen gewinnt, die Romani für den letzten Abschnitt vorgesehen hat. Überdies gibt es mindestens drei kleinere Abweichungen in Meyerbeers Veränderung der ursprünglichen Fassung des Librettos, deren theatralische Konsequenzen freilich nicht ohne Belang sind. Zunächst setzt er Carlos ersten Auftritt (B im Schema) vor den Chor „Viva, viva l'illustre sovrana“, während Romani diesen Auftritt nach dem Chor vorgesehen hatte (die Buchstaben A–E zeigen die von Meyerbeer tatsächlich komponierte Abfolge). Dann verwendet er zwei Doppì quinari des Chors (Z. 31–32: D), die für ein tutti mit Carlo konzipiert worden waren, als Rückleitung in die Wiederaufnahme des Anfangsmotivs desselben Chors. Schließlich überträgt er dem Chor und nicht – wie vom Librettisten vorgesehen – Margherita den Hinweis (Z. 63–64: L) auf den „Klang aus der Ferne“ („suono da lunge“) unmittelbar nach der Cabaletta der Königin selbst. Angesichts so vieler Veränderungen und Umstellungen in der Musik ist es immerhin bemerkenswert, dass die gedruckten Libretti der ersten Wiederaufnahmen – mit Ausnahme des Striches, von dem vorher die Rede war – die Abfolge der 1820 in Mailand gedruckten Verse unverändert beibehielten.

Es ist nicht leicht, alle diese Fakten in ihrer Summe zu einem einheitlichen Bild zusammenzufügen. Insbesondere zwei Gegebenheiten scheinen einander zu widersprechen: Nach meiner Erfahrung lassen sich so weit gehende Abweichungen zwischen der Form des vertonten Textes und der Form des gedruckten Librettos, wie sie hier beschrieben wurden, auf der Grundlage einer damals üblichen pragmatischen Verfahrensweise gut erklären, insbesondere wenn wir annehmen, dass das Libretto Meyerbeer schon ganz ausgearbeitet übergeben wurde, und dass dieser dann frei nach seinem Gutdünken den musikalischen Vorformungen entweder folgte oder von ihnen abwich. Gleichzeitig aber zwingen die verschiedenen Extravaganzen im Vergleich zu den Standards von Romanis Librettistik, vor allem angesichts der ausufernden mehrteiligen Nummern, zu der Annahme, dass bestimmte strukturelle Entscheidungen unmittelbar auf Meyerbeer zurückgehen. Diese Annahme erscheint noch plausibler, wenn wir den bekannten Hang Meyerbeers zum „far grande“, zum Grandiosen in Rechnung stellen und wenn wir die enge Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist bei der Arbeit an *L'esule di Granata*, wie sie durch Romanis Briefe aus dem folgenden Jahr dokumentiert ist, berücksichtigen.

Dennoch hat sich mir eine andere denkbare Hypothese aufgedrängt, mit der es möglich scheint, sowohl die zuletzt erwähnten Fragen zu klären als auch jenen scheinbar grundsätzlichen Widerspruch zu lösen. Es wäre demnach denkbar, dass Romani und Meyerbeer sich über gewisse Aspekte des Librettos in grundsätzlicher Weise geeinigt haben, über andere hingegen weniger. Besonders die Verteilung der Nummern musste genau bedacht werden, vor allem aber die Tatsache, dass ein großer Teil der Ereignisse im Wald (I, 13–16) und all jene in der Hütte (II, 10–13) in den erwähnten umfangreichen Abfolgen von nicht-rezitativischen Versen zu gestalten waren, in multisektionalen Abschnitten voller Überraschungseffekte und den davon ausgelösten konzertanten Ensemblestücken. Wahrscheinlich wurde auch in dieser Arbeitsphase die Entscheidung getroffen, den von den zwei ungleichen Bässen gesungenen Figuren gerade in jenen zwei Szenen breiten Raum zu geben und außerdem Carlo einen langen Auftritt in der Introduzione. Danach – so kann man es sich vorstellen – trennten sich die Arbeitsfelder von Librettist und Komponist. Einerseits hatte nun Romani die Konsequenzen aus den drei schwerwiegenden Entscheidungen (hinsichtlich der Introduzione, des zentralen Finales und des Terzett-Sextettes), so gut er konnte, zu ziehen; andererseits musste Meyerbeer gute Miene zum bösen Spiel machen, das heißt, die Versvorlagen der Nummern, die ihn nicht völlig befriedigten bei der Vertonung zurechtbiegen, weil er sie vielleicht wegen des Zeitdrucks nicht mehr an den Absender zurückschicken konnte.

Wenn wir uns in die Lage des Librettisten hineinversetzen, und wenn wir die ein wenig zusammengeschustert wirkenden Lösungen, die Romani schließlich umsetzte, betrachten, denke ich, dass es für Romani alles andere als einfach gewesen sein muss, vor allem zwei Probleme zu lösen: einerseits im zweiten Akt für alle drei Hauptfiguren den Platz für jeweils eine Szene und Arie zu finden; andererseits das Wenige der ursprünglichen Situationen – die Handlung von Pixérécourts Vorlage wurde sehr stark gestrafft¹⁷ – wieder aufzugreifen und poetisch so zu gestalten, dass das dramatische Geschehen fließend und kohärent, gleichzeitig aber als optimale Synthese erscheinen konnte. Darauf, wie schwierig die Lösung des ersten Problems gewesen war, könnte gerade die Tatsache hinweisen, dass man eigens für die Arie des Lavarenne das Bühnenbild wechselte und schließlich sogar auch im letzten Moment für das Rondò finale der Isaura. Für die Notwendigkeit, um jeden Preis die Lücken des Handlungsablaufs zu füllen, stehen hingegen die vielen Rezitative, die bisweilen flüssig gestaltet wirken, zu oft allerdings vor allem dazu dienen, die in einem bestimmten Bühnenbild entwickelte Szenenfolge zu einem Abschluss zu bringen. Dieses Phänomen zeigt sich auch in einem anderen ziemlich anomalen Abschnitt des Librettos, der derselben Notwendigkeit geschuldet sein dürfte. Ich beziehe mich auf die ersten drei Szenen des zweiten Aktes im Libretto von 1820, für die ein eigens dazu bestimmtes Bühnenbild vorgesehen war und in denen Carlo sich noch als Freund Glocesters ausgibt, bevor er allein diese Szenenfolge abschließt (Abgangsarien sind ein mittlerweile entschieden veraltetes Verfahren!). Immerhin: Die Szenenfolge wurde von einem Chor eröffnet („Vogliamo amici“), wie es für einen Aktbeginn üblich war. Bald darauf aber beginnt auch die neue Reihe der im Dorf angesiedelten Genreszenen mit einem Chor, dem viel bemerkenswerteren „Che bell'alba! Che bel giorno!“. Es gab also bei der Uraufführung eine Art „doppelten Anfang“ des zweiten

¹⁷ Vgl. Jacobshagen, „Pixérécourt – Romanelli – Romani“, S. 48 und S. 50 f.

Aktes; und so wurde die Oper noch in Venedig 1822 und in Florenz 1825 aufgeführt. Allerdings überrascht es überhaupt nicht, dass sehr bald der unscheinbare Chor „Vogliamo amici“ gestrichen wurde, wodurch nur noch die von Rezitativen getragene Handlung übrig blieb (wie in Bologna 1824), oder dass gar die drei ersten Szenen insgesamt verschwanden (Mailand 1826), und es wundert uns nicht im Geringsten, dass heute die Musik jener Choreinleitung als verschollen gilt. Sie gehört zwar unzweifelhaft zur Originalpartitur, war aber doch ein bisschen fehl am Platze.

Wir haben schon gesehen, dass Meyerbeer sich zu helfen wusste, dort, wo ihn nicht alles befriedigte. Jedoch wusste der Komponist sowohl in solchen Fällen, als auch dann, wenn der von Romani vorbereitete Mechanismus ihm vollkommen zusagte, ganz genau, dass der Rhythmus und die theatralische Lebensfähigkeit dieser *Margherita d'Anjou* letztlich zum größten Teil von seinen Fähigkeiten abhingen. Von diesen Fähigkeiten hat Meyerbeer einen großartigen Gebrauch gemacht, wie uns auch die verdienstvollen Aufführungen der letzten Jahre gezeigt haben: die Londoner von 2002, die in der CD-Edition von Opera Rara 2003 dokumentiert ist, und die Leipziger von 2005, beide Vorreiterinnen einer wünschenswerten zukünftigen echten Bühnenaufführung: die einzige geeignete und natürliche Dimension für die musiktheatralische Meisterschaft, die der noch nicht dreißigjährige Meyerbeer bereits anzuwenden wusste.

Gluck und Hasse: eine vergleichende Studie über die Melodik in den *Ipermestra*-Opern beider Komponisten

von Friedrich Lippmann (Bonn)

Über die Melodik der vor *Orfeo* (1762) komponierten italienischen Opern Christoph Willibald Glucks ist relativ wenig geschrieben worden, und nirgends in einer die textgleichen Opern beziehungsweise Arien auch anderer Komponisten zum konkreten Vergleich heranziehenden Weise. Wenn italienische oder deutsch-italienische Zeitgenossen wie Johann Adolf Hasse überhaupt herangezogen werden, dann nur ganz allgemein, ohne direkte Vergleiche. So schreibt Rudolf Gerber im Kapitel „Wanderjahre“ seines Gluck-Buches von 1950, dass der „konventionelle Arienstil“ der Italiener und besonders Hasses auch beim frühen Gluck „noch einen verhältnismäßig breiten Raum einnimmt“¹, um dann fortzufahren:

Vor allem fällt immer wieder auf, dass schon in diesen frühen Werken, auch bei den im konventionellen Schema verlaufenden Arien, die Texte kräftiger, männlicher angepackt und aufgefasst werden, dass das zeitübliche melodische Schnörkelwesen einer schlichteren, natürlich sich entfaltenden Melodik Raum gibt, über die irgendwie der Hauch deutschen Liedempfindens ausgebreitet ist [...]. Die bei Hasse und den Italienern so beliebten à la modischen Synkopentrhythmen und ‚lombardischen‘ Manieren mit ihrem kokett schmachtenden, galant stilisierten Ausdruck treten bei Gluck von Anfang an stark in den Hintergrund [...]. Die Themenbildung ist von vornherein weit individueller, abwechslungsreicher und nie so durchgehend typisch geartet wie bei seinen Zeitgenossen.

Wenige Jahre später, 1956, erschien in der ersten *MGG* der Gluck-Artikel Anna Amalie Aberts. Hier erfolgt keine so starke Kontrastierung von Hasse und „den Italienern“ gegen Gluck wie bei Gerber. Die Autorin sieht noch den Gluck der zwischen *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747) und *Orfeo* geschriebenen Opern als einen „Opernkomponisten der Hasseschule, der den metastasianischen Geist und die Formenwelt der Gattung grundsätzlich bejaht, aber innerhalb dieser Grenzen dem ihm nach Metastasios Meinung eigenen ‚fuoco maraviglioso, ma pazzo‘ (Brief des Dichters an Farinelli 1751) nach Belieben die Zügel schießen lässt.“² Auch in ihrem wenig später geschriebenen Gluck-Buch³ deutet sie die Dinge ähnlich, aber auch hier ohne auf einzelne bestimmte Stilmerkmale im Vergleich mit Hasse und den Italienern näher einzugehen. In ihrem Hasse-Artikel der *MGG* (1956) betont die Autorin, sichtlich im Gefolge Gerbers,⁴ die angeblich sehr starke Typik dieses Komponisten: Es tauchen „immer wieder dieselben wenigen Arientypen auf, die sich vor allem durch Taktart, Tempo und Rhythmus, auch durch ihr Melos, weniger dagegen durch die Harmonik unterscheiden.“⁵

Die neuere Hasse-Forschung hat mit Erfolg versucht, an die Stelle dieses, vor allem auf Gerbers Buch fußenden Hasse-Bildes ein anderes zu setzen, das dem Reichtum

¹ Rudolf Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950, S. 53.

² Anna Amalie Abert, Art. „Gluck, Christoph Willibald“, in: *MGG* 5, Sp. 351.

³ Vgl. Anna Amalie Abert, *Christoph Willibald Gluck*, München 1959.

⁴ Vgl. Rudolf Gerber, *Der Operntypus Johann Adolph Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig 1925 (= Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft 2).

⁵ Anna Amalie Abert, Art. „Hasse, Johann Adolf“, in: *MGG* 5, Sp. 1781.

seiner melodischen Gestaltung gerechter wird.⁶ Auch die Forschung zu italienischen Komponisten der Mitte des 18. Jahrhunderts ist vorangeschritten. Aber es fehlt bisher, soweit ich sehe, sowohl von Seiten der Forschung über die Italiener und Hasse, als auch von Seiten der Gluck-Forschung der intensive, auch auf Einzelheiten der Faktur bezogene Vergleich.

Der Versuch eines solchen Vergleiches soll in dieser Studie unternommen werden. Verglichen werden sollen die Vertonungen von Pietro Metastasios *Ipermestra* durch Gluck (1744) und Hasse (zweite Fassung, 1751).⁷ Meine Hoffnung ist, dass dabei nicht nur das „Gluckische“ deutlicher hervortrete, sondern auch die Art Hasses – statt wie bei Gerber pauschal als demgegenüber altmodisch und verschnörkelt klassifiziert zu werden – klarer erfasst werde.

Nicht alle Stücke der beiden Opern sind auf denselben Text geschrieben: Hasse vertonte in etlichen Arien der zweiten Fassung der Oper andere Texte, während sich Gluck in den Arien, mit geringfügigen Ausnahmen, an Metastasios Texte hielt. Im Folgenden werden nur einige textgleiche Arien verglichen, und zwar besonders solche, die sich durch die Stärke des Affekts auszeichnen.

Begonnen sei mit der Arie *Ipermestras* in Szene I/3, „Ah, non parlar d'amore“. *Ipermestra* hat von ihrem Vater, König Danao, den Befehl erhalten, ihren Geliebten Linceo, von dem er sich bedroht glaubt, in der Hochzeitsnacht zu töten. Sie glaubt, ihm das nicht gestehen zu dürfen, sucht vielmehr den von ihrer plötzlichen abweisenden Schroffheit Betroffenen zum Fortgehen zu bewegen („Fuggi dagl'occhi miei“). Sie liebt Linceo aufrichtig und weiß in ihrer Not nicht aus noch ein. Hasses Arienbeginn ist ein genaues Spiegelbild dieser psychischen Situation (vgl. Notenbeispiel 1).⁸

Andante

Ah _____, non par-lar d'a - mo - re, sap - pi... che fò?... do -
- vre - i... fug - gi da-gl'oc - chi mie - i; ah, tu mi fai tre - mar...

Notenbeispiel 1, Hasse, Arie der *Ipermestra* in Szene I/3, Beginn

Die Figuren haben geradezu gestische Eigenschaft. Dem zerrissenen Gemütszustand entsprechend sind sie kurzatmig und durch Pausen getrennt. Erst die im Zitat letzten Einschnitte werden von den Violinen durch eine aufsteigende Figur etwas überbrückt. Dennoch: Es wird bei aller Zerrissenheit eine starke Zielstrebigkeit der Linie offenbar, welche die voneinander abgesetzten Phrasen doch als eine Einheit begreifen lässt und eine schöne Kantabilität erzielt. Eine gewiss höchst achtenswerte Leistung.

⁶ Einen ersten größeren Versuch unternahm der Hasse-Kongress in Siena 1983, vgl. den von Friedrich Lippmann herausgegebenen Kongressbericht in *AnMI* 25.

⁷ Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Ipermestra*, hrsg. von Axel Beer (= Sämtliche Werke 3/6), Kassel u. a. 1997, bzw. Johann Adolf Hasse, *Ipermestra*, autographe Partitur, I-Mc, Part. Tr. ms. 167.

⁸ Beispiele können hier aus Raumgründen nur von der Singstimmen-Melodie gegeben werden. Die Harmonik dürfte dem Leser aber nicht zweifelhaft sein.

Glucks Arienbeginn ist demjenigen Hasses in mancher Hinsicht ähnlich, aber doch auch wieder recht verschieden (vgl. Notenbeispiel 2).

(Allegro)

Ah —, non par-lar d'a - mo - re! Sap - pi... (che fò?) Do -

vre - i... fug - gi da-gl'oc - chi miei, fug - gi da-gl'oc - chi

mie - i; ah, tu mi fai tre - mar,

Notenbeispiel 2, Gluck, Arie der Ipermestra in Szene I/3, Beginn

Das „Allegro“⁹ darf man sich wohl nicht allzu schnell vorstellen, wenn schon ein Stück schneller als Hasses „Andante“. Auch Glucks Ipermestra beginnt die Arie, ohne ein vorausgehendes Orchestervorspiel, mit einem länger ausgehaltenen Ton. Die folgenden Phrasen der Singstimme sind voneinander stark abgesetzt, und auch hier wird das (Streich-)Orchester erst im Fortgang (vor der zweiten Phrase „Fuggi ...“) zur Überbrückung herangezogen.

Auch Gluck sucht also die seelische Not durch eine gewisse Sonderung der Phrasen auszudrücken. Aber während Hasse dennoch eine beachtliche Stufe der Kantabilität erklimmt, nicht zuletzt durch zielgerichteten Melodieanstieg, liegt für Glucks Melodie – sie führt zunächst herab, dann hinauf – die Bezeichnung „kantabel“ nicht gerade nahe. Kantabilität ist hier offenbar nicht angestrebt. Das zeigt sich auch in Einzelheiten. So verzichtet Gluck auf eine Koloratur, während sie Hasse von T. 5–8 bietet. Bezeichnend ist auch die unterschiedliche Vertonung von „sappi“: bei Gluck zwei Viertelnoten auf gleicher Tonhöhe, bei Hasse eine flehentliche, sehr sangliche herabführende Figur.

Auch im weiteren Verlauf der Arie, in den Teilen A² und B, bleibt Gluck bei der Kompositionsweise von A¹, und das tut seinerseits auch Hasse, von dessen Vertonung die Textstelle „il sangue, oh Dio, gelar“ (in Teil B) wegen der malerischen Repetition von Sechzehntelnoten in Singstimme und Orchester hervorgehoben sei.

Man darf wohl mit Recht vermuten, dass hinter Glucks Verzicht auf ausgeprägte Kantabilität in dieser Arie das Streben nach großer dramatischer und psychologischer Wahrheit steckt. Seine Ipermestra *sollte* hier keine „schönen“ Figuren singen – während Hasse, trotz eines auch bei ihm offensichtlichen Strebens nach dramatischer und psychologischer Wahrheit, den schönen Figuren, wie auch der Koloratur, einen Platz gönnt und die melodische Linie, über alle Pausen hinweg, zusammenwachsen lässt.

Den festgestellten Unterschied sollte man aber nicht wie Gerber zu einem grundsätzlichen stilisieren. Auf die soeben besprochene Arie Glucks bezogen, stimmen Gerbers Worte: „Schließlich werden in dramatischer Hinsicht die bedeutsamen Charaktere,

⁹ Die Tempobezeichnung wurde vom Bandherausgeber ergänzt.

insbesondere die von Seelenqualen zerrissene Ipermestra, musikalisch in der eindringlichsten Weise geformt.¹⁰ Aber wenn wir uns die zweite Arie der seelisch gequälten Ipermestra in Szene I/9 („Se pietà da voi non trovo“) anschauen – ihr Schmerz, ihr Hin- und Hergerissensein haben sich inzwischen keineswegs gemildert –, sind wir überrascht: Gluck greift zu einem „Grazioso“, in dessen gleichmäßigen 3/8-Figuren der Schmerz geradezu überwunden scheint (vgl. Notenbeispiel 3).¹¹

Grazioso

Se pietà da voi non trovo

al ti-ran-no af-fan-no mi-o,

Notenbeispiel 3, Gluck, Arie der Ipermestra in Szene I/9, Beginn

Und so geht es in den A-Teilen weiter. Die Violinen spielen „con sordini“, die Flöten geben eine freundliche Farbe hinzu.

Gluck verliert aber doch den schmerzlichen Grundaffekt der vertonten Verse nicht aus den Augen: In Teil B der Arie darf er sich endlich aussprechen, sei es im gesteigerten Tempo (*Allegro*), sei es in der Moll-Tonart. Flöten und Hörner schweigen, die Violinen spielen *senza sordini*. Aber die weitaus längeren *Grazioso*-Teile kehren ja wieder, und damit bleibt der Gesamteindruck der Arie ein freundlicher – das Aufgewühlte wirkt nur wie ein vorübereilender Schatten.

Hasse dagegen vertont alle Teile der Arie in gleichbleibendem „*Allegro di molto*“. Auf Bläser verzichtet er (vgl. Notenbeispiel 4).

All.^o di molto

Se pietà da voi non trovo al ti-ran-no af-fan-no

- mi-o, al ti-ran-no af-fan-no mi-o,

Notenbeispiel 4, Hasse, Arie der Ipermestra in Szene I/9, Beginn

Der Zeichnung der inneren Erregung zuliebe greift die Melodie diastematisch weit aus, die ersten Violinen verstärken unisono die Linie. Wechsel von *Forte* und *Piano* im Or-

¹⁰ Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, S. 66 f.

¹¹ Noch in einer weiteren Arie der Oper schreibt Gluck ein der szenischen und seelischen Situation kaum angemessenes „*Grazioso*“ vor: in des Tyrannen Danaos Arie „*Or del tuo bene la sorte*“ (Szene II/9). Statt dem drohenden und wütigen Charakter von Ipermestras Vater gerecht zu werden, komponierte Gluck ein etwas belangloses, gefälliges *Andante grazioso* in B-Dur. Hasses Gestaltung ist angemessener: *Allegro*, punktierte Bewegung in den Violinen, c-Moll, das nur am Beginn des Teils B zur parallelen Dur-Tonart aufgehellt wird. *Piano/Forte*-Kontraste im Orchester begegnen häufig.

chester bekräftigen den Eindruck von großer Erregtheit; von „Weichlichkeit“ oder „Manieriertheit“ keine Spur.

Hasse benutzt in dieser Oper aber auch seinerseits Glucks soeben betrachtete Teilung des Ganzen in einen quantitativ überwiegenden eher freundlichen, relativ langsamen ersten und dritten Abschnitt und einen kürzeren kontrastierenden zweiten im gleichnamigen Moll und in schnellem Tempo: Wir finden diese Anlage in der Arie Ipermestras in Szene II/3 („Se il mio duol“). Die seelische Not Ipermestras spricht auch aus den Versen dieser Arie – die Grundsituation bleibt im ganzen Drama, bis hin zur Scena ultima, erhalten.

Zwar nicht „grazioso“, aber doch in kantablen, ruhigen Wendungen ergehen sich die A-Teile von Hasses Arie (vgl. Notenbeispiel 5).

Lento

Se il mio duol, se i ma - li mie -
i, se di - ces - si il mio pe - ri - glio,

Notenbeispiel 5, Hasse, Arie der Ipermestra in Szene II/3, Beginn

Es entsteht eine weit gespannte, schöne und ausdrucksvolle Melodie. Damit kontrastiert sehr stark Teil B, der in e-Moll steht.

Während man Hasses Melodie aufgrund ihrer großen Kantabilität behält, ist dies bei Glucks Melodie weniger der Fall, aus dem A-Teil am ehesten die sequenzierende Wendung der Takte 7–11, die an eine ähnliche Wendung in Orfeos berühmter Arie denken lässt (vgl. Notenbeispiel 6).

Allegretto

Se il mio duol, se i ma - li mie - i,
se di - ces - si il mio pe - ri - glio,

Notenbeispiel 6, Gluck, Arie der Ipermestra in Szene II/3, Beginn

Glucks B-Teil steht ebenfalls in Moll, verwendet aber die Anfangsidee aus dem A-Teil. Der Kontrast zum A-Teil ist nicht so erheblich wie bei Hasse.

Betrachten wir nun einige Arien Linceos, des Liebhabers Ipermestras (die Rolle ist von beiden Komponisten für Kastraten geschrieben).

In seiner ersten Arie I/4 („Di pena sì forte“) singt Linceo bei Hasse und Gluck ein überaus ähnliches Melos. Die Übereinstimmungen in der Vertonung der gleichmäßigen Senario-Verse fallen ins Auge (vgl. Notenbeispiel 7).

Hasse

All.^o assai

Di pe - na sì for - te m'op - pri - me l'ec - ces - so, m'op - pri - me l'ec - ces - so; le sma - nie di mor - te mi sen - to nel sen,

Gluck

Presto

Di pe - na sì for - te m'op - pri - me l'ec - ces - so, m'op - pri - me l'ec - ces - so; le sma - nie di mor - te mi sen - to nel sen,

Notenbeispiel 7, Hasse und Gluck, Arie des Linceo in Szene I/4, Beginn

Von „Schematismus und manieristischem Formelwesen“¹² – laut Gerber Hasses Schwächen – ist Hasses Arie so weit entfernt wie jene Glucks. Dramatischer Atem durchweht beide Melodien. Und welchen Nachdruck weiß Hasse den Versen „Le smanie di morte / mi sento nel sen“ in A² zu geben!¹³ (vgl. Notenbeispiel 8).

le sma - nie di mor - te mi sen - to nel sen, mi sen - to nel sen,

Notenbeispiel 8, Hasse, Arie des Linceo in Szene I/4, Ausschnitt

Die Streicher führen den Anstieg unisono mit aus, für die Violinen werden die Achtel jeweils in zwei Sechzehntel aufgelöst. Es begegnen Forte/Piano-Kontraste auf engem Raum, sogar während der – diesmal kurzen – Koloratur. Schnelle Sechzehntelbewegung im Orchester durchpulst die ganze Arie.

Gluck führt Singstimme und (gleichfalls Streich-)Orchester in stärkerem Maße unisono. Eine belebende Achtelbewegung (entsprechend Hasses Sechzehntelbewegung) findet sich nur in der zweiten Hälfte sowohl von A¹ als auch A². Forte/Piano-Kontraste sind auch hier häufig zu finden. Auf eine Koloratur verzichtet Gluck gänzlich. Der typische Senario-Rhythmus herrscht absolut, auch in Teil B. Da weder eine kurze Koloratur noch Figuren, wie die aus Hasses Teil A² zeigte, jene Gestalt kurzfristig ablösen, gewinnt

¹² Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, S. 65.

¹³ In A¹ ist diese Textstelle (nach der Koloratur) ebenfalls sehr nachdrücklich komponiert: Eine bestimmte kurze Tonfolge wird in penetranter Weise mehrmals gesungen; sie bohrt sich förmlich ins Gehör.

man leicht den Eindruck, es werde des Guten hier zuviel getan. Hasse hält mehr Maß – aber ohne die dramatisch-psychologische Situation zu verraten, im Gegenteil.

Sehr gut bekommt indessen eine gewisse Maßlosigkeit der Thematik der Arie, die Gluck dem Primo uomo in Szene II/5 zu singen gibt, zu einem Text, der den angeschwellenen, gefährlich werdenden Fluss zum Ausgangspunkt eines Gleichnisses nimmt: „Gonfio tu vedi il fiume“. Glucks Melodie stürmt wahrlich daher wie ein reißender Fluss (vgl. Notenbeispiel 9).

Allegro

Gon - fio tu ve - - - di il

fiu - me, non gli scher - zar d'in - tor - no,

Notenbeispiel 9, Gluck, Arie des Linceo in Szene II/5, Beginn

Das „gonfio“ findet einen prächtigen Ausdruck. Und Gluck scheut sich diesmal auch nicht, eine längere Koloratur anzuschließen – wohl hauptsächlich dem Primo uomo zuliebe,¹⁴ aber auch das Bild des über seine Ufer zu treten drohenden Flusses könnte zum Einsatz der mit Sechzehntelfiguren aufwartenden Koloratur¹⁵ beigetragen haben.

Hasse ist zurückhaltender im Ausdruck, und schon im Tempo: „Andante, e con spirito“, gegenüber Glucks „Allegro“. Die melodische Erfindung neigt nicht zur Extravaganz (vgl. Notenbeispiel 10).

Andante, e con spirito

Gon - fio tu ve - di il fiu - me, non gli scher-zar d'in -

tor - no, non gli scher - zar d'in - tor - no,

Notenbeispiel 10, Hasse, Arie des Linceo in Szene II/5, Beginn

Die Melodie könnte zu verschiedenen Texten erfunden sein, wenn sie auch dem unterlegten keineswegs widerspricht. Der zu „gonfio“ erfundene betonte Quartsprung mag „typisch“ sein – er findet sich als Anfangsformel oft in den Opern Hasses¹⁶ –, aber er ist doch, in der Verbindung mit halben Noten, auch sehr aussagekräftig in diesem spezifischen Fall. Dass er in T. 8 wiederholt wird, unterstreicht die anhaltende Bedrohung.

¹⁴ Auch eine weitere Arie Linceos hat Koloraturen: III/4. Außerhalb der Partie Linceos sind Koloraturen in Glucks Opern vermieden.

¹⁵ Die Koloraturen werden von den Violinen zu einem guten Teil unisono mitgespielt – meines Wissens ein ungewöhnlicher Fall.

¹⁶ Aber auch bei Gluck: vgl. die Arie III/4.

Auch darf man die weite Diastematik nicht unbeachtet lassen, wie ebenfalls die große rhythmische Versatilität. Auch in der Orchesterbesetzung ist dies, bei Gluck wie bei Hasse, eine große prächtige Arie. Bei Hasse treten zu den Streichern Oboen und Hörner, bei Gluck Trompeten und Hörner. Glucks Anfangsthema wird in den ersten Noten von den Trompeten mitgespielt. Seine Streicher sind sehr eloquent, ihre Figuren etwas selbstständiger gegenüber der Singstimme als die Hasses. (Wie beredt aber auch Hasses Orchester, speziell in den Violinen, sein kann, bezeugt z. B. Linceos Arie in Szene III/4, „Tremo per l'idol mio“.)

Allgemeine Schlussfolgerungen für das Verhältnis des „italienischen“ Gluck zu Hasse können auf der schmalen Basis einer einzigen Oper nicht gezogen werden. Nur lässt der durchgeführte Vergleich mutmaßen, dass jene Gegenüberstellung der beiden Komponisten, die Gerber vornimmt, fragwürdig ist. Hasse ist in dieser Oper nicht einseitig auf Belcanto, auf Kosten des Dramas, eingeschworen, auch nicht grundsätzlich „weich“ – gegenüber einem „männlichen“ Gluck. In einigen zitierten Stücken gibt es hüben wie drüben starke Entsprechungen. In nicht wenigen ist Hasse in nicht geringerem Maße „dramatisch“ als der jüngere Komponist. In Hinsicht der Dramatik und der Charakterisierung zeigt er sich in der Arie I/9 meines Erachtens sogar Gluck überlegen. In der „Gonfio“-Arie II/5 freilich übertrifft Gluck den älteren Meister in der Extravaganz der dem bedrohlichen Naturbild angemessenen Figuren.

Hasses Orchestersatz ist in der Regel so flüssig wie der Glucks, der in einigen Arien allerdings mit mehr Motiven aufwartet. Gluck lernte im instrumentalen Bereich gewiss vieles von Giovanni Battista Sammartini, aber für seine Arienbegleitungen konnte er sich auch von Hasse manches absehen. Wie stark auch die Violinen Hasses oft den Text mitinterpretieren, wurde oben an einigen Beispielen gezeigt. In der Harmonik finden wir weder bei Gluck noch bei Hasse große Überraschungen; Beispiele konnten aus Raumgründen nicht gegeben werden.

Dem Belcanto ist Gluck hier nicht grundsätzlich abhold, wie z. B. die Arie I/9 belegt. Nur übertrifft ihn Hasse darin in manchen Stücken, wie etwa der ersten Arie Ipermestras. Übrigens auch in ihrer letzten (bei Gluck ist es eher ein „Arioso“, wie Axel Beer als Herausgeber der Oper das Stück überschreibt). Während die beiden Komponisten anfangs in diesem Stück strukturell stark übereinstimmen, vertont Hasse die entsprechenden Verse noch ein zweites Mal, nun ein Stück kantabler und auch nicht ohne Koloraturen. Aber damit ist er keineswegs antidramatisch: Die Lyrik dieses Abschnitts schafft einen wirkungsvollen Kontrast zum anschließenden höchst bewegten, in dem es zum Aufstand gegen den Tyrannen Danao kommt.

Und was die Koloraturen Hasses betrifft, so sind sie weder hier noch in den meisten anderen Arien dieser Oper ausdruckslose, bloß der Sängereitelkeit zuliebe geschriebene Abschnitte; sie können vielmehr ausdrucksstark sein. Aber das zu zeigen, überstiege den Rahmen dieser Studie.

Drama und Tonalität. Zu den musikalischen Strukturen in Henry Purcells Theatermusik

von Nors S. Josephson (Deidesheim)

Wie bereits Martin Adams hervorgehoben hat,¹ lassen sich in Henry Purcells Bühnenmusik sehr enge Beziehungen zwischen musikalischen und dramatischen Entwicklungsprozessen nachweisen. Dies wird besonders bei einer detaillierten Analyse erkennbar, die die dramatischen Grundideen sowie die tonalen und thematischen Grundpfeiler der Werke miteinander in Beziehung setzt. Bereits die acht Lieder für Thomas d'Urfeys Schauspiel *A Fool's Preferment* von 1688 sind sehr sorgfältig platziert und spiegeln damit die Grundthemen des Dramas wider. So stehen Nr. 1, 2 und 4 (die von unerfüllter Liebe handeln) in d-Moll, wobei Nr. 1 und 4 ausdrucksvolle Kleinsekundvorhalte verwenden. Ähnlich düster gehalten ist Nr. 3 „Fled is my love“, das eine Quinte höher in a-Moll gesetzt ist. Die anfängliche Molltrübung weicht einer helleren Klangwelt in strahlendem C-Dur in Nr. 5 und 6, die den geistig verwirrten Lyonel schildern, wie er den Himmel besteigt und zum Hundestern segelt. Der dramatische Höhepunkt dieser Szene wird durch Quartfanfaren und sequenzartig laufende Bassgänge untermalt. In den darauf folgenden Schlussgesängen Nr. 7 und 8 wechselt die Grundtonart von C-Dur zu dem in G-Dur stehenden komischen Duett Nr. 7 „Jenny, gin you can love“ und schließlich zu F-Dur in dem tänzerischen Lied Nr. 8 „If thou wilt give me back my love“. Bemerkenswert ist hier die motivische Ähnlichkeit zwischen der anfänglichen Vokallinie *c'-f'-g'-a'* von „If thou wilt“ und den Melodien in den vorhergehenden Nummern 5 und 6 (auf *g-c'-d'-e'* gegründet). Diese Beziehungen sind dramatisch gerechtfertigt, da Lyonel in Nr. 8 Pluto, den Herrscher der Unterwelt, anfleht, ihm seine Braut zurückzugeben: die Fortsetzung seiner ‚himmlischen‘ Bestrebungen aus Nr. 5 und 6.

Purcells etwa gleichzeitig entstandene Oper *Dido and Aeneas* aus den späten 1680er Jahren benutzt auf ähnliche Weise die Anfangstonarten c-Moll/C-Dur aus dem ersten Akt als Verbindungsglied zwischen dem düsteren f-Moll in Szene II/1 und dem abschließenden, elegischen g-Moll in Szene III/2. Auch hier werden die Quintbeziehungen durch subtile motivische Reminiszenzen unterstrichen. Bereits die beiden französischen Ouvertüren zu Beginn des ersten und zweiten Aktes mit ihren majestätischen punktierten Rhythmen weisen in den ersten Violinen und den Begleitfiguren in f-Moll den gleichen melodischen Höhepunkt auf (vgl. Notenbeispiel 1).

¹ Vgl. Martin Adams, *Henry Purcell: The Origins and Development of his Musical Style*, Cambridge 1995, S. 274: „an intimate relationship between musical and dramatic progress“.

a) I. Akt, 1: 5–7

b) II. Akt, 1. Szene, 14: 3–5

Notenbeispiel 1: *Dido and Aeneas*

Beiden Stellen gemeinsam ist der chromatische Abstieg zur Schlusskadenz, nämlich *f-es-d-c-H/B-As-G-Fis-F-Es-G-c* im ersten Akt (1: 7–12)², und *f-es-des-c-B-A-c-F* im zweiten Akt (14: 12–16, man beachte besonders die Terzgänge am Schluss!). Purcell verbindet hier Didos traurige Grundstimmung zu Beginn des ersten Aktes mit der Prophezeiung ihres Untergangs durch die Zauberin zu Anfang des zweiten. Zur Illustration des höfischen Prunks verwendet Purcell gern das strahlende, würdevolle C-Dur (Ende des ersten Aktes), ebenso für Didos Liebe und auch für Aeneas (II/1, 17 bzw. II/1, 18: 3). Besonders auffallend sind die Parallelen zwischen der anfänglichen c-Moll-Sphäre in Szene I/1 (vgl. Didos „Mean wretches’ grief [...] I pity his too much“ vor 7) und Szene III/2, wo Didos Anrufung des Todes als willkommenem Gast (III/2, 37) ebenfalls wie der Beginn des ersten Aktes in c-Moll gehalten ist. Ebenso eindeutige Parallelen kann man erkennen zwischen Didos Arien „Ah! Belinda“ (I, c-Moll) und „When I am laid“ (III, g-Moll). Beiden Stücken gemeinsam sind die fast identischen Basslinien um *c-h-g-as-es-f-g-G-c* (I) bzw. *g-fis-f-e-es-d-B-c-d-G* (III). Zudem erinnern die seufzenden Vokalpassagen im dritten Akt an das in g-Moll stehende Zwischenspiel „I languish till my grief is known“ aus Didos Arie im ersten Akt. Ähnlich affektvolle chromatische Stilmittel mit verminderten Quarten werden in beiden Szenen auch in den Kommentaren des Chors aufgegriffen, so besonders in „Grief should ne’er“ (I, 3 vor 3), „And shun the cure they most“ (III, 36: 6) sowie „Soft, soft“ aus dem Schlusschor in Szene III/2 (39: 13–14) (vgl. Notenbeispiel 2).

a) I. Akt, 3: 3

a) III. Akt, 2. Szene 36: 6–7

Notenbeispiel 2: *Dido and Aeneas*

² Alle Studierziffern in der Ausgabe der Purcell Society, bei Novello erschienen, werden hier *kursiv* gedruckt. Normale arabische Ziffern bezeichnen Taktzahlen, römische Ziffern Akte.

Als Gegensatz zu diesem affektgeladenen chromatischen Gestus dienen Purcell eine Reihe von diatonischen Vokalfanfaren als Symbole königlicher Macht und Prachtentfaltung. Im ersten Akt werden diese durch Belindas Ansprache „Empire growing“ begonnen (2: 6–7), bald jedoch von Dido zur Schilderung von Aeneas' Tapferkeit eingesetzt: „Whence could so much virtue spring? [...] What battles did he sing“ (6). Ein ähnlich martialisches Idiom in C-Dur findet sich im ersten Akt bei Aeneas' Eintritt (8) und zur Feier der bevorstehenden Vereinigung der beiden Liebenden („Pursue thy conquest, love“ 11). Diese beiden Motive kehren zu Beginn von Szene III/2 wieder, so bei Didos majestätischen Worten „Your counsel all“ (35: 1–2) und Belindas Ankündigung „See, Madam, see where the Prince appears!“ (35: 13–14). Im Übrigen werden sie auch während Aeneas' abschließenden Beteuerungen „By all that's good“ (35: 28) und „No, no, I'll stay“ (35: 46) wiederholt, bis zu Didos Höhepunkt „Away, away!“ (36: 53–54) – als ob die beiden Liebenden hier eine letzte neutrale Zusammenkunft versuchten.

Diese drei tonalen Zentren C, F und G bilden wichtige musikdramatische Symmetrien zwischen dem ersten und dem zweiten Akt (erste Szene) einerseits und dem dritten Akt (zweite Szene) andererseits, sie werden darüber hinaus von Purcell durch terzverwandte Klänge miteinander verbunden.³ Beispiele sind die Ober- und Unterterzen E und A in C-Dur/c-Moll, Oberterz F in D-Dur und Oberterz B in G-Dur. Oft werden e-, a- und d-Moll mit dem dramatisch (und auch tonal!) schwächeren Aeneas assoziiert (vgl. seine verwandten Vokalgesten im ersten Akt, 8: 8–12+10 und Szene II/2, 28: 11–13+20–21). Diese ausgeprägten harmonischen Verknüpfungen zwischen A, F, D und B werden noch untermauert durch ausgedehnte stilistische Parallelen innerhalb der Hexenmusik im zweiten und dritten Akt (jeweils erste Szene). Dies gilt besonders für zwei ähnliche Chöre in B-Dur: „Harm's our delight“ (II/1) und „Destruction's our delight“ (III/1) mit dem gleichen Anfangsmotiv *d''-es''-f''-d''*. Zudem ähneln sich die imitatorischen Schlusspassagen in den beiden Hexenduetten „But ere we“ (II/1, 20: 23–26, in d-Moll) und „See, see the flags“ (III/1, 31: 13–15, in B-Dur).

In seinem opernhafte Bühnenwerk *Dioclesian* (1690) zeigt sich wiederum Purcells ausgeprägte Vorliebe für quintverwandte Tonarten, so c-Moll/C-Dur–g-Moll–d-Moll in den vier einleitenden Instrumentalstücken und auch später im zweiten Akt (G/g–C/c/C), dritten Akt (c/C–d), vierten Akt (C–D) und fünften Akt (G–C/c–a–D/d–g/G–C/c/C). Wie in *Dido and Aeneas* werden mehrere dieser tonalen Hauptzentren mit bestimmten musikalischen Motiven und inhaltlichen Momenten des Dramas verknüpft: So stehen die zwei verwandten Sopran-Airs „What shall I do“ (III) und „Still I'm wishing“ (V) beide in d-Moll und benutzen vergleichbare Melodien um *f''-d''-e''* (beide Texte handeln von unerfüllter Liebe). Die letzten neun Takte in beiden Stücken weisen außerdem sehr ähnliche melodische Aufstiege auf: von *a'* bzw. *h'-cis''*, *d''*, *e''*, *f''*, *g''* und schließlich *a''*. Gleiches gilt für die in C-Dur stehenden Tänze *Dance of Furies* (II) und *Butterfly Dance* (IV). Beide werden von der Prophetin Delphia initiiert und beginnen mit 14 bzw. 15 eng verwandten, nahezu identischen Takten und ähnlichen Bassgängen, die um die

³ John Blows dramatische Masque *Venus and Adonis* aus den Jahren 1681–1683 verwendet einen ähnlichen Terzzirkel *C–a–F–d–g*, in welchem a-Moll und e-Moll oft Adonis symbolisieren (vgl. Aeneas bei Purcell). D-Moll wird für Adonis' Tod im dritten Akt eingesetzt (vgl. Aeneas' Hinweis auf Adonis' Tod in Purcells Szene II/2, 26, auch hier in d-Moll stehend). Vgl. auch Bruce Wood, „Only Purcell E're Shall Equal Blow“ in: *Purcell Studies*, hrsg. von Curtis Alexander Price, Cambridge 1995, S. 106–144, besonders S. 130 f.

Töne C–A–F–D–C–G kreisen und sich in langsam-schneller Zeitmaßfolge fortbewegen. Ausdrücklich erwähnt seien an dieser Stelle auch die drei zentralen wiederkehrenden Bässe in c-Moll im zweiten Akt „Since the toils“ (vgl. den abschließenden Bassabschnitt „With dances and songs“, wo der Sieg der Liebe über den Krieg gefeiert wird) und dritten Akt (instrumentale, kanonische Chaconne) sowie im fünften Akt (Schlussabschnitt: Liebesapotheose, „Triumph victorious Love“ mit dem Mittelteil „Thou hast tam'd almighty Jove“), der zu den absteigenden Viertelfiguren, raschen Achtelpassagen und fallenden Quintkadenzen der hier profilierten Chaconne aus dem dritten Akt zurückkehrt. Hier werden auch noch weitere Instrumentalmotive in C-Dur aus dem zweiten Akt wiederholt, und damit wird ein Zusammenhang zum gesamten Werk hergestellt. Erwähnt seien besonders die Terzgänge c''–e'' der Trompete (V, 35: 41), die Sechzehntel-Schleiferfigur d''–c''–d''–e'' (35: 48) und die zahlreichen punktierten Rhythmen und marschähnlichen Subjekte e''–f''–e''–f''–g'' (35: 57–60): alles stilistische Merkmale, die schon von der *Symphony* in C-Dur und dem Air „Let the soldiers rejoice“ aus dem zweiten Akt bekannt sind. Beide Abschnitte aus dem zweiten und fünften Akt verherrlichen Diocletians militärische Macht und seine mitfühlenden menschlichen Qualitäten in der Gestalt der allmächtigen Liebe. Eine weitere C-Dur-Reprise erscheint im Air „Let the graces“ (V, 21), das Motive aus dem *Chair Dance* des dritten Aktes in C-Dur aufgreift. Auch zwei weitere Szenen aus dem fünften Akt, nämlich die Trinkepisode und der *Canaries Dance*, werden in diesen reprisenartigen Prozess eingeflochten (vgl. Notenbeispiel 3).

a) *The Chair Dance* (III. Akt, 12: Violine I)b) Sopran Air *Let the graces* (V. Akt, 21: 3–5)

a) *The Chair Dance* (III. Akt, 12: 10–12, Violine I)b) Sopran Air *Let the graces* (V. Akt, 21: 11–13)

c) Trinkszene im V. Akt (27a: 34–35, Oboe I)

d) *Canaries* (V. Akt, 30, Violine I)

Notenbeispiel 3: *Dioclesian*

Als Ganzes erinnert *Dioclesian* mit seiner ausgeprägten Verknüpfung tonaler und motivischer Gesten sehr an *Dido and Aeneas*. Insbesondere gilt das für die abschließende *Masque* im fünften Akt mit seiner endgültigen Verherrlichung Diocletians und der reprisenhaften Verschmelzung früheren musikalischen Materials.⁴

Purcells nächstes großes Bühnenwerk *King Arthur* (1691) weist die zentrale Tonart C-Dur wiederum dem Helden Arthur zu, instrumental beginnend mit der *Symphony*, dann im Tenorsolo „Come if you dare“ am Ende des ersten Aktes (10). Hier soll besonders auf die imitatorischen Fanfaren (10: 80, g'–g'–g'–g'–g'–c''–d''–e''–f''–g'') hingewiesen

⁴ Vgl. Curtis Alexander Price, *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge 1984, S. 347.

werden, die an die Trompeten-Symphony in C-Dur in *Dioclesian* erinnern (II, 6a). Außerdem verbindet Purcell die *Symphony* in *King Arthur* mit dem Fugato-Hauptthema aus der in d-Moll stehenden *Overture* zu Beginn der *Second Music* vor dem ersten Akt, eine für *King Arthur* charakteristische Technik, da gerade dieses Werk oft rein instrumentale Beziehungen als strukturelle Grundpfeiler einsetzt (vgl. Notenbeispiel 4).

a) *Second Music's* erste *Overture*, 2: 20–22, Violine I



b) I. Akt *Symphony's* Trompetenfanfare bei F, 10: 80–82, freie Umkehrung von (a)



Notenbeispiel 4: *King Arthur*

a) Alt (I. Akt, 9: 1)



b) Tenor-Solo (V. Akt, 39)



c) Chor Sopran I (I. Akt, 9: 37)



d) Tenor-Solo (V. Akt, 39: 5)



Notenbeispiel 5: *King Arthur*

Wie im *Dioclesian* weist auch der abschließende fünfte Akt von *King Arthur* (der auch den König verherrlicht sowie Englands glanzvolle Zukunft beschwört) den gleichen harmonischen Verlauf wie der erste Akt auf (hier auf F–d–B–C konzentriert). Zudem wiederholt Purcell gewisse Hauptmotive im fünften Akt, die im ersten mit dem plagalen F-Dur (C: IV) und den heidnischen Sachsen verknüpft waren. Diese Motive werden nun

im fünften Akt in die hymnische Lobpreisung des englischen Landlebens verwandelt. Nach Curtis Alexander Price⁵ stellt diese dramatische Abfolge eine weitere Steigerung der Verknüpfung des Sakralen mit dem Profanen aus der Opferszene des ersten Aktes dar (vgl. Notenbeispiel 5).

Es bleibt hervorzuheben, dass die plagale F-Dur-Sphäre im fünften Akt von zwei Stücken in terzverwandten Tonarten eingeleitet wird: das melodienreiche Duett „Round the coast“ in a-Moll und das lebhaftes Trio „For folded flocks“ in d-Moll. Diese Ensembles sind geprägt von den auf Dreiklängen basierenden absteigenden Gesten e''-d''-c''-a' bzw. a-f-e-d: ein Motivkomplex aus dem in F-Dur stehenden Sachsenchor „Brave souls“ im ersten Akt (8). Ebenso kann man Venus' anschließendes Solo „Fairest isle“ (V, in B-Dur) auf Grimbalds graziöses Solo „Let not a moonborn elf“ im zweiten Akt zurückführen, welches zwar in A-Dur steht, aber von gewichtigen d-Moll-Passagen umrahmt wird. Beide Lieder beginnen mit zwei auf Dreiklangsbrechungen basierenden Takten, einem Terzschleifer in T. 3 und mit einer abschließenden fallenden Terzkadenz in T. 4. Außerdem weisen beide Stücke nahezu identische Phrasenendungen auf (II, 13: 6–7 und V, 40: 29–31) und betonen zudem die Obersekunde H (II) bzw. C (V) als sekundäres harmonisches Ziel (vgl. Notenbeispiel 6).

a) Grimbalds Baßlied im II. Akt, 13

Let not a moon-born elf mis-lead ye

b) Venus' Sopranlied im V. Akt, 40: 24–31

Fair-est isle, all isles ex-cel-ling;
Gen-tle mur-murs, sweet com-plain-ing;

c) Grimbalds Lied (Fortsetzung)

From your prey and from your glory;...

d) Venus' Lied (Fortsetzung)

Seat of that plea-sure and of love...
Sighs that blow the fire of love...

Notenbeispiel 6: *King Arthur*

Purcells harmonische Disposition im fünften Akt um C-a-d-F-B wird schließlich durch zusätzliche Terzzyklen nach g-Moll/G-Dur und C abgeschlossen. Dieses Verfahren erinnert wiederum an die Terzbeziehungen in *Dido and Aeneas* und an die verknüpften Quintbeziehungen in Purcells Bühnenmusik zu *Amphitryon* (um 1690/91

⁵ Ebd., S. 314.

entstanden⁶), mit seiner Tonartenstruktur B–F–d–g–a–d. Von besonderem Interesse ist hier das letzte g-Moll-Duett im fünften Akt von *King Arthur* (41) „You say 'tis love“, seine einleitenden Abschnitte (41: 16–84) verwenden mehrere Varianten eines chromatischen, chaconneartigen Bassganges auf G–Fis–G–F–Es–D. Dieses ausdrucksstarke Thema und seine weitere Ausführung paraphrasieren die ausgedehnte *Passacaglia* aus dem vierten Akt „How happy the lover“, welche ebenso in g-Moll steht, die wiederum die Eröffnungs-*Chaconne* aus *King Arthur's First Music* frei verarbeitet (vgl. Tabelle).

<i>Chaconne</i> -Takte	<i>Passacaglia</i> -Takte	Bemerkungen
1–5	1–8	ähnliche punktierte Rhythmen und Achtelabstiege
8–16	8–17+45–49	ähnliche punktierte Rhythmen und Oktavimitationen
16–24	94–98+197–210	dichter kontrapunktischer Satz mit Gegenbewegungen; analoge Rhythmen mit punktierten Vierteln
25–40+113–120	33–41	vergleichbare ansteigende Skalen mit punktierten Rhythmen
49–56	90–94+106–110	Terz- und Sextparallelen, mit Sechzehntel-Rhythmen verknüpft
65–72	181–184+226–230+234–238	Hoketus-ähnliche rhythmische Echos

Tabelle: Vergleich der Höhepunkte aus der *Chaconne (First Music)* und der *Passacaglia* des vierten Aktes von *King Arthur*.

Wir haben bereits die mannigfaltigen musikdramatischen Beziehungen zwischen dem ersten, vierten und fünften Akt nachvollzogen. Aber auch der zweite und dritte Akt zeugen von symmetrischen Gegenüberstellungen mit den erwähnten Außenakten. So teilen die abschließende Schäferszene im zweiten Akt und die erotischen Versuchungen im vierten Akt das gleiche Hauptthema der lyrisch gestimmten Liebe, mit Betonung der Dominant-Tonarten G-Dur/g-Moll (II) bzw. g-Moll (IV). Dagegen ist die zentrale Cupido-Figur im mittleren dritten Akt engstens mit der Tonika C-Dur verbunden, und ihre dreiklangsartigen Motivgesten um g'–c''–e''–d''–g'' (20, 21, 23:1, 25, 26, 28 und 29) kehren bei den in C-Dur stehenden Hauptepisoden im fünften Akt wieder (so die zwei *Trumpet Tunes*, die *Symphony* und der Schlusschor „Our natives“), um König Arthur und Englands glorreiche Zukunft zu verherrlichen. Hier sei noch erwähnt, dass Purcell auch einige heroische Gesten aus dem ersten Akt zu Beginn des zweiten Aktes wiederholt, darunter die Trompetenfanfaren (I, 10: 100 bzw. II, 12) und der Chorrefrain „Come if you dare“ (I, 10: 34). Hier gilt es, die siegreiche, vorwärtsmarschierende britische Armee zu schildern (vgl. Notenbeispiel 7).

⁶ Vgl. Adams, S. 295. Eine ähnliche Verschmelzung von Terz- und Quintenspiralen findet sich auch in Purcells Bühnenmusik zu *The Rival Sisters* (1695; g–F–d/D–B–g) und *Timon of Athens* (ebenfalls 1695 entstanden; F/f–B–d–B–g–B–D).

a) Trompetenfanfare 1 im I. Akt, 10: 100–101 b) Oboe-einleitung 1 im II. Akt, 12

c) Chorrefrain 'Come if you dare' im I. Akt, 10: 34–35, Sopran d) Chor-Ausschnitt aus II. Akt, 15: 29–30, Sopran

'Come if you dare', our... No gob - lin or elf shall...

Notenbeispiel 7: *King Arthur*

Man sieht also, dass *King Arthur* viele kompositorische Verfahren wie die tonal-motivische Koordination aus *Dido and Aeneas* weiterführt, das Endresultat erscheint hier aber noch homogener gestaltet, die rein instrumentalen Abschnitte als strukturelle Grundpfeiler.

In *The Fairy Queen* (1692–1693) entwickelt Purcell seine kompositorischen Absichten noch weiter. Wie im *Dioclesian* betont die tonartliche Struktur Quintenzirkel um g-B-D in den instrumentalen Eröffnungen, gefolgt von c-F-g (erster Akt, 1693 hinzugefügt), C-Dur/c-Moll (II), g/G-d-G-C-g-d (III), D-Dur (IV) und g-d-C/c-G-C-g/G-C-F-C (V). Allerdings sind die Dominantsphären g-Moll/G-Dur im dritten Akt und zu Beginn des fünften Aktes stärker profiliert als in den entsprechenden Abschnitten des *Dioclesian* und stellen daher eine nachhaltigere Beziehung zwischen der Tonika C-Dur/c-Moll und ihrer Doppeldominante D-Dur/d-Moll her. Außerdem bestätigt Purcell seine letzte harmonische Spirale im fünften Akt von G zu C-F-C mit verbindenden Terzüberleitungen um G-e-a-F-C zwischen den Ziffern 53 und 57. Letztere Stelle erreicht ihren ausdrucksvollen Höhepunkt in Hymens in F-Dur stehender Episode „My torch indeed“. Diese zielgerichteten Terzketten, welche stark an *Dido and Aeneas* und den fünften Akt von *King Arthur* erinnern, stellen das Licht des neuen Hochzeitstages („new wedding-day“) dar: ein strahlendes Licht, das, musikalisch gesehen, schließlich durch die Auflösung in die zentrale Tonika C zum Ausdruck kommt. Aus größerer formaler Perspektive erinnern diese profilierten Terzgänge ebenso an die abschließenden Terzzyklen am Ende des vierten Aktes um D-a (Winter), D-h (Frühling), G-Dur (Sommer), e-Moll (Herbst) und wiederum a-Moll (wiederkehrender Winter). Übrigens erreichen auch diese harmonischen Verbindungen im vierten Akt ihren strahlenden Höhepunkt in einer Lobpreisung der Sonne als universale Vaterfigur („great parent of us all“). Dass Purcell der abschließenden plagalen Kadenz F-C am Ende des fünften Aktes große Bedeutung beimaß, sieht man auch an zwei parallelen Passagen in den vorhergehenden Akten. So steht „Now the maids“ im dritten Akt zuerst in F-Dur (anstatt dem späteren G-Dur), gefolgt von „When I have often heard“ in der Tonika C-Dur. Gleiches gilt für den erst 1693 hinzugefügten ersten Akt mit seiner Betonung der plagalen Beziehung zwischen c-Moll und F-Dur, ähnlich dem Beginn des ersten und dem Ende des fünften Aktes von *King Arthur*.

Dessen Merkmal einer tonalen Stabilität für größere Szenenkomplexe, ja ganze Akte hat auch auf den Entstehungsprozess von *The Fairy Queen* eingewirkt. Hier ist nämlich

der stimmungsvolle nächtliche zweite Akt auf C-Dur/c-Moll konzentriert, der lebhaft-komische dritte Akt dagegen (besonders in der späteren Fassung von 1693) auf g-Moll/G-Dur: ein quintbezogener, geschmeidiger Übergang zur heroischen Verherrlichung von Oberons Macht im vierten Akt, welche nach dem stilistischen Muster des vierten Aktes aus *Dioclesian* in strahlendem D-Dur vorgestellt wird. Diese subtilen Übergangswirkungen zwischen den einzelnen Szenen und Akten werden noch durch Purcells Verwendung von drei verwandten dreiklangsartigen Motivgruppen unterstrichen. Der erste dieser Komplexe besteht aus einem fanfarenartigen abschließenden Motiv aus der *Overture* zum ersten Akt in D-Dur, wiederholt in „When I have often heard“ (III, C-Dur), in der *Hornpipe* am Ende des dritten Aktes und im wehmütigen, herbstlichen „See, see my many colour'd fields“ (Ende des vierten Aktes, e-Moll) (vgl. Notenbeispiel 8).

a) *Overture* vor dem I. Akt, 5, Trompete I b) Sopranlied *When I have often heard* (III. Akt, 26)



c) *Hornpipe* im III. Akt, 29, Violine I d) Tenorlied im Herbst *See, see my many colour'd fields* (IV. Akt, 38, Violine I)



Notenbeispiel 8: *The Fairy Queen*

Der zweite Motivkomplex bringt die Oberterz als zweiten Ton und statt der Unterquarte die Oberquinte. Diese aufwärts strebende, dynamischere Dreiklangs-Metamorphose wird oft für anfängliche, auslösende dramatische Gesten eingesetzt, besonders zu Beginn des ersten und fünften Aktes. Sie ist gewöhnlich mit den Tonarten c-Moll und g-Moll verknüpft (vgl. Notenbeispiel 9).

a) Duett *Come, let us leave* (I. Akt, 6, Violine I) b) *Dance for the Followers of Night* (II. Akt, 18, Violine I)



c) *Prelude* und *Epithalamium* (V. Akt, 41+42, Baß)



d) *Monkey's Dance* (V. Akt, 49, Violine I)



Notenbeispiel 9: *The Fairy Queen*

Die dritte Motivgruppe ist ein freier Krebsgang des Komplexes in Beispiel 9 und kreist um die Stufen V–III–I (oder C-Tonika: G–E–C). Sie begleitet in der Regel endgültige tonale und dramatische Auflösungen. Dieser Komplex wird zuerst im lyrischen zweiten Akt („May the God“ und „One charming night“) vorgestellt. Seine höhepunktartigen Reprisen sind aber dem imposanten fünften Akt vorbehalten (vgl. *Entry Dance* und „Thus the gloomy world“, beide in C-Dur; „Yes, Daphne“ in c-Moll; „Hark! the echoing air“ in C-Dur und das letzte *Prelude* in G-Dur). Wie im zweiten Akt alternieren die Re-

prisen im fünften Akt zwischen C-Dur und c-Moll,⁷ vor der endgültigen Bestätigung in C-Dur und G-Dur (vgl. Notenbeispiel 10).

a) Altlied *May the God* (II. Akt, 11)



b) Secresys Altsolo *One charming night* (II. Akt, 16: 11–12)



c) Entry Dance (V. Akt, 44, Violine I)



d) Chinese (Alt): *Thus the gloomy world* (V. Akt, 46: 5)



e) Chinese (Alt): *Yes, Daphne* (V. Akt, 48: 3–4)



f) *Hark! the echoing air* (V. Akt, 51, Trompetensolo)



g) *Prelude* (V. Akt, 53, Violine I)



Notenbeispiel 10: *The Fairy Queen*

Purcell unterstreicht diese tonale Auflösung durch zwei Nummern mit wiederholten Bässen, nämlich „Thus the gloomy world“ und „Yes, Daphne“, ein Verfahren, welches an das abschließende romanescartige Bassfinale in *Dioclesian* erinnert

Bei näherer Betrachtung erscheint der fünfte Akt der *Fairy Queen* außerdem als eine groß angelegte Reprise der wichtigsten motivischen Gesten des gesamten Werkes. So erinnert das letzte *Prelude* (53) mit seinen raschen Tonwiederholungen sehr stark an die ähnlich gestaltete Musik des betrunkenen Dichters in F-Dur aus dem ersten Akt (7, „Scene of the Drunken Poet“) sowie an die Hexen aus *Dido and Aeneas* (II/1, 17 und 19). Ebenso gibt es Parallelen zwischen den 6/8-Rhythmen des Schlusschors „They shall be as happy“ (V, 59) und vielen vorausgehenden Tanznummern (vgl. den *Jig* im ersten Akt, 8, g-Moll; „Sing, sing while we trip it“ im zweiten Akt, 13b, in C-Dur sowie „Now the maids“ und *Dance for the haymakers*, beide aus dem dritten Akt und in G-Dur, 25 und 27). In eindeutiger Weise sind alle diese Tanzpassagen engstens mit der Gesamttonartstruktur C-Dur/g-Moll/G-Dur verbunden. Um diese beiden Tonarten kreist auch die harmonische Struktur des *Prelude* und Hymens Schlussgesang (54–56) am Ende des fünften Aktes. Mit der Abfolge G–e–a–F–C wird zugleich der Wechsel der Jahreszeiten aus dem vierten Akt wieder aufgegriffen, der auf einer ähnlichen harmonischen Sequenz basiert. In diesem Zusammenhang sei auch die *Plaint* zu Beginn des fünften Aktes erwähnt (43, d-Moll), die eng mit dem Lied „Next, Winter comes slowly“ (39, a-Moll) aus dem vierten Akt verwandt ist. Die chromatische Struktur beider Kompositionen mit ihren wiederholten Bassgängen wird im fünften Akt allmählich in die

⁷ Zu den tonalen Beziehungen zwischen dem zweiten und fünften Akt vgl. Robert Etheridge Moore, *Henry Purcell and the Restoration Theatre*, London 1961, S. 119.

diatonischere, romanescartaartige Basskonstruktionen von „Thus the gloomy world“ verwandelt.

Insgesamt stellt *The Fairy Queen* ein glanzvolles Beispiel für eine kompositorische Synthese dar, denn hier vereint sich die tonale Klarheit des *Dioclesian* mit den motivischen Reprisen aus *Dido and Aeneas* sowie der subtilen formalen Symmetrie des *King Arthur*. Neuartig an *The Fairy Queen* ist dagegen Purcells Sinn für organische Steigerungen und abgestufte dramatische Effekte, die ihren Höhepunkt im vierten und fünften Akt erreichen.⁸

Purcells letztes großes musikdramatisches Werk *The Indian Queen* wurde wahrscheinlich im Juni 1695 uraufgeführt, fünf Monate vor dem Tod des Komponisten am 21. November 1695. Die abschließende *Masque* im fünften Akt wurde anscheinend von Purcells jüngerem Bruder Daniel für die nächste Aufführung in den ersten Monaten des folgenden Jahres fertiggestellt.⁹

Die tonale Struktur der *Indian Queen* erinnert wiederum an *King Arthur*, besonders die plagalen Fortschreitungen um F–C. Bereits die vier einleitenden Instrumentalsätze stehen alle in F-Dur, wie auch der Beginn des Opferchores „While thus we bow“ am Anfang des fünften Aktes. Dieser plagale Zyklus wird sodann von Daniel Purcells abschließender in C-Dur stehender *Masque* (mit kurzem Zwischenspiel in G-Dur/g-Moll für Hymen und Cupid) vollendet. Diese *Masque* verwendet die bekannten Dreiklangsmotive um c'–e'–g' aus dem Prolog; vgl. etwa die Anfangs-Vokallinien des Indianerknaben „Wake, Quivera, wake“ aus dem Prolog (7) mit den folgenden Textpassagen der *Masque*: Hymens „To bless the genial bed“ (34), das Basssolo „I'm glad I have met him“ (37), das Countertenor-Solo „Sound, sound, sound the trumpet“ (41), das Bassduett „Make haste“ (42) sowie der Schlusschor „Let loud renown“ (44). Dieser Chor erinnert ebenso stark an den lobpreisenden Chor „We come to sing great Zempoalla's story“ in C-Dur aus dem zweiten Akt (14b). Zudem gemahnen Cupids affektvolle g-Moll-Passagen in „The joys of wedlock“ (40: 6–8) und „Where virtue“ (40: 35–42) stark an Quiveras analoge g-Moll-Musik im Prolog („If there be“, 10). Außerdem wiederholt Purcell ein zentrales Orchestermotiv aus dem *Air* der *Second Music* (vor dem Prolog) in der gewichtigen *Trumpet Overture* des dritten Aktes (vgl. Notenbeispiel 11).

⁸ Die außergewöhnliche tonale und formale Klarheit in *The Fairy Queen* erinnert stark an italienische Barockvorbilder, wie auch Purcells ausgedehnte Verwendung von italienischen Ariengenres. Vgl. Claude Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs 1991, S. 252.

⁹ Vgl. Henry Purcell, *The Indian Queen*, hrsg. von Margaret Laurie (= The Works of Henry Purcell 19), London 1994, Einleitung S. xiii.

a) *Air* aus einleitender *Second Music* (3: 8–9, Violine I)



b) *Trumpet Overture* (III. Akt, 24, Trompetensolo)



Notenbeispiel 11: *The Indian Queen*

Aber auch die zwei Sopranlieder im dritten (A-Dur) und vierten Akt (a-Moll) sind offenbar melodisch entfernt verwandt: Beide Nummern betonen das Thema des Liebesschmerzes. Im Zusammenhang mit den hiermit verknüpften Violinenmelodien in A-Dur des *Act III Tunes* bzw. *Rondeau* (welches übrigens auch im 3/4-Takt steht) ermöglichen diese drei Stücke eine geschmeidige, terzbetonte harmonische Überleitung zu den F-Dur/f-Moll- bzw. d-Moll-Bereichen der Opferszene im fünften Akt (vgl. Notenbeispiel 12).

a) Luftgeists Sopransolo im III. Akt, 27



b) Orazias *They tell us* (IV. Akt, 29a)



a) Luftgeist (Fortsetzung)



b) Orazia (Fortsetzung)



Notenbeispiel 12: *The Indian Queen*

Zusammenfassend können wir feststellen, dass in Purcells Bühnenmusiken ein enger Zusammenhang zwischen dramatischem Konzept und tonaler Gesamtstruktur besteht. Obwohl gewisse Grundtendenzen unverkennbar sind (z. B. Quinten- und Terzspiralen um C-Dur/c-Moll und dessen modaler Molldominate g-Moll), variiert Purcell diese jedoch mit größter kompositorischer Phantasie. In *Dido and Aeneas* bemerkten wir eine besonders ausgeprägte bogenartige Symmetrie der Form zwischen den Eröffnungs- und Schlusssauftritten der Hauptheldin Dido, verbunden auch durch die absteigenden Terzspiralen. Letztere werden zudem durch die wiederholten Idiome für die Hexen bzw. für Aeneas miteinander verknüpft. In *Dioclesian* verwendet Purcell einen noch einheitlicheren Quintenzyklus um C–G–D sowie eine weitreichendere Reprise von Satztypus und früherem musikalischen Material in der abschließenden *Masque* des fünften Akts. Eine Variation dieses Verfahrens mag man in *King Arthur* erblicken mit seinen plagalen Reminiszenzen und Terzspiralen, die sehr an *Dido and Aeneas* erinnern. Auch hier finden sich nämlich ausgedehnte Korrespondenzen zwischen dem ersten und fünften Akt, die das zentrale Thema des Werkes widerspiegeln: den Übergang vom heidnischen Sachtum zur glorreichen Zukunft eines vereinigten, mächtigen England. In *King*

Arthur ist ein großräumiges formales Gleichgewicht zu beobachten im Unterschied zu den nur schwach ausgeprägten Symmetrien im *Dioclesian* (vgl. dort die verwandten Tänze im zweiten und vierten Akt). So kehren in *King Arthur* die martialischen Gesten des Königs vom Ende des ersten Akts am Anfang des zweiten Akts wieder, um die vorwärts marschierende britische Armee treffend zu schildern. Außerdem verbindet Purcell die pastoral-lyrischen Szenen im zweiten und vierten Akt auf harmonische Weise und entwickelt die tonalen Gesten Cupids im dritten Akt zu Englands patriotischen Gesängen in C-Dur im fünften Akt. Die instrumentalen Sätze, besonders die mit wiederholtem Bassfundament, tragen nachhaltig zur größeren Einheit der formalen Struktur bei.

In *The Fairy Queen* haben wir Purcells wohl gelungensten Versuch vor uns, eine einheitliche und zugleich organisch konzipierte, terrassenförmig angeordnete musikdramatische Architektur aufzubauen. Wenngleich die tonartliche Struktur des Werkes die klassische Strenge des *Dioclesian* wiederaufgreift, so erinnern die Terzspiralen im vierten und fünften Akt, die den Übergang der Jahreszeiten, von der Dunkelheit zum Licht, widerspiegeln, eindeutig an *Dido and Aeneas* und an *King Arthur*. Trotzdem bleibt *The Fairy Queen* innerhalb von Purcells Bühnen-CŒuvre einzigartig durch die Integration von tonalen und motivischen Gesten, besonders in den Schlusszenen des fünften Akts, die zu Purcells prächtigsten reprisenhaften Formen gehören.

Wie *The Fairy Queen* verbindet *The Indian Queen* die Quintenzyklen von *Dioclesian* mit der plagalen Betonung von *King Arthur*. Auch hier stützen die instrumentalen Teile und deren motivische Verknüpfungen die musikalische Gesamtarchitektur, besonders durch die Verbindungen zwischen dem *Second Music Air* und der *Trumpet Overture* im dritten Akt. Die anschließende Betonung von A-Dur/a-Moll und des terzverwandten F (oder die Tonika C: IV) wird außerdem durch die motivischen Parallelen zwischen den beiden *Airs* (Sopranlieder, in A-Dur bzw. a-Moll) im dritten und vierten Akt untermauert. Dieser Prozess, bei dem der entfernteste harmonische Modulationspunkt der Quintenzyklen durch verwandte Sopranlieder betont wird, erinnert übrigens wiederum an *Dioclesians* zwei in d-Moll stehende Sopran-Airs im dritten und fünften Akt.

Purcells Hervorhebung der großräumigen Formsymmetrie und des strukturellen Gleichgewichts erinnert an italienische Vorbilder. In der Einleitung der gedruckten Partitur des *Dioclesian* von 1691 betont Purcell, dass die italienische Musik Englands „bester Meister“ sei und dass seine Zeit zur „rechten Komposition“ („just composition“) hinstrebe. Sogar Purcells klare tonale Organisation und seine Vorliebe für verbindende Terzspiralen trifft man auch in der Musik seines italienischen Zeitgenossen Alessandro Stradella (1639–1682) an. Dennoch bleibt Purcells reife Kunst einzigartig in ihrer eminenten Fähigkeit, wiederkehrende motivische Gesten mit einer logisch konzipierten harmonischen Gesamtarchitektur zu verknüpfen, wie auch sein ausgeprägtes Talent für terrassenförmige Reprisen, welche die dramatische Struktur des jeweiligen Werkes direkt widerspiegeln.

Zur Frage der Tempi in den Orgelwerken Felix Mendelssohn Bartholdys

von Burkhard Wind (Marburg)

Allgemeines zum Tempo auf der Orgel

Carl Czerny schreibt in seiner Klavierschule: „Jedes Tonstück macht nur dann die gehörige Wirkung, wenn es in dem vom Autor vorgezeichneten Tempo vorgetragen wird, und oft kann eine nur sehr geringe Abweichung von demselben, (sei es nun in's geschwindere oder langsamere Zeitmass) den Sinn, die Schönheit und Verständlichkeit desselben verderben.“¹ Damit verdeutlicht er das Gewicht des vom Komponisten intendierten Tempos, das unabdingbare Voraussetzung dafür ist, dem Zuhörer Sinn und Schönheit einer Komposition zu erschließen. Die Wahl des angemessenen Tempos stellt für Czerny eine zentrale Kategorie sowohl sinngemäßen wie werktreuen Musizierens dar. Zentraler Maßstab ist nicht die subjektive Sicht des Interpreten, sondern der Wille des Komponisten.

Noch 1807 klagt Johann Gottlob Werner: „Wir haben zur Zeit noch kein sicheres Mittel, um die Bewegung eines Musikstücks bestimmt anzuzeigen.“² Seit der Erfindung und Einführung des Maelzel'schen Metronoms 1816 ist ein solches Mittel zumindest im Hinblick auf das Grundtempo gegeben, nicht aber für die Agogik, die überdies in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen der Divergenz der Anschauungen komponistenspezifisch zu betrachten ist.

Mendelssohn versah seine sechs Orgelsonaten op. 65 mit Metronomangaben und lieferte damit aufschlussreiches Informationsmaterial bezüglich seiner auf die Orgel bezogenen Tempoauffassung. Alle anderen Orgelwerke sind dagegen vom Komponisten nicht metronomisiert worden. In diesen Fällen muss das Grundtempo auf der Basis verbaler Tempoangaben sowie Stil und Charakter des jeweiligen Werkes bestimmt werden.

Die instrumentenspezifischen Quellen aus der Zeit Mendelssohns betonen, dass der Orgel grundsätzlich ein eher langsames Tempo angemessen sei. So schreibt etwa Christian Heinrich Rinck: „Hauptregel in dieser Beziehung bei dem Orgelspielen ist: man nehme das Zeitmaas sowohl bei Vor- als Nachspielen nicht schnell, sondern langsam und selbst bei lebhaften Sätzen eile man nicht.“³ Hintergrund dieses Postulates nach tendenziell gemäßigten Tempi ist für August Gottfried Ritter zum einen „die Eigenthümlichkeit des Orgeltones“, der „rücksichtlich seiner Ausbildung [...] eine langsame Spielart [bedingt]. Er braucht, und zwar je tiefer er ist, um so mehr, immer eine gewisse Zeit, bevor er zur vollkommenen Erscheinung gelangt“⁴, zum anderen der „würdige Zweck“ der Orgel, dem, so Friedrich Schneider, „schnelle trillernde Läufe, schnelle Ar-

¹ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Erster Teil*, Wien [1839], S. 119.

² Johann Gottlob Werner, *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniß und Behandlung des Orgelwerks*, Penig 1807, S. 19.

³ Christian Heinrich Rinck, *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen op. 124*, Bd. 1, ²1843, S. 37.

⁴ August Gottfried Ritter, *Die Kunst des Orgel-Spiels*, Erfurt u. a. [³1846], S. 37.

peggios, Passagen [...] nicht angemessen sein“⁵ werden, womit er auf die religiös-liturgische Verwendung der Orgel rekurriert.

Einige äußere Faktoren können zu (leichten) Modifikationen des Grundtempos führen. Hier nennen die Quellen vor allem die Größe und Akustik des Raumes, in dem die Orgel steht. So heißt es etwa bei August Gottfried Ritter: „Klang und Ton der Orgel erleiden durch die Oertlichkeit, in welcher sie aufgestellt ist, manche zufällige, jedoch beachtenswerthe Veränderung.“⁶

Neben der Raumakustik spielt nach Ritter auch die Ansprachegeschwindigkeit der gewählten Register eine Rolle: „Einige Register, besonders die engmensurirten und die Rohrwerke, sprechen langsamer an als zum Beispiel die Gedackte und die Flöten“⁷. Für den Bereich der Soloregistrierungen stellt Friedrich Schneider in seiner *Orgelschule* einen recht eindeutigen Zusammenhang zwischen dem Charakter eines Registers und der Bewegung einer Komposition her: „Beim Gebrauch weniger, wol gar auch einzelner Register, muß der Charakter der Register beachtet werden, ob sie langsamere oder schnellere Bewegung zulassen. So sind manche Stimmen, vermöge ihrer eigenthümlichen Tonfarbe und wegen der schwierigen Ansprache zu langsamen Sätzen geschickter als zu schnellen; (z. B. Viola di Gamba, so wie die Rohrwerke) und eben so giebt es welche, deren Tonfarbe und leichte Ansprache sich zu schnellen Gängen wohl eignet. Z. B. Gedackt, Flöte u. s. w.“⁸ Das Grundtempo eines Stückes kann somit in engen Grenzen Informationen über eine angemessene Registrierung enthalten, umgekehrt kann aber auch eine vom Komponisten vorgegebene Registrierung Anhaltspunkte bei der Ermittlung eines angemessenen Grundtempos liefern, wenn dieses nicht schon metronomisch angegeben ist.

Weiterhin spielen bei der Wahl des genauen Tempos für Ritter auch die Größe der Orgel und deren individuelle (bautechnische und situative) Besonderheiten eine Rolle: „Diese allgemeine Bestimmung [der vorzugsweise langsamen Spielart auf der Orgel] erleidet nach der Grösse der Orgel, nach ihrer besonderen zweckmässigen oder un Zweckmässigen Einrichtung, nach manchen augenblicklichen Umständen: heftiger Zufluss des Windes, Coppeln der Manuale und dergleichen mehr, manche Modifikation.“⁹ Als Faustregel gilt: je größer das Instrument, desto langsamer das Tempo.

Die benannten äußeren Faktoren, die ein im Idealfall vom Komponisten genau angegebenes Grundtempo in sehr engen Grenzen (vgl. Czernys Aussage zu Beginn) modifizieren können, führen dazu, „dass ein und dasselbe Tonstück in verschiedenen Kirchen und auf verschiedenen Orgeln nicht immer in demselben Zeitmasse vorgetragen werden“¹⁰ kann.

Tempomodifikationen in Rücksicht auf Raum- und Instrumentengegebenheiten sind für den ausübenden Musiker selbstverständlich und, wie gezeigt, für die Zeit Mendelssohns belegt. Keinesfalls eignen sie sich aber als Vorwand für eine subjektiv motivierte Tempoänderung bei der Interpretation, besonders dann nicht, wenn die Absicht des

⁵ Friedrich Schneider, *Orgelschule* (zweiter Teil des *Handbuchs des Organisten*), Halberstadt 1830, S. 2.

⁶ Ritter, S. 72.

⁷ Ebd., S. 71.

⁸ Schneider, S. 83.

⁹ Ritter, S. 71.

¹⁰ Ebd., S. 72.

Komponisten, etwa in Form originaler Metronomangaben, offenbar ist. Der Wille des Komponisten hat – das zeigt Czernys Zitat am Beginn dieses Kapitels deutlich – oberste Priorität; die Wahl des Tempos ist nicht ins subjektive Ermessen des Interpreten gestellt, sondern integraler Bestandteil der Komposition, der über Verständlichkeit oder Unverständlichkeit eines Werkes entscheidet.

Zeugnisse zu Mendelssohns Tempowahl

Die Metronomangaben Mendelssohns in den Sonaten op. 65 zeigen durchweg eine Bevorzugung lebhafter Tempi. Diesen Befund bestätigen auch zahlreiche Aussagen von Zeitgenossen. So schreibt etwa Hans von Bülow über Mendelssohn (bei dem er als Knabe „eine mehrstündige Clavierlektion für den Vortrag der bei aller Varietät der Erfindung in Form und Styl so unverwandten Op. 14 und 22“ erfahren hatte):¹¹

Der Meister hielt vor Allem auf strenge Tactobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben [...]. Endlich protestirte er auch gegen jene ‚prickelnde‘ Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch’ beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markieren, dass seine zahlreichen Zurufe beim Unterrichte waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und dass die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden.

Mendelssohn bevorzugte demnach frische Tempi, warnte aber vor Unruhe und Hektik beim Spiel. Höchst aufschlussreich sind von Bülows Hinweise zu Mendelssohns Auffassung im Bereich der Agogik: strikte Beachtung des Taktes, keine nicht vorgeschriebenen Ritardandi¹² und Beschränkung vorgeschriebener Verzögerungen auf das allergeringste Maß zeigen, dass eine ausgreifende spätromantische Agogik keineswegs im Sinne des Komponisten ist. Die Bedeutung des Grundtempos gewinnt damit für die Werke Mendelssohns ein besonderes Gewicht.¹³

Robert Schumann unterstreicht in seinen teilweise stichwortartigen Aufzeichnungen über Mendelssohn dessen Neigung zu lebhaften Tempi und deutet nebenbei einen offenbar auch sportlichen Aspekt des gemeinsamen Musizierens mit Clara Schumann an, vor allem beim Vom-Blatt-Spiel: „Ueber Klara. Das Schlüpfende ihres Spieles. Er hielt sie immer sehr hoch. ‚Die versteht Clavier zu spielen‘. Es machte ihm immer Vergnügen,

¹¹ Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hrsg. von Marie von Bülow (= Briefe und Schriften 3), Leipzig 1896, S. 406.

¹² Czerny schreibt im dritten Kapitel („Von den Veränderungen des Zeitmasses“) des dritten Teils seiner *Klavierschule op. 500*, in dem er die Agogik behandelt: „Das Ritardando wird in der Regel weit häufiger als das Accelerando angewendet, weil es den Charakter eines Satzes weniger entstellen kann, als das zu öftere Beschleunigen des Zeitmasses.“ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Dritter Teil*, Wien ²1846, Faks.-Nachdr. Wiesbaden 1991, S. 25. Das Ritardando als das häufigste Mittel agogischer Gestaltung ist möglicherweise als Synonym für Agogik überhaupt zu verstehen; diesen Eindruck jedenfalls hinterlässt von Bülows Aussage ebenso wie Czernys Darstellung.

¹³ Ähnlich wie Mendelssohn scheint Franz Schubert einer Bemerkung Leopold von Sonnleithners zufolge verfahren zu sein: „Ich hörte ihn mehr als hundertmal seine Lieder begleiten und einstudieren, vor allem hielt er immer das strengste gleiche Zeitmaß ein, außer in wenigen Fällen, wo er ausdrücklich ein ritardando, morendo, accelerando etc. schriftlich angezeigt hatte. Ferner gestattete er nie heftigen Ausdruck im Vortrage.“ (Otto Erich Deutsch, *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983, S. 135).

recht lebhaftes Tempo mit ihr zu nehmen, bei vierhändigen Sachen, namentlich beim Vistaspiel.“¹⁴

Weniger wohlwollend bestätigen auch Carl Gotthelf Siegmund Böhme und Richard Wagner Mendelssohns generelle Vorliebe für lebhaftes Tempo. Angesichts der unübersehbaren Zahl euphorischer Aussagen über Mendelssohns Orgel- und Klavierspiel sowie über seine Fähigkeiten als Dirigent scheint sich in ihnen eine gewisse persönliche Animosität widerzuspiegeln. So schreibt Böhme, Inhaber des Verlags C. F. Peters, nachdem eine Zusammenarbeit Mendelssohns mit dem Verlag an der Ausgabe der Orgel- und Klavierwerke Johann Sebastian Bachs gescheitert war, am 9. Mai 1842 an Friedrich Conrad Griepenkerl über Mendelssohns Spiel: „Sein Orgelspiel finden etliche Unparteiliche manchmal einer Raserei ähnlich. Als Clavierspieler hat er viele schätzbare Eigenschaften, die ihm die Natur verlieh. Weil er aber das Tempo oft zu schnell nimmt, so wird sein Spiel mehrmals undeutlich und entbehrt einer gewissen guten Sangweise auf dem Instrumente.“¹⁵

Böhme unterstellt Mendelssohn also unangemessen schnelle Tempi, die der Deutlichkeit und Kantabilität des Vortrages abträglich seien. In ähnlicher Weise kritisch äußert sich Richard Wagner in seiner Schrift *Über das Dirigieren* über Mendelssohn: „Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigierens, dass das zu langsame Tempo am meisten schade und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, dass nicht viel davon bemerkt werde, und dies geschehe am besten dadurch, dass man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge.“¹⁶ Wagners Erinnerung an Mendelssohns Aussage mutet etwas skurril an. Sie unterstellt Mendelssohn letztlich, er habe sich bisweilen bewusst die Mühe eines guten Vortrages erspart und dieses Defizit durch hohe Tempi zu verbergen gesucht. Neben einer persönlichen Animosität kommt in Wagners Kritik vor allem eines zum Ausdruck: ein sich grundlegend und tiefgreifend wandelnder Umgang mit dem Tempo und der Agogik im Verlauf des 19. Jahrhunderts, zu dessen Vorreitern vor allem Wagner selbst gehört. Die neue, in Kontrast zu Mendelssohn und vielen seiner Zeitgenossen stehende Auffassung bezüglich des Umgangs mit dem Tempo und seinen Modifikationen bedurfte deshalb der Rechtfertigung, die Wagner vehement betrieb. Wolf Frobenius schreibt dazu: „Wagner führt seine Tempomodifikationen auf Beethoven zurück und stellt sich damit in Gegensatz zur herkömmlichen (zu seiner Zeit u. a. durch Mendelssohn und Franz Lachner vertretenen) Anschauung, dass sich die Einheit eines Satzes in der seines Tempos manifestiere.“¹⁷ Dass Wagner die neue Anschauung auch in Form der Diskreditierung der Antipoden zu vermitteln versucht, überrascht gerade im Falle Mendelssohns nicht.

¹⁴ Robert Schumann, „Aufzeichnungen über Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 14/15), München 1980, S. 111.

¹⁵ Karen Lehmann, „Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Missglückter Versuch einer Zusammenarbeit“, in: *BJ* 83 (1997), S. 87–95, hier: S. 94.

¹⁶ Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig o. J., S. 22 f.

¹⁷ Wolf Frobenius, Art. „Tempo. II.3. Von der Zeit Beethovens bis zur Gegenwart“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 454.

Instrumentenspezifisches Tempo: Das Verhältnis von Orgel und Klavier

Neben den individuellen Präferenzen eines Komponisten im Umgang mit dem Tempo spielen auch instrumenten- und besetzungsspezifische Faktoren eine Rolle, die ihre Wurzeln sowohl in der Bauart bestimmter Instrumente als auch in ästhetischen Überzeugungen haben können. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass vielen Zeitgenossen Mendelssohns der Orgel ein eher langsames Tempo angemessen erschien. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in der aufschlussreichen Gegenüberstellung von Orgel und Klavier, wie sie in zahlreichen Quellen begegnet. So heißt es etwa bei Carl Czerny: „Die für die Orgel bestimmten Fugen sind auch auf dem Fortepiano langsam vorzutragen.“ Und einige Zeilen später: „Wir fügen zur vorläufigen Übung 2 kleine Fugen bei, von welchen die Erste im langsamen Tempo componiert ist, und folglich sich auch für die Orgel eignet, wogegen die Zweite ziemlich schnell gehen muss, und daher nur auf dem Fortepiano ausgeführt werden kann.“¹⁸ Ein schnelles Tempo ist also nach dem Verständnis Czernys ein Kriterium, das die Verwendung auf der Orgel ausschließt. Ähnlich äußert sich Friedrich Schneider: „So schnelle Gänge, wie etwa auf dem Pianoforte geschehen können, gehören für die Orgel gar nicht.“¹⁹ Virtuosität in Hinblick auf das Tempo ist dem Klavier angemessen, nicht aber der Orgel.

In etwas anderem Lichte erscheint das Verhältnis der Orgel zum Klavier bei Griepenkerl, der im Vorwort des ersten Bandes der Orgelwerke Bachs schreibt: „Will man Orgelsachen auf dem Fortepiano mit drei Händen spielen, was sehr bequem, angenehm und belehrend ist, so muß man das Tempo rascher nehmen als auf der Orgel, weil man sich sonst von der beabsichtigten Wirkung entfernt.“²⁰ Hier steht der Wirkungsaspekt im Vordergrund: Ein und dasselbe Stück muss auf verschiedenen Instrumenten unterschiedlich schnell dargestellt werden, um subjektiv gleich erlebt zu werden. „Es ist darum gewiss ein sicheres Zeichen, dass man der Localität und dem Instrumente genug gethan hat, wenn das Tempo desselben Tonstücks allenthalben und auf jedem Instrumente dasselbe zu sein scheint, wie gross die Verschiedenheit auch wirklich wäre“²¹, schreibt Griepenkerl und entfaltet damit eine Wirkungsästhetik, die das subjektive Empfinden des Hörers in den Mittelpunkt rückt. Daraus folgt für ihn die Notwendigkeit eines gegenüber der Orgel gesteigerten Tempos auf dem Klavier.

Auffällig und für heutige Verhältnisse überraschend ist vor allem die Konsequenz und Nachdrücklichkeit, mit der die Quellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Aspekt der Verschiedenheit des Tempos auf Orgel und Klavier betonen. Sicher liegt eine der Ursachen hierfür im Bereich des Instrumentenbaus. In Friedrich Wilhelm Schützes *Handbuch zu der practischen Orgelschule* von 1838 heißt es: „Aeußerlich sind die Tastaturen eines Pianoforte's und einer Orgel egal; aber die Claves letzterer drücken sich *schwerer* und fallen *tiefer*, als die eines Pianoforte's.“²² Für das Verhältnis des moder-

¹⁸ Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500. Dritter Teil, S. 66.

¹⁹ Schneider, S. 83

²⁰ Friedrich Konrad Griepenkerl, „Vorrede zu Bd. 1 der ersten Auflage der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs“, in: Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von Friedrich Konrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Frankfurt a. M. u. a. o. J., S. III.

²¹ Griepenkerl, „Vorrede zu Bd. 2 der ersten Auflage der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs“, in: Johann Sebastian Bach, *Orgelwerke*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Konrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Frankfurt a. M. u. a. o. J., S. II.

²² Friedrich Wilhelm Schütze, *Handbuch zu der practischen Orgelschule*, Dresden und Leipzig 1838, S. 25.

nen Klaviers zur modernen Orgel gilt heute bei aller gebotenen Vorsicht sowohl für den Tastendruck als auch den Tastenfall als Faustregel eher das Gegenteil.

Mendelssohns Orgelwerk enthält natürlich durchaus schnelle Stücke.²³ Gleichwohl fällt bei der Betrachtung der Metronomangaben auf, dass extreme Tempi, wie sie aus anderen Werken Mendelssohns – vor allem mit Beteiligung des Klaviers²⁴ – bekannt sind, fehlen. Ebenso taucht das Presto im Orgelwerk nicht auf, ansonsten verwendet es Mendelssohn durchaus, was zeigt, dass zumindest ein extrem schnelles Tempo auch ihm offenbar für die Orgel nicht angemessen erschien.

Ähnliches wie für das Verhältnis von Orgel und Klavier gilt im Hinblick auf das Tempo offenbar auch für das Verhältnis zwischen Klavier und Orchester bzw. Chor. So schreibt Johannes Brahms an Clara Schumann zu deren Vorhaben, Werke ihres Mannes zu metronomisieren: „Bedenke auch wohl, dass man sich Chor- und Orchesterwerke nicht zu dem Zweck vorspielen lassen kann – und auf dem Klavier des leichteren Klanges wegen, entschieden Alles lebhafter, schneller spielt auch leichter im Tempo nachgiebt.“²⁵ Am Klavier ist demnach das Tempo tendenziell höher und die Agogik stärker als in Chor- und Orchesterwerken. Das würde etwa das sehr schnelle Tempo in Mendelssohns *Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum* op. 21 in der Fassung für Klavier zu vier Händen erklären, das originär für das Klavier gedacht ist und nicht absolut, sondern in der oben dargestellten Weise sinngemäß für die Orchesterfassung zu übernehmen wäre.

Bei der Wahl einer angemessenen Bewegung für die Orgelwerke Mendelssohns ohne Metronomangaben folgt aus der dargestellten Instrumentenspezifik des Tempos die besondere Autorität der Angaben aus den Sonaten op. 65, die am ehesten geeignet sind, Anhaltspunkte zu liefern. Metronomangaben aus Werken anderer Besetzung dagegen sind nur vor dem beschriebenen Hintergrund aussagekräftig. Wenig sinnvoll, weil zu stark vergrößernd, wird der Versuch sein, aus sämtlichen metronomisierten Werken Mendelssohns ein komponistentypisches Durchschnittstempo für die Hauptgrade der Bewegung zu ermitteln, weil gerade das die (zeitgenössische) Spezifik der verschiedenen Instrumente und Besetzungen im Hinblick auf das Tempo zu sehr außer Acht lassen würde.

Das Metronom und die Hauptgrade der Bewegung

Schütze unterscheidet drei Hauptgrade des Tempos, „langsames, gemässigt (mittleres) und schnelles“²⁶. Unter die langsame Bewegung subsumiert er Largo, Larghetto, Adagio und Lento, unter die mittelmässige Bewegung Andantino, Andante, Moderato und Allegretto und unter die schnelle Bewegung Allegro, Vivace, Vivacissimo, Presto und Prestissimo. Auch eine Zuordnung der verschiedenen Grade der Bewegung zu entsprechenden Metronomzahlen nimmt Schütze vor. So bezeichnet er das Tempo als lang-

²³ Der religiös-liturgische Aspekt der Würde der Orgel, der ein hohes Tempo nicht angemessen erscheinen lässt, spielt in Mendelssohns Orgelwerk, das ja keine Musik für den Gottesdienst im engeren Sinne darstellt, nur eine nebengeordnete Rolle. Die enthaltenen Choräle oder choralartigen Sätze sind aber natürlich dem Kontext ihrer Herkunft gemäß langsam.

²⁴ Etwa das *Klavierquartett* op. 3, die *Violoncellosonate* op. 45, die *Klaviertrios* op. 49 und op. 66.

²⁵ Uli Molsen, *Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitate*, Balingen-Endingen ²1982, S. 134 f.

²⁶ Schütze, S. 19.

sam, wenn im 2/4-, 3/4- oder 4/4-Takt die Bewegung eines Achtels zwischen M. M. = 50 bis M. M. = 108 liegt, als mittleres, wenn die Viertel so schnell sind und schließlich als geschwindes, wenn die halben Noten so schnell gehen.

Wie Schütze unterscheidet auch Johann Nepomuk Hummel drei Hauptgrade der Bewegung. Metronomzuordnungen liefert er in Form einer „von Maelzel selbst abgefassten Tabelle,“²⁷ die die verschiedenen Taktarten mit einbezieht (vgl. Abbildung).²⁸

Abgesehen von geringfügigen Abweichungen, deren Ursache sicher auch in der differenzierteren Darstellung bei Hummel liegt, besteht grundsätzlich eine prinzipielle Übereinstimmung der Metronomzuordnungen zu den Hauptgraden der Bewegung zwischen Schütze und Hummel, einzig die obere Grenze des geschwinden Zeitmaßes in den geraden Takten (obere Zeile der Tabelle) weicht bei Hummel mit dem Spitzenwert²⁹ $\circ = 100$ deutlich nach oben hin ab.

Einen ganz anderen Eindruck hingegen vermitteln die Angaben Adolph Bernhard Marx' in seiner *Allgemeinen Musiklehre*³⁰, in der er fünf Hauptstufen der Bewegung unterscheidet und ihnen folgende Metronomangaben zuordnet:

1. die sehr langsame Bewegung (Largo, Adagio, Lento und Grave): ♩ = 50.
2. die mäßig langsame Bewegung (Larghetto, Andante, Andamento, Andantino, Sostenuto, Commodo): ♩ = 60.
3. die mäßig geschwinde Bewegung (Allegretto, Moderato, Allegramente, Allegro moderato, Allegro ma non troppo): ♩ = 90.
4. die geschwinde Bewegung (Allegro, Animato, Allegro con brio oder brioso, Allegro con moto, Allegro con fuoco oder fuocososo, Allegro agitato, Allegro appassionato): ♩ = 120 bis 130.
5. die sehr schnelle Bewegung (Allegro assai oder Allegrissimo, Allegro vivace, Vivace, Vivacissimo, Presto, Presto assai oder Prestissimo): ♩ = 140 bis 160.

Trotz der Ausdifferenzierung in fünf Hauptbewegungsgrade zeigt sich anhand der Metronomangaben ein gegenüber Hummel und Schütze nach oben wie unten erheblich geschrumpftes Tempospektrum. Es wäre zu untersuchen, inwieweit sich in Marx' Angaben, die nach denen Schützes und Hummels erschienen, eine subjektiv individuelle Sicht oder eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts im Bereich des Tempos niederschlägt.

²⁷ Johann Nepomuk Hummel, *Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, Wien 1838, S. 455 f.

²⁸ Im Unterschied zum 3/4-Takt eignet sich der 3/8-Takt nach Hummel nicht für langsame Tempi.

²⁹ Ein Tempo, das Mendelssohn in seiner *Streichersinfonie D-Dur* (Allegro molto) beinahe erreicht ($\circ = 92$)!

³⁰ Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 1857, S. 95 ff.

Tab. I.

im C, C, $\frac{2}{4}$,



im $\frac{3}{4}$,



im $\frac{6}{8}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$,



im $\frac{3}{8}$.



XIX.

T.H. 5201.

Abbildung: „von Maelzel selbst abgefasste Tabelle“ der Metronomzuordnungen, Johann Nepomuk Hummel, Anweisung zum Pianoforte-Spiele, Wien 1838, S. 455

Mendelssohns Metronomangaben zu op. 65

Tempo	Beiwörter	Taktart	Metronomangabe
Allegro	assai vivace	♩	♩ = 88
	molto	♩	♩ = 69
	moderato	♩	♩ = 132
	maestoso	♩	♩ = 126
	con brio	♩	♩ = 100
	maestoso e vivace	♩	♩ = 100
	maestoso e vivace	3/4	♩ = 92
	moderato e serio	♩	♩ = 92
Allegretto		6/8	♩ = 138
Sostenuto	e legato	3/4	♩ = 96
Andante		♩	♩ = 100
	religioso	♩	♩ = 84
	recitativo	♩	♩ = (ungefähr) 80
	tranquillo	3/4	♩ = 76
	sostenuto	♩	♩ = 63
	con moto	6/8	♩ = 126
		6/8	♩ = 100
Adagio		3/8	♩ = 100
		2/4	♩ = 72
Grave		♩	♩ = 69

Tabelle: Mendelssohns Metronomangaben in op. 65, zusammengestellt nach: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke*, Bd. 1, Urtext nach der Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 2006.

Betrachtet man Mendelssohns Tempoangaben (einschließlich der sie modifizierenden Beiwörter, vgl. Tabelle) und die ihnen zugeordneten Metronomangaben, so zeigt sich für deren Verhältnis eine weitgehende Übereinstimmung mit den allgemeinen Angaben Schützes und Hummels, was bestätigt, dass sie sich in einem durchaus zeittypischen Rahmen bewegen. Deutlich wird an der Aufstellung ebenfalls die bereits im Kapitel über die Instrumentenspezifik des Tempos dargestellte Begrenzung für die Orgel nach oben hin. Extrem schnelle Tempi fehlen völlig.

Eine Besonderheit in Mendelssohns Orgelsonaten stellt der mit Andante recitativo und M. M. ♩ = (ungefähr) 80 überschriebene dritte Satz der ersten Sonate dar. Die Anweisung recitativo ist wohl als Hinweis auf einen agogisch freieren Vortrag zu verstehen, weshalb die Metronomangabe nur einen ungefähren Rahmen vorgeben kann. Das Recitativ, it. Recitativo, wird nämlich, so Johann Andreas Christian Burkhard, „noch weniger als der Choral im Takte gesungen“³¹.

³¹ Johann Andreas Christian Burkhard, *Neuestes vollständiges musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke für Musiker und Musikfreunde*, Ulm 1832, S. 261.

Mendelssohns Tempovorschriften im Spiegel der Sekundärliteratur

Die aufführungspraktisch orientierte Sekundärliteratur zu Mendelssohns Orgelwerken zeigt einen bisweilen überraschend freien Umgang mit den Metronomisierungen des Komponisten. So schreibt etwa Christoph Albrecht: „Aber viele dieser Metronomangaben sind unbrauchbar, selbst wenn man eine gewisse Variationsbreite einräumt. Wenn man beispielsweise das Adagio aus Mendelssohns f-Moll-Sonate entsprechend der Metronomvorschrift spielt, wird ein ‚flottes‘ Stück daraus. Entgegen der autographen Angabe ♩ = 100 habe ich diesen Satz kaum schneller als ♩ = 60/66 genommen. Andererseits verträgt das ‚Feuerwerk‘ des letzten Satzes dieser Sonate (Allegro vivace assai, ♩ = 88) ein Tempo, das über Mendelssohns Metronomisierung liegt.“³² Wie sehr hier die subjektive Interpretation des Tempos zum Maßstab für die Aufführung gemacht wird, ist evident.

Etwas vorsichtiger, aber ebenfalls kritisch im Detail äußert sich Jon Laukvik: „Während ♩ = 92 für den 1. Satz der I. Sonate in f-Moll auch heute dem vorgegebenen Allegro moderato e seriose angemessen erscheint, ist ♩ = 100 für das folgende Adagio als schnell einzustufen – es handelt sich eher um ein Andante. Vgl. den letzten Teil, Finale Andante, der VI. Sonate in d-Moll, der ebenfalls mit ♩ = 100 bezeichnet ist [...]. Für den letzten, brillanten Satz, Allegro assai vivace scheint ♩ = 84 eher ein wenig zu ruhig zu sein [...]. Der Choral am Beginn der V. Sonate in D-Dur wirkt mit ♩ = 100 etwas langsam.“³³

Laukviks Formulierung, Mendelssohns Metronomangabe des ersten Satzes der ersten Sonate erscheine auch heute dem vorgegebenen Allegro moderato e seriose angemessen, macht deutlich, wie sehr hier die Sicht eines Komponisten des 19. Jahrhunderts mit den heutigen Tempovorstellungen abgeglichen wird. Dies scheint jedenfalls im Hinblick auf eine um Authentizität bemühte Aufführung problematisch. Denn gerade der Umgang mit dem Tempo gehört zu jenen Aspekten der Aufführungspraxis, die besonderen historischen Wandlungen unterworfen waren und sind. Der Vergleich unserer heutigen Tempovorstellungen mit denen eines Komponisten der Vergangenheit mag daher von theoretischem Interesse sein, für die konkrete Aufführung jedoch wird er wenig Nutzen haben. Hier ist zu entscheiden, ob Werke von Komponisten der Vergangenheit im Gewande des beginnenden 21. Jahrhunderts dargestellt werden sollen oder ob man eine um historische Authentizität bemühte Darstellung anstrebt. Diese mag wegen der Unterschiede der historischen Perspektiven zunächst verwirren, bietet aber die Chance auf eine neue („alte“) Sicht auf die Musik vergangener Tage.

Damit soll aber im hier dargestellten Zusammenhang nicht einer zu sklavischen Befolgung originaler Metronomangaben das Wort geredet werden,³⁴ denn möglicherweise hat William A. Little Recht, wenn er über Mendelssohns Metronomangaben sagt: „it is not unreasonable to speculate that Mendelssohn's metronome markings for the Organ

³² Christoph Albrecht, *Interpretationsfragen: Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524–1916)*, Göttingen 1982, S. 256.

³³ Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil 2, Romantik*, Stuttgart 2000, S. 284 f.

³⁴ Eine solche erfordert aus den weiter oben dargestellten Gründen vor allem historisches Instrumentarium.

Sonatas were done hurriedly and without the kind of serious consideration the composer normally accorded such details."³⁵

Drei Aspekte sprechen im Sinne der historischen Aufführungspraxis dennoch gegen einen zu freien Umgang mit Mendelssohns Angaben:

1. Der Aspekt der Gewöhnung: „Man sollte im Übrigen niemals eine Metronomangabe ablehnen, weil sie einem zu schnell oder zu langsam vorkommt. Im Bereich des Tempos ist nämlich der Aspekt der Gewöhnung besonders wichtig.“³⁶ Gewöhnung im Bereich des Tempos ist historisch vermittelt; aber gerade die Wandlungen innerhalb der Musikgeschichte erschweren den Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit.

2. Der Aspekt der Individualisierung der Tempovorstellungen im 19. Jahrhundert, der eine komponistenspezifische Aufarbeitung erfordert.

3. Die Übereinstimmungen der Angaben Mendelssohns mit Aussagen anderer Autoren der Zeit, insbesondere solcher, die auf eine allgemeinere Darstellung zeitgenössischer Tempoauffassungen abzielen.

Der zweite und dritte Punkt widersprechen sich nur scheinbar, da die Individualisierung des Tempos im 19. Jahrhundert natürlich ihren Niederschlag in den Angaben der allgemeinen Darstellungen der Zeit zum Tempo findet.

³⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Complete Organ Works*, hrsg. von William Little, Bd. 4, London 1990, S. VIII.

³⁶ Laukvik, S. 295.

BERICHTE

Berlin, 12. und 13. Februar 2010:

Tagung der Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft zum Ende des Studiengangs Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin

von Jan Hemming, Kassel

Vermutlich rekordverdächtige Absolventenzahlen nützten dem Studiengang Musikwissenschaft an der TU Berlin zuletzt nichts mehr – schon 2003/04 war beschlossen worden, dass der Studienbetrieb zum 31.3.2010 eingestellt würde. In Berlin verbleibt damit gegenwärtig keine Möglichkeit eines grundständigen Studiums der Musikwissenschaft. Gelegenheit zur Bilanz, aber auch zum Ausblick in die Zukunft gab die diesjährige Tagung der Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft, zu welcher Friederike Wißmann und Elena Ungeheuer eingeladen hatten. Einen besonderen Charme hatte die TU Berlin schon immer. Als Teil des Instituts für Kommunikationswissenschaft ist das Fachgebiet Musikwissenschaft in spartanischen Räumlichkeiten eines verwinkelten Anbaus des Hauptgebäudes untergebracht; das Anhören von Nonos *Fragmente. Stille. An Diotima* bei weit zur Straße des 17. Juni geöffneten Fenstern des Seminarraums bleibt unvergessen. Eine Reduktion auf das Wesentliche war mithin logische Konsequenz. Das Vorlesungsverzeichnis existierte lange Zeit nur als Abreißzettel am schwarzen Brett. In kurzen Flurgesprächen wurden die Angelegenheiten erledigt, für welche andere Fächer stundenlange Gremiensitzungen benötigen. Ist es deshalb vielleicht kein Zufall, dass sich gerade hier Koryphäen der Historischen wie Systematischen Musikwissenschaft herausbilden konnten? Diese waren es, welche Generationen von Studierenden fesselten und breite Schülerkreise prägten. Charakteristisch war und ist dabei eine konsequente Anbindung von Forschung und Lehre an die Kunstmusik der Gegenwart.

Die Tagungen der Fachgruppe ermöglichen etablierten Forschern wie Nachwuchswissenschaftlern jeweils 30-minütige Einblicke in ihre aktuelle Arbeit. Die Zusammenkünfte haben daher den Charakter eines überregionalen Kolloquiums und verzichten auf die Strenge vieler anderer Tagungen. Dass das Niveau der Beiträge dadurch mitunter schwankt, wird durch einen produktiven Austausch, zu dem diesmal auch ein Workshop zu statistischen Auswertungsverfahren zählte, wieder aufgewogen. Den Organisatorinnen ist es zu verdanken, dass die Beiträge so in das Gesamtprogramm integriert wurden, dass der spezifische Charme der TU Berlin dabei deutlich hervortrat. Die dazugehörigen Stichworte lauten etwa „Schalleistung von Musikinstrumenten“, „Tonartencharakteristik“, „Technische Merkmale musikalischer Performance“, „Typologie von Tanz und Musik“, „Komponierte Technologie“ oder „Turntablism“. Andere Beiträge widmeten sich dem Selbstverständnis der Systematischen Musikwissenschaft, dem Stellenwert empirischen Forschens sowie weiteren musikpsychologischen Fragestellungen. Leider konnte der für den Abend vorgesehene Festvortrag von Helga de La Motte-Haber nicht stattfinden; Elena Ungeheuer übernahm die nicht einfache Aufgabe, diese Lücke zu schließen. In ihrem Vortrag „Zur Aktualität Systematischer Musikwissenschaft“ wurde konkret benannt, was zuvor bereits in Andeutungen vernehmbar war: Zum einen wurde klargestellt, dass das Fachgebiet Musikwissenschaft trotz des eingestellten Studiengangs zunächst fortbestehen wird. Zahlreiche teilweise drittmittelgestützte Forschungsprojekte wie die Mendelssohn-Gesamtausgabe und die Beteiligung am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* können regulär fortgeführt werden. Zum anderen wurde auf die besondere Rolle von Stefan Weinzierl vom heutigen Institut für Sprache und Kommunikation hingewiesen. Unter dem Dach des Studiengangs Audiokommunikation sind musikwissenschaftliche Lehrinhalte in einzelnen Modulen teilweise verbindlich vorgeschrieben. Dem verbliebenen Mittelbaupersonal der Musikwissenschaft wird somit erspart, ausschließlich das Studium Generale zu bedienen, andere Stellen konnten sogar verlängert werden. Sollte die Gesamtsituation

der Musikwissenschaft in Berlin in den nächsten Jahren konsolidiert werden, könnte sich dieses Engagement als wichtiger Strohalm erweisen.

Stuttgart 14. bis 16. Mai 2010:

„Robert Schumann – Das Spätwerk für Streicher“

von Eva-Magdalena Dietrich, Stuttgart

Mit dem Spätwerk für Streicher stand im Fokus der Stuttgarter Tagung ein bislang wenig thematisierter Aspekt, der einen neuen Zugang zum weiterhin umstrittenen Spätwerk Schumanns zu bieten versprach. Andreas Meyer führte als Gastgeber und Initiator der Tagung in die Spätwerk-Problematik ein: Neben verbindenden biografischen Aspekten und Schumanns „Neuentdeckung“ der Streichinstrumente gegen Ende seines Lebens sei die musikalische Einheit des Spätwerks womöglich eher eine „Einheit der Extreme“, verbunden mit einem veränderten (problematischen) Verhältnis zur musikalischen Öffentlichkeit bzw. dem Sozialcharakter der Gattungen. Reinhard Kapp zeichnete in seinem Eröffnungsvortrag ein umfassendes Bild von Schumanns Verständnis der Streichinstrumente. Er identifizierte eine schrittweise „Erschließung“ des Instruments in Schumanns Spätwerk in Werken wie der Violinphantasie mit ihren „phantasievollen Vermeidungsstrategien“, den Violinsonaten mit einer dem Klavier gleichberechtigt gegenübergestellten Geige, den Klavierbegleitungen zu Bachs Solosonaten und -partiten und den (überwiegend erst in Endenich entstandenen) Begleitungen der Paganini-Capricen.

Das dritte Klaviertrio g-Moll op. 110 rückte Thomas Seedorf (Karlsruhe) in den Blickpunkt: Ausgehend von der kompositorischen Auseinandersetzung Wolfgang Rihms mit dem späten Schumann zeigte Seedorf Aspekte des „Andersseins“ von op. 110, auch im Vergleich mit den früheren Klaviertrios. Bezüge zu Schumanns Spätwerk für Streicher in Kompositionen der Jahrtausendwende (György Kurtág, Heinz Holliger, Jörg Widmann) beleuchtete Christina Richter-Ibáñez (Stuttgart). In der Diskussion kamen auch problematische Aspekte der zuweilen mystifizierenden Rezeption des späten Schumann seit den achtziger Jahren zur Sprache.

Ein weiterer Schwerpunkt galt den beiden konzertanten Werken für Violine sowie dem Cellokonzert Schumanns. Siegfried Eipper (Stuttgart) untersuchte die Phantasie op. 131 im Hinblick auf ihre formale und inhaltliche Konzeption, die die ambivalente Rezeption des Werkes bedinge. Die „Ambivalenz“-Frage beleuchtete auch Andreas Meyer in seinem Vortrag über das Violinkonzert: Merkmale wie die oft kritisierte „Unverbundenheit“ von Orchester und Solopart oder die scheinbar fehlende Entwicklung böten Chancen für eine kulturgeschichtliche, ja womöglich biografische und politische Interpretation: bei Schumann zeige sich im ästhetischen Modell immer auch ein soziales. Heinz von Loesch (Berlin) ging auf das Violinkonzert Mendelssohns ein und verglich die Konzeption der Virtuosität darin mit derjenigen des Schumann'schen Cellokonzertes. Ein Vergleich der beiden Werke zeigte nicht nur die enge „Verzahnung“ von Orchester und Soloinstrument, sondern zuweilen eine Umkehrung der Hierarchie, gar kammermusikalische Passagen – Ausdruck einer „Umdefinition des Virtuosen“.

Johannes Zimmermann (Stuttgart) befasste sich mit dem „Denkmalsturz“ Mendelssohns im Nationalsozialismus, der ein Verbot des populären Violinkonzerts zur Folge hatte; die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert 1937 ist in eben diesem Kontext zu sehen. Mit der Frage nach dem (so genannten) „Geistertema“ der Variationen in Es-Dur WoO 24 beschäftigte sich Bernhard Schwarz (Stuttgart), der mit analytischen Mitteln die in der Literatur vielfach benannte „Ähnlichkeit“ mit Parallelstellen in anderen Werken Schumanns konkretisierte.

Ein weiterer Themenblock befasste sich mit der Überlieferung und Edition der späten Werke. Ute Bär (Zwickau) erläuterte ihre Vorgehensweisen bei der Edition der Violinsonaten op. 105 und op. 121 in der Neuen Schumann-Gesamtausgabe. Zu offenen Fragen im heiklen Fall der dritten Violinsonate WoO 2 äußerte sich Michael Struck, indem er detailliert die schwierige Quellenlage beleuchtete und insbesondere die gegensätzlichen Sichtweisen zur Reihenfolgen-Problematik von

zweitem und drittem Satz deutlich machte. Schumanns Violinsonaten waren auch Gegenstand eines abendlichen „Lecture-Recital“ von Kolja Lessing (Würzburg/Stuttgart), das den Bogen zurück zur musikalischen Praxis spannte.

Den letzten Tag des Symposiums, ein „Vormittag für die Märchenerzählungen op. 132“, begann Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) mit einem Vortrag über die Praxis der Interpretationsanalyse sowie über die Möglichkeiten eines solchen Zugangs im konkreten Fall. Ergänzend dazu erläuterte Tobias Pfleger (Karlsruhe) wesentliche Aspekte der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts wie Fragen der Akzentsetzung, der Ausführung des Spiccato oder des Gebrauchs von Portamenti. Auch grundsätzliche Überlegungen zu „Notation“ und „Nicht-Notation“ kamen zur Sprache – ein Aspekt, den insbesondere die am Roundtable beteiligten Interpreten Norbert Kaiser (Klarinette) und Andra Darzins (Viola) betonten. Die abschließende musikalische Darbietung des Werks stellte den gelungenen Abschluss einer anregenden und diskussionsreichen Tagung dar, die auch ein breites Publikumsinteresse fand.

Oberschützen, 22. bis 27. Juli 2010:

19. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik

von Jörg Murschinski, Welzheim

Die im zweijährlichen Turnus stattfindende Konferenz der *Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik* (IGEB) fand dieses Jahr unter der Organisation von Bernhard Habla und Doris Schweinzer vom 22. bis 27. Juli im burgenländischen Oberschützen statt. Das Thema der nunmehr 19. Konferenz lautete „Blasmusikforschung und Musikwissenschaft“. Die Teilnehmer setzten sich sowohl aus Musikwissenschaftlern und -historikern als auch aus Bibliothekaren, Orchesterpraktikern und Studenten zusammen. Entsprechend breit gefächert waren daher auch die Themen der 39 Referenten aus insgesamt 16 Ländern.

Neben Vorträgen von Denise Odello (Morris, USA) und IGEB-Präsident Bernhard Habla (Oberschützen), die sich mit den Themen „Categorizing Culture: The Wind Band and Musicology“ bzw. „Blasmusikforschung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ direkt auf den Hauptgegenstand der Konferenz bezogen, wurden aktuelle Forschungsergebnisse aus unterschiedlichsten Bereichen der Blasmusikforschung sowie Berichte zur Situation der Blasmusikszene in verschiedenen Ländern vorgestellt und diskutiert. Viel Raum nahm dabei die Harmoniemusikforschung mit Beiträgen von Janet Heukeshoven (Winona, USA), Marton Ilyes (Balatonfüred, Ungarn), Keith Kinder (Oakville, Kanada), James Massol (Orlando) und Ann-Marie Nilsson (Uppsala) ein. Simone Waigel (München), Christian Ahrens (Bochum), Maciej Jochymczyk (Krakau), Wolfgang Suppan (Pürgg, Österreich), Klaus Aringer (Graz), Jörg Murschinski (Welzheim) und Gunter Joppig (München) widmeten sich in ihren Referaten verschiedenen Aspekten der Instrumentenkunde und Instrumentation sowie der Klangästhetik. Während Anatolij Gabrov (Sofia) sowie Elisabeth und Friedrich Anzenberger (Kirchstetten, Österreich) über Themen der älteren und jüngeren Militärmusikgeschichte sprachen, lieferte Manfred Heidler (Bonn) einen Bericht zur aktuellen Situation des deutschen Militärmusikdienstes.

Die Beschäftigung mit einzelnen Komponisten und deren Beiträgen zum Blasorchesterrepertoire bildete einen weiteren Themenkomplex. Es erfolgten Betrachtungen des Schaffens von Kurt Weill (Robert Grechesky, Indianapolis), Ron Nelson (Joe Manfredo, Mahomet, USA), Nachman Yariv (Joseph Hartmann, Gan Ner, Israel), Bojan Adami und Vinko Struel (Daniel Leskovic und Domen Prezelj, Idrija, Slowenien), Percy Fletcher (Jon Mitchell, Franklin, USA) sowie Ida Gotkovsky (Damien Sagrillo, Hellange, Luxemburg). Eva Vicarova (Olmütz) erläuterte die Beziehung Gustav Mahlers zur Militärmusik. Karl H. Vigil (Meran) – der im Rahmen der Konferenz zum

IGEB-Ehrenmitglied ernannt wurde – widmete sich in seinem Vortrag der „Tiroler Schule“, also den in Südtirol heimischen Blasorchesterkomponisten der jüngeren Vergangenheit.

Eine beträchtliche Anzahl der Beiträge, die größtenteils in einer der nächsten Publikationen der „Alta Musica“-Reihe veröffentlicht werden, handelte von der Entwicklung und dem gegenwärtigen Zustand der Blasmusiklandschaft in verschiedenen Ländern. Hierbei bildete Portugal mit den Referaten von Katherine Brucher (Chicago), Andre Granjo (Coimbra, Portugal) und Rui Magno da Silva Pinto (Lissabon) einen Schwerpunkt. Kari Laitinen (Helsinki), Rytis Urniezius (Siauliai, Litauen) und John C. Reid (Calgary) berichteten von der aktuellen Situation in ihren jeweiligen Heimatländern, während Dianna Eiland (Alexandria, USA) einen historischen Abriss der Blasorchester an der University of Kansas lieferte.

Josef Focht (München) und Robin Knapp (Ebensee, Österreich) gaben Einblicke in die Möglichkeiten der Nutzung von Internet-Datenbanken und bibliothekarischen Rechercheangeboten für die Blasmusikforschung. Arthur Himmelberger (Newburgh, USA) referierte über die Biografie des Marschsammlers Robert Hoe, Francis Pieters (Kortrijk, Belgien) schließlich präsentierte einige ungewöhnliche Kompositionen, bei denen Blas- und Sinfonieorchester gleichzeitig verlangt werden. Mit seinem Vortrag über den preußischen Militärmusiker Heinrich Berger, den Gründer der königlich hawaiianischen Militärmusik, stellte Patrick Hennessey (Honolulu) seine Doktorarbeit vor, die 2010 mit dem Fritz-Thelen-Preis für herausragende Dissertationen im Bereich der Blasmusikforschung ausgezeichnet wurde.

Bonn, 30. August bis 2. September 2010:

4. Beethoven-Studienkolleg: „Beethovens Musik in zeitgenössischen Notenausgaben. Bibliographische und drucktechnische Aspekte der Überlieferung“

von Nina Fabienne Bandurski und Susanne Cox, Koblenz

Bereits zum vierten Mal veranstaltete das Beethoven-Haus Bonn ein Studienkolleg. Diese vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien geförderte Veranstaltung richtet sich an fortgeschrittene Studentinnen und Studenten der Musikwissenschaft und soll Interesse an der Beethoven-Forschung wecken und fördern. Außerdem bietet sie die Möglichkeit, bereits begonnene Forschungsarbeiten vorzustellen und Anregungen der Experten des Beethoven-Hauses entgegen zu nehmen.

Nach der Begrüßung durch den Direktor des Beethoven-Hauses, Dr. Philipp Adlung, und einer ersten Einführung durch Bernhard R. Appel referierte Jens Dufner über die Entwicklung eines Werks vom Werkstattmanuskript bis zum Druck. Zur Veranschaulichung zeigte Michael Ladenburger, Leiter des Museums und Kustos der Sammlungen, originale Quellen aus den Beständen des Beethoven-Hauses und vermittelte anhand eines originalen Briefes Möglichkeiten zur Lösung von Entzifferungsproblemen. Die weiteren Vorträge dieses Tages widmeten sich der Geschichte und den Grundtechniken des Musikaliendruckes (Bernhard R. Appel) sowie der Technik des Notstichs in der Darstellung der Encyclopédie von 1767 (Julia Ronge). Der Themenkomplex wurde durch den Film *Der Notenstecher. Ein Bilddokument von Rüdiger Lorenz* abgerundet.

Der zweite Tag stand ganz im Zeichen historischer Drucktechniken. Hierfür unternahm die Gruppe eine Exkursion in das Plantin-Moretus Prentenkabinet Antwerpen. Im Rahmen einer Sonderführung wurden Typendruck und Notstich vorgestellt, wobei besonders die niederländischen Bildmotetten ins Zentrum gerückt wurden und ein ausführlicher Einblick in die Arbeit einer historischen Druckerei vermittelt wurde. Der dritte Tag begann mit einem Vortrag von Bernhard R. Appel über Herstellungs- und Drucktechniken von Lithographien. Vertieft wurde das Thema durch Silke Bettermann, die als Kunsthistorikerin über die grafische Struktur und den Aufbau von Musikalien-Titelblättern der Beethoven-Zeit referierte. Ein weiterer Themenblock dieses Tages widmete sich den Verlegern zeitgenössischer Originalausgaben der Werke Beethovens (Beate Angelika Kraus) sowie dem Beginn des Urheberrechtsschutzes (Julia Ronge).

Der letzte Tag des Kollegs beschäftigte sich zunächst mit Beethovens Werken im Verlag Breitkopf & Härtel; anschließend stellten drei Teilnehmerinnen den aktuellen Stand ihrer Forschungsarbeiten zur Diskussion. Insgesamt ermöglichte das vierte Beethoven-Studienkolleg einen detaillierten und aufschlussreichen Einblick in die Arbeit mit historischen Musikdrucken, ihre Datierung sowie die Drucktechniken und behandelte damit ein Thema, das innerhalb des Studiums kaum zur Sprache kommt.

Berlin, 27. und 28. September 2010:

„Ken Russell und die Musik“

von Leonie Czycykowski, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin veranstaltete das musikwissenschaftliche Teilprojekt einen interdisziplinären Workshop zu dem Thema „Ken Russell und die Musik“, hatte also einen der produktivsten Autoren von Musikfilmen in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand. Den Schwerpunkt bildeten die 70er und 80er Jahre.

Hans Jürgen Wulff (Kiel) eröffnete mit seinem Beitrag „Zur Montage kultureller Einheiten als poetologisches Verfahren“. Er entwickelte darin die These der Distanzherstellung als ästhetisches Ziel Russells und verwies auf die Wichtigkeit der Intertextualität im historischen Kontext als Bezugsquelle zum Verständnis der Filme. Peter Moormann (Berlin) beschäftigte sich anschließend ausführlich mit dem Film „Lisztomania“ und konzentrierte sich dabei anhand der Konzertsequenzen des Spielfilms auf den Aspekt der Inszenierung des Virtuosen.

Jens Malte Fischer (München) wandte sich zwei Szenen aus Russells Mahler-Film zu, anhand derer er aufzeigte, auf welcher raffinierten Weise die präexistente Musik Mahlers mit den Bildern Russells zu verschmelzen vermag, wobei er auch auf Aspekte des Grotesken in der Darstellung einging.

Die Reihe der Referate, die die Popkultur und ihre Darstellungsformen in Filmen Russells beleuchteten, wurde von Thomas Hecken (Bochum) eröffnet. Er erläuterte den Einfluss der Popkultur der 60er Jahre anhand der von Russell gedrehten Monitor-Folge *Pop goes the Easel* von 1962 und kam zu dem Schluss, dass sich die Musik der Jahre 1964–1967 für den satirischen und grotesken Anspruch Russells nicht gut eignete. Tobias Plebuch (Berlin) widmete sich anschließend der Darstellung von Richard Strauss als Comic-Held im Film *Dance of the Seven Veils* und machte dabei deutlich, auf welcher satirischen Weise Ken Russell Strauss einer metaphorischen Entschleierung unterzieht. Heinz-B. Heller (Marburg) zeigte zunächst die soziokulturellen und ästhetischen Dimensionen der Popart auf und ging im Folgenden auf ihre Darstellung in der Rockoper-Verfilmung *Tommy* und das dem Film immanente Spiel Russells mit verschiedenen Zeichenebenen ein. Die Diskussion wurde von Frank Hentschel (Gießen) mit einem Beitrag zum folkloristischen Aspekt Russell'scher Filme erweitert. Anhand des Horrorfilms *The Lair of the White Worm* warf er die Frage nach Fremdartigkeit und Exotik auf, die von Russell durch eine humoristische Dekonstruktion des Orientalismus und das Aufzeigen des Exotischen in der eigenen Folklore beleuchtet wird.

Den Abschluss des Workshops bestritt Albrecht Riethmüller (Berlin) mit Russells Bebilderung von „Nessun Dorma“ aus dem Episodenfilm *Aria*. Dabei lotete er den Bereich des Verhältnisses von Musik und Narration aus und zeigte, wie sich trotz formaler Differenzen zwischen der Struktur der Musik und der des Bildes ein stimmig komponiertes Ganzes ergeben kann.

Chapel Hill und Durham, North Carolina, 1. und 2. Oktober 2010: „Tonality 1900–1950: Concept and Practice“

von Simon Obert, Basel

Bedenkt man das Axiom musikalischer Theorie und Geschichtsschreibung, sich an aufeinanderfolgenden Neuerungen zu orientieren, gehört Tonalität in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht eben zu einem naheliegenden Forschungsgegenstand. In welchem reichem Maß aber in jenem Zeitraum, als durch unterschiedlichste Verfahrensweisen eine tonale Grundtonbezogenheit gelockert oder bewusst vermieden wurde, mit und in Tonalitäten komponiert wurde, straft die Vorstellung einer unilinearen Entwicklungsgeschichte Lügen. In diesem Sinn ist es höchst begrüßenswert, dass sich die University of North Carolina at Chapel Hill (Felix Wörner) und die Duke University Durham (Philip Rupprecht) in Kooperation mit der Humboldt-Universität Berlin (Ullrich Scheideler) jener Thematik annahmen.

Vorträge innerhalb der ersten Sektion erörterten Tonalität als Konzept und Kategorie und legten damit einen Themenaufriss vor. Joseph Auner (Tufts) reflektierte, ausgehend von Saties Begriff des Phonometrographen, die möglichen Wechselwirkungen zwischen technologischen Neuerungen und der Materialität von Tonalität. Brian Hyer (Madison, Wisc.) beleuchtete kulturelle Kontexte von Schenkers Theorien, vor allem hinsichtlich ihrer räumlichen Metaphorik. Phänomenologische Überlegungen, die darauf aufbauen, dass Tonalität eher eine Erkenntnisleistung von Individuen als eine Eigenschaft von Klängen ist, hob Richard Cohn (Yale) hervor. Daniel Harrison (Yale) zielte auf die Gleichzeitigkeit disparater Entwicklungen ab, indem er die kompositorischen Strategien in einen größeren Kontext stellte.

Vielerlei Anknüpfungspunkte an das Gesagte bot der folgende Themenbereich, Praktiken der Tonalität. Während Ullrich Scheideler in Stücken für Amateurmusiker um 1930 die konservativen sowie modernen Implikationen tonalen Komponierens herausarbeitete, loteten Alan Frogley (University of Connecticut) und Philip Rupprecht anhand der Musik von Vaughan Williams bzw. Britten sowohl soziokulturelle Konnotationen als auch kompositorische Behandlungen tonaler Materialien aus. Der idiomatischen Tonalität von Roy Harris widmete sich Beth E. Levy (University of California, Davis); Gayle Sherwood Magee (University of Illinois) beleuchtete nicht nur Ives' lebenslange Beschäftigung mit der Tonalität, sondern machte damit auch deutlich, wie durch die rezeptive Betonung des „modernen“ Ives jener Aspekt seines Schaffens unterschätzt werde. Dem französischen Kulturbereich wandten sich Mark Delaere (Leuven), Volker Helbing (Berlin) und Marianne Wheeldon (Austin, Texas) zu. Ausgehend vom ebenso referenziellen wie vagen Status von Milhauds Text „Polytonalité et Atonalité“ untersuchte Delaere die theoretischen und kompositorischen Anknüpfungen. Helbing analysierte detailliert, wie Ravel unterschiedliche tonale Konzepte verwirklicht und dennoch ästhetische Einheit wahrt. Wheeldon richtete ihr Augenmerk auf die ideologische Verankerung musiktheoretischer Entwicklungen am Beispiel von Milhaud und Koechlin.

Ein dritter Themenbereich widmete sich der Musiktheorie im deutschen Sprachraum: Schönbergs *Harmonielehre* wurde von Markus Bögemann (Kassel) aus philosophisch-theoretischem und von Stephen Hinton (Stanford) aus genealogisch-praktischem Blickwinkel untersucht. Felix Wörner richtete sein Augenmerk auf die Rolle psychologischer Vorstellungen bei Ernst Kurth, verdeutlicht anhand des Dynamismus-Begriffs. Den Schriften Hindemiths wandte sich Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) bezüglich ihrer individuellen und kulturellen Hintergründe zu.

Damit war eine Brücke zum letzten Themenbereich gegeben, der Tonalität als kulturellen Faktor bedachte. Wolfgang Rathert (München) spürte den Auswirkungen der Rezeption deutscher Musiktheorie in den USA anhand von Seeger, Hindemith, Sessions und Schönberg nach. Edward Gollin (Williams College) differenzierte das Bild von Bartóks polymodaler Chromatik als Folge seiner Beschäftigung mit Volksmusik. – Die Publikation des Tagungsbandes wird vorbereitet.

Köln, 7. bis 9. Oktober 2010:

„Herbert von Karajan. Perspektiven heutiger Rezeption“

von Florian Kraemer, Köln

Wie kaum ein anderer Dirigent hat Herbert von Karajan das Musikleben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt. Einen ambitionierten Annäherungsversuch an diesen Dirigentenmythos unternahm der internationale Fachkongress *Herbert von Karajan. Perspektiven heutiger Rezeption*, der im Rahmen des DFG-Projekts *Der Karajan-Diskurs* vom 7. bis 9. Oktober an der Universität zu Köln stattfand.

Die erste Sektion des Kongresses, „Images“, widmete sich der Konstruktion von Karajan-Bildern im Rezeptionsdiskurs. Albrecht Riethmüller (Berlin) zeigte Strategien biografischer Selbst- und Fremdwahrnehmung am Beispiel von Karajans NS-Vergangenheit auf. Ricarda Kopal (Köln) bot einen Überblick zur Presseberichterstattung im Karajan-Jahr 2008. Wie das Karajan-Image nicht zuletzt vom Imagekünstler Karajan selbst initiiert wurde, legte anschließend Henry Ladewig (Salzburg / Karajan-Institut) dar.

Die Sektion „Kontexte“ eröffnete René Michaelsen (Köln) mit einer kulturgeschichtlichen Verortung der literarischen Figur „Karajan“ im Kontext österreichischer Identitätsstiftungen. Klaus Aringer (Graz) charakterisierte Vorgehensweisen Karajans in seinen Orchesterproben. Martin Elste (Berlin) verband soziokulturelle Deutungen der Institution Symphonieorchester als totalitäre „Megamaschine“ mit Aspekten von Karajans Musizierpraxis. Zuletzt skizzierte Hartmut Hein (Köln) signifikante Stationen im Karajan-Bild der Musikpresse sowie einen Zugang zu Karajans „synthetisierendem“ Interpretationsstil.

Karajans „Repertoire“ ließ sich in der entsprechenden Sektion nur stichprobenartig thematisieren. Während sich Fabian Kolb (Mainz) mit Karajans klanggestalterischen Herausforderungen im französischen Repertoire befasste, kritisierte Ivana Rentsch (Zürich) am Beispiel von Antonin Dvořák vordergründige Zuschreibungen „nationaler“ Idiome bei Karajan. Jürg Stenzl (Salzburg) situierte Karajans Einspielungen von Debussys *Pelléas et Mélisande* in der Aufführungsgeschichte von Coppola bis Boulez. Siegfried Oechsle (Kiel) schloss an seine Analyse des Kopfsatzes von Mahlers sechster Symphonie einen Vergleich der Aufnahmen Bernsteins, Barbirollis und Karajans an, die den Satz von jeweils anderen möglichen Erlebnisperspektiven aus konzipieren. Julian Caskel (Köln) stellte anhand von Schostakowitschs zehnter Symphonie verschiedene Auslegungen des „Großrhythmus“-Konzepts bei Karajan vor.

In der Sektion „Antipoden“ untersuchten Andreas Eichhorn und Ulrich Thevißen (Köln) Mengelbergs und Karajans Einspielungen der Einleitung von Beethovens erster Symphonie bezüglich der Konstanz des Tempos. Peter Niedermüller (Mainz) ging der Frage nach, inwiefern „immanent-musikalische“ und „hermeneutische“ Deutungen von Tschairowskys Symphonik in den Aufnahmen Furtwänglers und Karajans ihren Niederschlag finden. Horst Weber (Essen) verglich das Verhältnis von Klang und Tempo bei Karajan und Scherchen. Kulturpolitische Aspekte kamen in Klaus Pietschmanns (Mainz) Referat zum Tragen, das Inszenierungen von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* im Kontext von Vorläufern und institutionellen Rahmenbedingungen Karajans an der Wiener Staatsoper ausleuchtete. In einer Gegenüberstellung von Celibidache und Karajan problematisierte Florian Kraemer (Köln) schließlich die ästhetischen Implikationen, die sich im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ für den musikalischen Kunstwerkbegriff ergeben.

Die Sektion „Klang/Visionen“ brachte medientheoretische und -geschichtliche Aspekte ins Spiel. Alexander Datz (Leipzig) interpretierte das Musikkonzept von Karajans Home-Videos als „Dirigentenfilm-Musik“, welche sämtliche Details der Darstellungstechnik auf den Hauptdarsteller Karajan zentriert. Panja Mücke (Marburg) stellte Karajans Salzburger Opernproduktionen als Inszenierung von Festlichkeit vor, die Hässlichkeit, Gewalt und Sexualität unter allen Umständen auszublenden hatte. Arnold Jacobshagen (Köln) beleuchtete Karajans Zusammenarbeit mit dem

Opernregisseur Jean-Pierre Ponnelle und betrat zumindest kursorisch das Neuland einer noch ungeschriebenen Geschichte des Opernfilms. Zusammenhänge zwischen Ideologie- und Aufführungsgeschichte bei Karajan zeichnete Arne Stollberg (Bern) anhand der Editionsproblematik von Bruckners achter Symphonie nach. Karajans klanginterpretatorische Grenzen lotete Tobias Janz (Hamburg) am Beispiel von Strauss' *Alpensymphonie* aus.

Die Sektion „Summa“ begann Dietrich Steinbeck (Berlin) mit einer minutiösen Darstellung der Krise zwischen Karajan und den Berliner Philharmonikern in den 1980er Jahren. Hermann Danuser (Berlin) beschrieb an Karajans Beispiel den Rollenwandel des Dirigenten, der im 20. Jahrhundert „vom Diener zum Herren“ aufrückt, insofern er zunehmend diejenige Position einnimmt, die vormals dem Komponisten zukam.

Eine Publikation der Tagungsbeiträge ist vorgesehen.

Münster, 11. bis 14. Oktober 2010:

„Polyphone Messen im 15./16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol“

von Kirstin Pönnighaus, Münster

Bei dem von Andrea Ammendola, Daniel Glowtzwitz und Jürgen Heidrich organisierten Symposium, veranstaltet im Rahmen des Teilprojekts „Formen symbolischer Kommunikation in der Messvertonung des 15. bis 17. Jahrhunderts“ des Sonderforschungsbereichs „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter zur französischen Revolution“ und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Münster, wurde das Thema der polyphonen Messe im 15. und 16. Jahrhundert unter vielfältigen Aspekten diskutiert.

Für seinen eröffnenden Abendvortrag wählte Peter Gülke (Berlin) einen nicht ausschließlich musikbezogenen Ansatz und sprach über „Die Musik der polyphonen Messe als Weg zu Gott. Aspekte der musikalischen Theologie des Mittelalters“. Bei den rund 20 Vorträgen, die an den nächsten drei Tagen folgen sollten, standen werkbezogene und kontextuelle Vorträge in großer Vielfalt nebeneinander. So beschäftigten sich Christiane Wiesenfeldt (Münster) und Panja Mücke (Marburg) mit dem möglichen Entstehungskontext von Heinrich Isaacs *Missa La Spagna* und ihrer spanischen Vorlage, Wolfgang Fuhrmann (Zürich) am Beispiel Josquins *Missa Mater Patris* und ihrem Verhältnis zu Antoine Brumel mit dem kompositorischen Dialog um 1500 und Andrea Ammendola (Münster) mit Johannes Mittners nahezu unbekannter *Missa Hercules Dux Ferrariae* als einem Sonderfall der Rezeption Josquin Desprez' am Kurpfälzischen Hof. Werkbezogen waren auch die Vorträge David Burns (Leuven) über Leonhard Pamingers *Missa Bewahr mich Herr* und Peter Schmitz' (Münster) Ausführungen zu Antonio Scandellos Gedenkmesse für Kurfürst Moritz von Sachsen.

In anderen Vorträgen wurde vor verschiedenen Hintergründen ein größeres Messcorpus behandelt. So beleuchtete Jürgen Heidrich (Münster) die in den Drucken Georg Rhaws enthaltenen Messen, Bernhard Schmid (München) sprach zur Marienmesse in der Münchener Hofkapelle und David Fallows insbesondere zur Rolle des letzten Agnus Dei in der Messe. Dominik Höink (Münster) referierte zu Messen mit Tenorliedverarbeitungen und Franz Körndle (Augsburg) zu theologischen Implikationen in den Messen von Leonhard Lechner. Gabriel-David Krebes und Daniel Glowtzwitz (beide Münster) hatten sich mit Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und der Mailänder Reformmesse befasst.

Einen kontextuellen Ansatz wählten Klaus Pietschmann (Mainz) mit einem Vortrag zum Herrscherkult in der Messe um 1500 und Stefan Gasch (Wien) mit Aspekten der Überlieferung und Rezeption liturgischen Repertoires an europäischen Herrscherhöfen ebenso wie Jörg Bölling (Göttingen) mit Erläuterungen zum Zeremoniell in der Messe am Papsthof der Renaissance. Rebekka Sandmeier (Potsdam) sprach über Messvertonungen und Services in England zwischen 1550 und 1600 und Inga Mai Groote (München) über protestantische Kontroversen um die Rolle der Musik in der Messe.

Eine konstruktive Diskussion begleitete die von Klaus Pietschmann und Robert Schäfer (Mainz) angebotene Präsentation der Datenbank „Die Messe in der Musik“, die, in einer Kooperation mit Christiane Wiesenfeldt, im Aufbau begriffen ist. Katelijne Schiltz' (München) Vortrag zur „Verschlüsselung als Form symbolischer Kommunikation in der polyphonen Messe“ zog eine lebhaft Diskussions nach sich und bildete den Schlusspunkt der anregenden Tagung.

Moskau, 18. bis 20. Oktober 2010:

„Gustav Mahler und die Musikkultur seiner Zeit“

von Dorothea Redepenning, Heidelberg

Die Initiative zu dem dreitägigen internationalen Symposium, das das Moskauer Konservatorium aus Anlass von Gustav Mahlers 150. und Alban Bergs 125. Geburtstag veranstaltete, lag bei Inna Barsova, der auch im Westen bekannten Mahler-Forscherin, und ihrem jungen Kollegen Daniil Petrov. Die erste Sektion, „Gustav Mahler, Persönlichkeit und Werk“, umfasste Beiträge von Inna Barsova selbst, die die internationale Reichweite von Mahlers Œuvre mit klug gewählten Beispielen vor Augen führte, von Reinhard Kubik (Wien), der Mahlers nicht immer spannungsfreies Verhältnis zu Wien anhand vieler kaum bekannter Fakten schilderte, von Renate Stark-Voit (Wien), die am Beispiel von *Des Knaben Wunderhorn* eine „literarische Spurensuche“ unternahm, von Ljudmila Kokarewa (Moskau), die unter dem Stichwort „Assoziation als Methode“ Mahler und Debussy in Beziehung zu setzen versuchte, und von Ljudmila Kownatzkaja (Sankt Petersburg), die den Mahler-Kreis Benjamin Brittens vorstellte. Unter dem Motto „Mahler und Wien“ wurden sodann Komponisten aus Mahlers Umfeld diskutiert. Natalja Wlasowa (Moskau) veranschaulichte Mahlers weit reichende Eingriffe in Alexander Zemlinskys Märchenoper *Es war einmal*. Elena Lagutina (Moskau) ging dem Verhältnis zwischen Mahler und Heinrich Schenker nach. Boris Mukosej (Moskau) sprach über Anton Bruckner an der Wiener Universität. Natalja Degterjowa (Sankt Petersburg) untersuchte den Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Franz Schreker in Hinblick auf Mahler. Jeketarina Smyka (Dresden) stellte Briefe Mahlers an Ernst von Schuch vor, die im Dresdner Stadtarchiv aufbewahrt werden.

Die Mahler-Rezeption in Russland diskutierten Inna Barsova mit einem detaillierten Einblick in Mahlers dortige Konzerttätigkeit und die Auswirkungen seiner Präsenz auf die russische Orchesterpraxis, Ada Ainbinder (Čaikowskij-Museum, Klin), die wenig bekannte Einzelheiten zur Hamburger Aufführung des *Jewgenij Onegin* unter Mahlers Leitung vorstellte, und Daniil Petrov (Moskau), der bemerkenswerte Besonderheiten der Wiener Inszenierung der *Pique Dame* unter Mahlers Leitung präsentierte. Dorothea Redepenning und Svetlana Savenko (Moskau) untersuchten die Auswirkungen Mahlers auf die sowjetische Musik. Sergej Michejew (Moskau) verglich die Instrumentierungen des „Purgatorio“ aus der zehnten Symphonie von Deryck Cooke und Rudolf Barschai.

Die Alban Berg gewidmete Sektion eröffnete Julia Wechsler (Nishnij Nowgorod) mit einem Blick auf das Verhältnis von Mahler und Berg. Klaus Lippe (Wien) berichtete über Arbeit und Zielsetzung der Berg-Edition. Jekaterina Tarakanowa (Moskau) spekulierte über „Kunstreligion“; Irina Wiskowa (Moskau) sprach über das „Instrumentaldrama“ in *Wozzeck*. Um die „Poetik von Widmungen“ am Beispiel von Berg und György Kurtág ging es Galina Anochina (Nishnij Nowgorod). Olesja Bobrik (Moskau) präsentierte anhand des Kontakts zwischen Berg und Nikolaj Strelnikow bislang unbeachtet gebliebene Aspekte der Leningrader *Wozzeck*-Inszenierung.

Diese Veranstaltung war die erste Mahler- und auch die erste Berg-Konferenz in Russland (und der früheren Sowjetunion). Mit den vielen Aspiranten und frisch Promovierten zeigt sich eine junge Musikwissenschaft in Russland, die sich auf philologische (textologische, wie man dort sagt) Themen konzentriert, die sauber im Detail arbeitet, die Fremdsprachen lernt und die lange ausgeblendete Kontakte mit dem Westen aufarbeitet.

Den Rahmen bildeten thematische Konzerte, die von Studenten, Absolventen und Dozenten des Konservatoriums dargeboten wurden – die *Lieder eines fahrenden Gesellen* in Schönbergs Instrumentierung, Kammermusik von Berg, Mahler-Lieder, höchst interessant kombiniert mit Liedern von Alma Mahler, Zemlinsky, Berg, Schönberg, Hans Erich Apostel, Theodor W. Adorno, Bergs Violinkonzert in einer Fassung mit Kammerensemble von Fradzh Karaev und Mahlers vierter Symphonie in der Fassung für Kammerorchester von Erwin Stein.

Wien, 21. bis 23. Oktober 2010:

„Werk und Wirkung – Johann Joseph Fux zum 350. Geburtstag“

von Johannes Prominczel, Wien

Aus Anlass des 350. Geburtstags von Johann Joseph Fux veranstaltete die Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ein Symposium, das Fragen zur Rezeption seines Schaffens nachging. Ein Eröffnungsabend bildete gewissermaßen das Präludium zu den Vorträgen. Friedrich Wilhelm Riedel (Sonthofen) sprach über die Revision des Bands „Klaviermusik“ in der Johann-Joseph-Fux-Gesamtausgabe. Höhepunkt des Eröffnungsabends war ein Lecture recital von Mario Aschauer rund um die Rezeption französischer Clavier-Musik in Wien um 1700.

Thomas Hochradners (Salzburg) Vortrag „Caput Postumum. Von der Rezeption der Musik“ eröffnete die Sektion „Perspektiven der Rezeptionsgeschichte nach 1945“. Er unterstrich dabei die Merkmale der Fux'schen Rezeptionsgeschichte. Maria Helfgott (Wien) widmete sich anschließend der Rezeption der kirchenmusikalischen Kompositionen nach 1945. Insgesamt konnte sie über 500 Aufführungen geistlicher Werke nach 1945 in Österreich nachweisen. Elisabeth Fritz-Hilscher (Wien) und Klaus Hubmann (Graz) ergänzten die Rezeptionsgeschichte durch ihre Referate über Fux' Musik im Wiener bzw. Grazer Konzertleben von 1945 bis 2010. Fritz-Hilscher konzentrierte sich auf die öffentlichen Konzerte im Wiener Konzerthaus, Hubmann widmete sich einzelnen Aufführungen exemplarisch. In seinem Vortrag „Mit Fux forschen lernen – zu zwei extremen Quellentypen der Biographie“ stellte Rudolf Flotzinger (Graz) zwei Anekdoten von Johann Adolf Scheibe und Johann Friedrich Daube Fux' eigene Widmungen und Briefen gegenüber und gelangte zu dem Ergebnis, dass die beiden Anekdoten nicht von Fux selbst stammen dürften. Tassilo Erhardt (Middelburg) beschäftigte sich in seinem Vortrag mit Aspekten der Aufführungspraxis und Interpretation Fux'scher Werke, etwa mit Problemen der „originalen“ Besetzung. Klaus Petermayr (Linz) beschäftigte sich mit der Fux-Diskografie. Bemerkenswert ist, dass man erst ab den 1960er Jahren begann, Instrumentalmusik von Fux aufzunehmen. Was die Kirchenmusik betrifft, so finden sich nur wenige CDs ausschließlich mit Fux' Musik.

Die zweite Sektion widmete sich Fux und der Musiktheorie. Gernot Grubers einleitende Frage, ob der *Gradus ad parnassum* ein musiktheoretischer Traktat oder eine Kompositionslehre sei, versuchte Renate Groth (Bonn) zu beantworten. Sie bezeichnet den *Gradus* mehr als Lehrgang denn als Lehrbuch und legte den Aufbau dieses „erfolgreichsten Lehrwerks der Musikgeschichte“ dar: Auf den mathematischen und physikalischen Grundlagen basiert der elementare Kontrapunkt und später auch fortgeschrittener Techniken (mehrfacher Kontrapunkt, Fuge etc.). Monika Kröpfl (Wien) strich in ihrem Vortrag die Verbindungen zwischen Fux und Schönberg heraus. Zwar gab es keinen direkten Bezug zwischen den beiden, Schönberg sah in Fux jedoch neben Sechter, Albrechtsberger und anderen einen bedeutenden Wiener Kompositionslehrer. Den Abend schlossen ein Besuch in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sowie ein Orchesterkonzert des Domorchesters St. Stephan ab.

Die letzte Sektion galt dem Instrumentalkomponisten Fux. Friedrich W. Riedel betonte die Stellung der Musik für Tasteninstrumente am Wiener Kaiserhof, die sich nicht zuletzt durch zahlreiche Widmungen belegen lässt. Stephan Voss und Wolfgang Eckhardt (beide Dresden) widmeten sich der Dresdner Überlieferung von Instrumentalwerken Fux'. Sie präsentierten die Sammlung

des so genannten „Schrankes zwei“ der Sächsischen Landsbibliothek und präsentieren Forschungsergebnisse zu Wasserzeichen und Kopisten von Werken Fux' in dieser Sammlung. Den Abschluss des Symposions bildete der Vortrag von Guido Erdmann (Wien) über die Sonaten K 343–350. Für rege Diskussion sorgte seine Hypothese, die in Kremsmünster aufbewahrten Sonaten könnten als Tafelmusik aufgeführt worden sein. – Ein Tagungsband soll 2011 erscheinen.

Hofgeismar, 1. und 2. November 2010:

„Heinrich Schütz und Europa“ – „Heinrich Schütz in Kassel“

von Bettina Varwig, London

Das Symposion, das mit freundlicher Unterstützung der Mitteldeutschen Barockmusik e.V. und der Landgraf Moritz Stiftung Kassel im Rahmen des 42. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in der Evangelischen Akademie Hofgeismar stattfand, hatte ein doppeltes Thema: „Heinrich Schütz in Europa“ und „Heinrich Schütz in Kassel“. In dieser Spanne zwischen Lokalinteressen und europäischen Perspektiven waren fünfzehn Vorträge angesiedelt, die geografisch von Schweden bis Italien und von Estland bis Frankreich und sogar die USA reichten.

Den Auftakt machte der Verfassungshistoriker Georg Schmidt (Jena), der den Grundbegriff ‚Europa‘ in Frage stellte. Europa, so Schmidt, sei für das 17. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit gewesen, da sich die mannigfaltigen ‚europäischen‘ Staaten und Volksgruppen oft deutlich voneinander abgrenzten, und dies in einem politischen Klima, das durch nationale Vorurteile, die universellen Bestrebungen des Heiligen Römischen Reiches und die äußere Bedrohung durch die Türken geprägt war. Letztendlich stellte Schmidt jedoch den Gedanken der freiheitlich pluralen Organisation als verbindendes Element des frühneuzeitlichen Europa heraus.

Auf dieser Grundlage beleuchteten die Beiträge des ersten Tages verschiedene Aspekte der musikalischen Praxis der Schützzeit. Mary Frandsen (Notre Dame, USA) stellte ihre vorläufigen Ergebnisse zur Frage der lutherischen Frömmigkeitsbewegung vor, die im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend um sich griff. Hauptsächlich anhand von Predigttexten erörterte Konrad Küster (Freiburg) die zentrale Stellung der Musik in zeitgenössischen Vorstellungen von Himmel und Ewigkeit. Im Anschluss diskutierte Peter Schmitz (Münster) eine Auswahl von Sterbemusiken als soziale Praxis im europäischen Vergleich, indem er dem lutherischen Usus in Leipzig die Gegebenheiten im katholischen Salzburg und Wien sowie im anglikanischen England gegenüberstellte. Weitere europäisch-historische Aspekte erörterte Bettina Varwig (London), die die verlorene *Dafne* von Schütz anhand des Librettos in einen vor allem italienisch geprägten Kontext der Pastoral-dichtungen einordnete, sowie Bjarke Moe (Kopenhagen), der die Rolle Schützens als europäischer Agent am dänischen Hofe nachzeichnete. In einem Gruppenreferat unter der Leitung von Andreas Waczkat (Göttingen) sprachen Göttinger Studierende über den Mindener Kantor Otto Gibel und seine auch von Schütz rezipierten musiktheoretischen Entwürfe. Zwei weitere Vorträge führten in den europäischen Nordosten: Toomas Siitan (Tallinn) stellte mit Michael Hahn einen Schützschüler vor, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im estischen Narva wirkte, und Anu Sõõro (Tallinn) brachte einen Beitrag zu Johann Valentin Meder, dessen Karriere sich zwischen Riga, Reval und Danzig entfaltete. Beide Referenten stellten die weit reichenden Netzwerke heraus, die es Musikern der Zeit gestatteten, in die entferntesten Winkel eines ideellen Europas zu ziehen.

Der zweite Symposionstag war zunächst modernen Schützbildern gewidmet. Elisabeth Rothmund (Paris) referierte über die Schützrezeption vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg in Frankreich, wo Schützens Wiederentdeckung hauptsächlich in katholischen Kreisen betrieben wurde. Sowohl Gregory Johnston (Toronto), der über die heutige Rezeption in den USA referierte, als auch Folke Bohlin (Lund), der sich mit der Situation in Schweden beschäftigte, kamen zu nicht sehr ermutigenden Schlussfolgerungen zur Lage der Schützpflege in beiden Ländern. Doch äußerte

sich Johnston zuversichtlich, dass die Qualität der Schütz'schen Musik für diejenigen, die sie kennen lernten, unbedingt ersichtlich sei – ein Tatbestand, der ihr Weiterbestehen garantieren sollte.

Der letzte Nachmittag war verschiedenen lokalen Themen um Kassel gewidmet. Wolfgang Hirschmann (Halle) sprach über Schützens Mäzen Landgraf Moritz von Hessen, in dessen Kompositionen er eine musikalische Realisierung seines calvinistischen Reformprogramms nachzuweisen versuchte. Schließlich informierten Gerhard Aumüller (Marburg) und Vera Lüpkes (Lemgo) über die vielfältigen Orgellandschaften in den Herrschaftsgebieten von Landgraf Moritz und Graf Simon VI. zur Lippe; deutlich wurde, welche Eindrücke der Kasseler Hoforganist Schütz hier empfangen konnte.

Frankfurt a. M., 11. bis 14. November 2010

„Expressionismus heute“

von Leonie Storz, Frankfurt a. M.

Das interdisziplinäre Symposium „Expressionismus heute“ (Konzeption und Durchführung: Marion Saxer und Julia Cloot) wurde vom Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt im Rahmen von „Phänomen Expressionismus“ – eines Projekts des Kulturfonds Frankfurt Rhein-main – veranstaltet. Neben Vorträgen aus verschiedenen Wissenschaften standen Beiträge einer Komponistin, eines bildenden Künstlers und eines Schriftstellers sowie Podiumsdiskussionen, Künstlergespräche, Konzerte und eine Filmvorführung; besonders reizvoll war die Idee, Künstler und Wissenschaftler über dieselben Werke sprechen zu lassen.

Im Anschluss an die Begrüßungsansprachen und den Festvortrag des Philosophen Martin Seel (Frankfurt) sprach der bildende Künstler Christoph Brech (München) über die bewegten Bilder, die er beim Hören der „Sechs kleinen Klavierstücke“ op. 19 von Schönberg imaginierte, während der Musikwissenschaftler Giselher Schubert (Frankfurt) expressionistisches Ausdrucksprinzip und kompositorische Logik des Werks thematisierte. Im Gespräch mit Thomas Wagner (Nürnberg) erklärte Brech, er nehme im Schaffen seiner Werke eine beobachtende Rolle ein, Ausdrucksqualitäten entstünden nicht in der Absicht des Selbstaussdrucks. Mit Vorgeschichten des Expressionismus befassten sich der Kunsthistoriker Christoph Wagner (Regensburg), der Musikwissenschaftler Peter Gülke (Berlin) und der Literaturwissenschaftler Silvio Vietta (Hildesheim). In der Podiumsdiskussion mit Saxer, Gülke und Vietta betonte die Kunsthistorikerin Regine Prange (Frankfurt), der Expressionismus sei erst durch die faschistische Verfemung zu politischer Unschuld gekommen. Zur Filmvorführung (Carl Theodor Dreyer: *Die Gezeichneten*; Musik: Bernd Thewes) leitete der Medienwissenschaftler Burkhardt Lindner (Frankfurt) mit einem Vortrag über den Stummfilm-Expressionismus über.

Weiterhin referierte die Komponistin Isabel Mundry (Zürich) über ihren Zugang zu zwei Gedichten August Strammes, während die Literaturwissenschaftlerin Susanne Komfort-Hein (Frankfurt) die ästhetische Inszenierung eines kriegerischen Ausnahmezustandes in den Gedichten aufzeigte. Im Gespräch mit dem Musikwissenschaftler Christian Thorau (Potsdam) erklärte Mundry, in ihrem Schaffen gehe es um das Entdecken, nicht das Ausdrücken von Gefühlen. Die Folgen des Expressionismus im 20. und 21. Jahrhundert thematisierten Regine Prange, die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber (Berlin) und der Literaturwissenschaftler Thomas Anz (Marburg). Einen essayistischen Vortrag über schlafende Tiere hielt der Schriftsteller Hans Ulrich Treichel (Leipzig), während der Kunsthistoriker Gregor Wedekind (Mainz) zum Abschluss auf die *Weißer Katze* von Franz Marc einging. In drei Konzerten waren Werke von Hindemith, Schönberg, Berg, Zemlinsky, Kurtág und Isabel Mundry zu hören, die u. a. von Studierenden der Frankfurter Musikhochschule und der Internationalen Ensemble Modern Akademie aufgeführt wurden. Angeregt durch die Gleichzeitigkeit des Expressionismus in mehreren Kunstrichtungen und dessen Streben nach ähnlichen Idealen (unmittelbarer Ausdruck, Loslösen von Traditionen) ergab das

sehr gut besuchte Symposium spannende Erkenntnisse, die die Fruchtbarkeit des interdisziplinären Diskurses verdeutlichten. Eine Publikation ist in Vorbereitung.

Leeds, 16. und 17. November 2010: „Non-Nationalist Russian Opera“

von Christoph Flamm, Saarbrücken

Wegen seiner profunden musikhistorischen Kenntnisse, seiner handwerklichen Akribie, seiner unbestechlichen Urteilskraft, seinem pädagogischen Impetus und seiner untadeligen Lebensführung wurde er von seinen Zeitgenossen als „musikalisches Gewissen Moskaus“ verehrt und sogar von seinem Schüler Čajkovskij regelmäßig um Rat gefragt: Sergej Ivanovič Taneev (1856–1915). Die (west-)europäische Erstaufführung des I. Aktes von Taneevs Oper *Oresteia* (1895) bildete den ideellen Ausgangspunkt und zugleich den musikalischen Abschluss eines Symposiums an der University of Leeds, das die junge Taneev-Forscherin Anastasia Belina konzipiert hatte und dem Vladimir Ashkenazy und Steven Isserlis ihren künstlerischen Segen gaben. Das Symposium machte Schlagzeilen in den Internetforen, weil einem Mitglied des Carpe-diem-Streichquartetts, das speziell zur begleitenden Aufführung von Taneev-Quartetten aus den USA eingeflogen wurde, unter haarsträubenden Umständen die Einreise verweigert worden war. Vollzählig angetreten waren dagegen die wissenschaftlichen Teilnehmer zu dem Versuch, russische Opern zu behandeln, die als „nicht nationalistisch“ gelten können. Sicherlich war die Grundidee, nämlich Wege abseits des Standardrepertoires zu beschreiten, aller Ehren wert; aber welche immensen perspektivischen Probleme diese programmatische Vorgabe mit sich bringen sollte, die ex negativo die Stereotypen der Musikgeschichtsschreibung nur ein weiteres Mal bestätigte, wurde der Organisatorin und auch den meisten Teilnehmern wohl erst im Nachhinein klar. Marina Frolova-Walker (Cambridge) stellte in ihrem Eröffnungsvortrag denn auch zunächst Kategorien auf, nach denen sich ein Werk als „russisch“ bestimmen lasse: 1. durch die Intention des Komponisten, 2. durch die Rezeption, 3. durch Deutung, 4. durch Assoziation, 5. durch „Blutzugehörigkeit“ oder kulturelle Zugehörigkeit sowie 6. durch Zugehörigkeit zu einer Schule. Ein zentraler Aspekt ist dabei die russische *Couleur locale* von Opern, die nur vor Glinka oder in ausländischen Kompositionen als solche wahrgenommen zu werden pflegte und ihrer soziologischen Dimensionen verlustig ging. Anna Giust (Padua) verglich den nahezu vergessenen *Ivan Susanin* von Cavos ebenso plastisch wie detailliert mit dem von Glinka. Dass Rimskij-Korsakovs Opern weniger um den Gedanken des Nationalen als den des Historischen versus Modernen kreisten, demonstrierte Martín Baña (Buenos Aires). Rutger Helmers (Utrecht) erklärte die widersprüchliche Rezeption von Čajkovskijs *Orleanskaja deva* mit den in ihr enthaltenen Grand-Opéra-Elementen, die teilweise in zitathafter Nähe zu Meyerbeers *Prophète* stehen, und mit dem Problem von erfüllten oder verweigernten Konventionen. Dass Rachmaninov nach seinem (im vorgegebenen Rahmen) ausgesprochen gelungenen *Aleko* nur mehr problematische Opern schuf, deren inhaltliche Extreme zu musikalischen Extremen und damit auch zur Missachtung operatischer Grundbedingungen führten, zeigte Christoph Flamm (Saarbrücken). Christina Guillaumier (Glasgow) sprach über die unerwartet konservativen Elemente in Prokof'evs *Maddalena*, etwa im Vergleich zu *Igrok*, und Patrick Zuk (Durham) über die Position von Vissarion Šebalins komischer Oper nach Shakespeares *Taming of the Shrew*, die eben nicht (nur) als Reaktion auf die spätstalinistischen Formalismus-Attacken verstanden werden kann, sondern auch personalstilistische Wurzeln zu Beginn der 1940er Jahre hat. Tanya Sirotnina sprach und sang über Roslavets' *Mysterium Nebo i zemlja*, ohne die Nebel zu lüften. Abgerundet wurde das Symposium von Richard Taruskin (Berkeley), der das Nationalistische – und seine hier betriebene „Negation“ – als Ghetto der Musikgeschichtsschreibung beschrieb und dringend eine Normalisierung empfahl. Um uns vom Stasov'schen Bazillus zu heilen, müssten neue Kontexte gesucht werden – aber angesichts der Erfolge von Valerij Gergievs exportierten Russland-Bildern, die in Džagilevs Tradition stehen, scheint dieser Wunsch noch weit von einer Erfüllung entfernt.

Greifswald, 19. und 20. November 2010:

„Musikfeste im Ostseeraum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert“

von Marcel Klinke (Greifswald)

Musikfesten im Ostseeraum widmete sich die von Walter Werbeck und Martin Loeser organisierte 13. Internationale Tagung „Musica baltica“ am Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Universität Greifswald. Der erste Schwerpunkt lag auf Grundaspekten von Funktion und Inszenierung der Musikfestidee. Dietmar Klenke (Paderborn) referierte zum Zusammenhang von Politik und Gesangsästhetik bei deutschen Sängereisen und hob deren Wichtigkeit als Statusinstanz des liberal-nationalen Bürgertums hervor. Mit der durch die Reichsgründung beförderten Hinwendung zu historischen Stoffen im Oratorium beschäftigte sich Michael Zywiets (Bremen). Alexander Butz (Kiel) befasste sich mit der Entwicklung der chorischesinfonischen Musik im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Musikfeste, wobei er die Einbeziehung „hoher Dichtung“ in die oratorische Musik betonte. Die Eigenständigkeit der Institution Sängereisen sowie die Notwendigkeit einer unabhängigen Betrachtung derselben akzentuierte Friedhelm Brusniak (Würzburg).

Der zweite Teil der Tagung galt den Vorbildfunktionen englischer und deutscher Musikfeste. Barbara Mohn (Stuttgart) referierte allgemeine Aspekte der Musikfeste in England. Neben solchen Elementen, die als direktes Vorbild für ähnliche Veranstaltungen in Deutschland dienten, kristallisierte sich als wichtigster Unterschied das Charakteristikum der Wohltätigkeit heraus. Samuel Weibel (Bern) diskutierte die Vorbildfunktion der Niederrheinischen Musikfeste: Zwar förderten sie das Entstehen von Nachahmern, wirkten aber mitunter auch hemmend auf andere Projekte. Thomas Radecke (Saarbrücken) referierte auf breiter Quellenbasis zu den überregionalen Spezifika der Tonkünstlerversammlungen des ADMV. In Helmut Loos' (Leipzig) Vortrag zu den deutschen Männergesangsvereinen im Ostseeraum standen die geografische Grenzlage und der politische Selbstbehauptungswille im Vordergrund.

Der dritte Tagungsabschnitt zielte auf die „Musikfestidee entlang der Ostseeküste“. Signe Rotter-Broman (Kiel) stellte die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste nach 1875 vor und konstatierte deren zunehmende Konzentration auf die Stadt Kiel. Karl Heller (Rostock) befasste sich mit den Mecklenburgischen Musikfesten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und unterstrich deren regionale Prägung. Ähnliches gilt für die Königsberger Musikfeste, deren Entwicklung im frühen 20. Jahrhundert Lucian Schiwietz (Leipzig) beleuchtete. Mit den Referaten von Lutz Winkler und Ekkehard Ochs (Greifswald) verlagerte sich der Schwerpunkt auf den Tagungsort. Winkler beschäftigte sich mit den Greifswalder Mai-Opernfestspielen (1907–1911), die sich durch eine hohe Anzahl an aufgeführten Werken und ein eigenes Opernensemble auszeichneten. Ekkehard Ochs stellte die Programmgestaltung der Greifswalder Musikfeste im Zeitraum von 1920–1939 dar und untersuchte deren Rolle zumal zu Beginn des Dritten Reiches.

Im letzten Teil der Tagung legte Seija Lappalainen (Helsinki) die Bildungsbestrebungen der vom finnischen Volksbildungsverein seit 1884 organisierten Sängereisen dar. Michael Kube, der die Programmstrukturen der Musikfeste im internationalen Vergleich herausarbeitete, verwies auf die Wichtigkeit des Baltikums als Transferraum für die Musikfestidee und die starke Uneinheitlichkeit der Musikfeste.

Die Schlusdiskussion bestimmten Fragen zum Verhältnis von Sängereisen und Musikfesten und zu den dahinter stehenden Konzepten von Kunst- und Nationalreligion. Deutlich wurde, dass die detaillierte Erforschung der Festprogramme und der Aufführungspraktiken häufig noch der Aufarbeitung bedürfen – was Anlass zu weiteren Tagungen geben dürfte.

Lucca, 2. bis 4. Dezember 2010:

„Chopin e Liszt: due compositori a confronto nell’universo musicale parigino“

von Christoph Flamm, Saarbrücken

An der Schwelle vom Chopin-Jahr 2010 zum Liszt-Jahr 2011 lag eine internationale Konferenz, die den Blick auf beide Komponisten zugleich werfen wollte, und zwar im Kontext ihrer gemeinsamen Pariser Wirkungszeit zumal in den 1830er Jahren. Organisiert hatte die Veranstaltung unter der Leitung von Luca Sala (Poitiers) das rege publizierende und Musikforschung promovierende Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini in Lucca gemeinsam mit dem bislang mehr durch Konzertveranstaltungen hervortretenden Centre de musique romantique française Palazzetto Bru Zane in Venedig. Die dreitägige und dreisprachige Konferenz fand statt unter den Auspizien der Stadt Lucca, die dafür einen Raum ihres prachtvollen Palazzo Ducale zur Verfügung stellte, sowie der Association Angevine Franz Liszt und des Istituto Liszt in Bologna. Versammelt hatten sich über 30 Fachvertreter aus Frankreich und Italien, Großbritannien und den USA sowie Polen; die deutschsprachige Musikwissenschaft war praktisch nicht vertreten – mit der Ausnahme von Michele Calella (Wien) in einem italienischen Heimspiel und dem Rezensenten. Dass der riesige Warschauer Chopin-Kongress bereits die meisten Energien der Musikforschung auf sich konzentriert und womöglich verbraucht hatte, mag die deutsche Zurückhaltung (wie auch das Fehlen manch namhafter Spezialisten) zu einem Teil erklären; und doch bleibt das Gefühl, dass die Fäden zwischen der „romanischen“ und der „germanischen“ Musikwissenschaft manchmal dünner sind, als es uns und der Sache gut tut. Immerhin, im wissenschaftlichen Komitee saßen unter anderem Jean Gribenski (Poitiers) und Cathérine Massip (Paris), zu den Vortragenden zählten David Rowland (Milton Keynes, UK), Cécile Reynaud (Paris) und Michael Saffle (Blacksburg, VA), um nur einige wenige Namen zu nennen. Die Idee, den beiden musikgeschichtlich bedeutendsten Protagonisten der Pariser Klaviervirtuosen- und Konzertkultur einen gemeinsamen Kongress zu widmen, war zweifelsohne hervorragend geeignet, neues Licht auf den kulturellen Hintergrund selbst oder auf die Kontextualisierung von Chopins und Liszts Musik zu werfen. Einen gewissen Schwerpunkt bildeten Themen, die literarische Aspekte betrafen, etwa die Entstehung von Liszts Chopin-Biografie mit der Prinzessin Wittgenstein als Ghostwriter (Nicolas Dufetel), die Bedeutung von Joseph d’Ortigue und Lamennais für Liszts berühmten Essay über die Situation der Künstler (Andrew Haringer) oder das Echo der Künstler bei Heine (Marina Esposito). Andere Referate integrierten Nebenfiguren wie den Konkurrenten Henri Herz (Laure Schnapper), den nach Kuba gereisten und dort Chopin spielenden Julian Fontana (Magdalena Oliferko) oder Charles-Valentin Alkan, der auf Liszts Musik wohl größeren Einfluss hatte, als bislang zu lesen ist (Christoph Flamm). Konzentrierte analytische Werkbetrachtungen betrafen Liszts *Bergsymphonie* und ihre Semantik (Michael Saffle), die ursprünglich wie ein Potpourri zusammengeklautbe Tarantella aus dem zweiten Wanderjahr (Michele Calella) und die – auch unabhängig vom programmatischen Subtext funktionierenden – narrativen Prinzipien der h-Moll-Sonate (Andrew Davis); aufschlussreich war die vergleichende Betrachtung der Konstruktion von Themenapotheosen bei Chopin (Andrzej Tuchowski). Andere Vorträge betrafen Rezeptionsformen in Kompositionsgeschichte, Pianistik und Pädagogik, die den vorgegebenen Rahmen oft weit hinter sich ließen. Was sich bei einer kollektiven Betrachtung der Musik von Chopin und Liszt wohl nie ganz vermeiden lässt, ist das gelegentliche Abschweifen in Liebhaberei und als eine Folge davon die mitunter wuchernde musikalische Illustration am Flügel (es sei denn die Beispiele kommen so punktgenau und präzise wie bei Corey Tu in der h-Moll-Sonate). Das Palastambiente hat diesem Exhibitionismus jedenfalls die beste Plattform geboten. Ein selektiver Kongressbericht soll 2012 erscheinen.

Oslo, 10. und 11. Dezember 2010:

„Musical Heritage. Editing Historical Music in the 21st Century“

von Mattias Lundberg, Uppsala

Vom 10. bis 11. Dezember 2010 fand an der Norwegischen Nationalbibliothek in Oslo eine Konferenz über heutige Probleme und Ergebnisse der musikalischen Edition statt. Die Konferenz, die von der Nationalbibliothek und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Oslo organisiert wurde, machte den Versuch, Verbindungen zwischen Musikwissenschaftlern, Bibliothekaren und Verlagsmitarbeitern herzustellen und Erfahrungen und Ideen auszutauschen. Genau wie zwei vorangegangene Symposien in Kopenhagen – „Nordic Music Editions“ (2005) und „Digital Editions of Music: Perspectives for Editors and Users“ (2008) – blieb diese Konferenz ein erfolgreiches, aber ziemlich unbemerktes Ereignis, von dem Forscher außerhalb Skandinaviens leider kaum Notiz nahmen.

Der Teilnehmerkreis spiegelte die Schwerpunkte des Programms wider. Die überwiegende Zahl der Konferenzteilnehmer setzte sich mit den musikanalytischen Grundlagen, der philologischen Praxis und der modernen Technik auseinander. Nach der Begrüßung durch Kristin Bakken, Leiterin der Forschungsabteilung an der Nationalbibliothek Oslo, und Ståle Wikshåland, Universität Oslo, verlas Leo Treitler, City University of New York, einen Vortrag über musikalische Notation als *mimesis*. Ausgehend von historischen musiktheoretischen Quellen diskutierte er, ob und in welchem Maße Notation Repräsentation konkreter Ausführungen sei. Einen bedeutenden Beitrag lieferte Jim Samson von der University of London mit seinem Vortrag „Interpreting the Chopin Sources“. Er verwies auf Quellen, in denen das innerhalb der vorliegenden Diskussion behandelte Problem der Autorisierung von großer Bedeutung ist. Der Musikwissenschaftler und Komponist Bjørn Morten Christophersen untersuchte in seinem Beitrag die Möglichkeiten zur Rekonstruktion und Edition von Skizzen des norwegischen Komponisten Johan Svendsen. Niels Krabbe, Leiter des Dansk Center for Musikudgivelse an der Königlichen Bibliothek Kopenhagen und zuvor Direktor der Carl Nielsen-Ausgabe, berichtete über Methoden und Medien von dänischen Notenausgaben. Mit den Umständen heutiger Edition beschäftigten sich zwei Vorträge: „Music Information Retrieval and Musicology: What do the two have in common?“ von Franz Wiering, Universität Utrecht, und „Editing Historical Music in the Age of Globalization and Digitization“ von Jorgen Langdalen, Nationalbibliothek Oslo. Langdalen stellte aktuelle Bezüge her und diskutierte die Frage des „Musikerbes“, während Wiering mögliche technologische Unterstützungen aus dem Bereich der Informatik vorstellte. In einer abschließenden Diskussion wurden heutige und zukünftige Fragestellungen, Methoden und Probleme von Editionsprojekten erörtert.

Zur allgemeinen Charakterisierung des Symposiums lässt sich feststellen, dass Themen zum Bereich „Editing Historical Music“ dominierten, während der Bereich „Musical heritage“ etwas zu kurz kam. Anzumerken ist, dass sich unter den sechs Rednern (ursprünglich sieben: Andreas Haug, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, musste seinen Vortrag leider absagen) und den fünf Teilnehmern in der abschließenden Podiumsdiskussion keine einzige Frau befand. Man kann sich fragen, ob dies eine allgemeine Tendenz in der Musikphilologie und Editionspraxis ist. Alles in allem war dieses Symposium eine gelungene und in vieler Hinsicht ertragreiche Veranstaltung.

Detmold, 13. bis 16. Januar 2011:

„Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart“

von Susanne Dick, Paderborn

Der Einfluss medialer Veränderungen in Geschichte und Gegenwart auf die Rezeption von Musik stand im Mittelpunkt des 24. Internationalen Studentischen Symposiums, das der Dachverband

der Studierenden der Musikwissenschaft e.V. (DVSM) am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold veranstaltete. Organisiert wurde die Tagung von einem Team aus Studierenden unter der Leitung von Marleen Hoffmann (Detmold/Paderborn).

Susanne Binas-Preisendörfer (Oldenburg) stellte in ihrem Einführungsvortrag über ‚Medialität‘ als Herausforderung für die heutige Musikwissenschaft die Allgegenwart der Medien heraus: Ein Außerhalb von Medien gebe es nicht mehr. Dabei hinterfragte sie die polare Frontstellung zwischen Aufführung und Aufnahme, Konzert und Tonträger, Körper und Technik sowie Performativität und Medien/Medialität.

Gegenstand der Sektionen 1–3 war die musikgeschichtliche Entwicklung von Medien. Während sich Nils Grosch (Freiburg/Hannover) und Stefanie Rauch (Detmold/Paderborn) mit den Einflüssen medialer Veränderungen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert befassten, thematisierten Florian Mayer/Elisabeth Treydte (Frankfurt a. M.) und Joachim Iffland (Detmold/Paderborn) die Auswirkungen der Erfindung des Grammophons zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Medientechnik der Comedian Harmonists. Yvonne Stingel-Voigt (Berlin) und Andreas Heye (Paderborn) gingen auf aktuelle musikalische Rezeptionsformen – die Bedeutung von Musik in Computerspielen und die Funktionen des iPod-Hörens als Wegbegleiter im Alltag – ein. Am zweiten Symposiumstag konzentrierten sich die Referenten auf den Zusammenhang zwischen Medien und Gesellschaft, Gemeinschaft und Individuum. Yuyuan Liu (Shandong/China) und Christofer Jost/Seraina Gratwohl (Basel) zeigten auf, wie Medien in China und Brasilien zur Verbreitung von Musik genutzt werden. Mario Anastasiadis (Bonn) und Shelina Brown (Los Angeles) gingen der Frage nach, wie Fans Internet und Printmedien nutzen und welche Wechselwirkungen dadurch mit der Musikindustrie entstehen. Sarah Schauburger (Detmold/Paderborn) hinterfragte am Beispiel von E-Gitarristinnen, inwiefern YouTube als Medium der Emanzipation bezeichnet werden kann. Björn Dornbusch (Bayreuth) rückte die Möglichkeiten der musikalischen Selbstinszenierung der „Self-Made-Stars“ im Web 2.0 in den Mittelpunkt. Am Beispiel der englischen Komponistin Ethel Smyth und der BBC konnte Marleen Hoffmann zeigen, welche unterschiedlichen Möglichkeiten sich mit der Entwicklung des Rundfunks für Komponisten ergaben. In der letzten Sektion widmeten sich Astrid Dröse (München), Katrin Haase (Leipzig) und Alexander Forstner (Graz) den Auswirkungen und Anforderungen, die neue Medien auf die Vermarktung von Musik haben.

In der abschließenden Podiumsdiskussion setzten sich Journalistin Sonja Eismann (Berlin), der Kommunikationswissenschaftler Christoph Jacke (Paderborn) und Musiklabel-Inhaber Manfred Schütz (Hannover) mit den Chancen und Risiken der sozialen Interaktion in der Rezeption, Distribution und Produktion von Musik durch den heutigen medialen Umbruch auseinander.

Das Symposium erwies sich auch durch das (musikalische) Rahmenprogramm als sehr abwechslungsreich. Den Auftakt machte die Paderborner Autorengruppe „Kommando Elektrolyrik“, die Literaturperformance mit elektronischer Live-Musik kombinierte und mit ungewöhnlichen Verbindungen zwischen gesellschaftskritischen Texten und tanzbaren, teils atmosphärischen Elektro-Beats faszinierte. Weiter spielten Detmolder Musikstudenten das Auftragswerk *Bilder vom Land des Feuers* für Streichquartett und Tonband (UA) der aserbaidjanischen Komponistin Khadija Zeynalova. Im Anschluss vereinten der Pianist Eckhard Wiemann und der DJ Timo Buczka Zitate aus Chopins Klavierkompositionen mit loop-orientierten Beats der Technomusik. Es traten weiterhin das Kölner Duo „Urlaub in Polen“ und die DJs „Balkanossa & Sir Skankalot“ im Paderborner Cube auf. Darüber hinaus fanden Workshops in Kooperation mit dem Erich-Thienhaus-Institut, dem Projekt Edirom und dem Radical Audio Pool statt.

Das 25. DVSM-Symposium wird vom 12. bis 15. Januar 2012 in Graz zum Thema „Musikwissenschaftliche Methodologie – vom Weg zum Ziel“ stattfinden.

Im Jahre 2010 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Oliver Wiener (Würzburg)

Nachträge 2009

Paderborn. *Musik.* Astrid Söthe-Röck: Musik im Alter und mit Alzheimerdemenz. Fähigkeiten im Umgang mit kurzen musikalischen Rhythmen.

Regensburg. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711.

Promotionen 2010

Augsburg. *Musikpädagogik.* Daniel Mark Eberhard: Ursachen von Unterrichtsstörungen im Fach Musik aus Sicht der Beteiligten und Entwurf eines Diagnosebogens zur Metakommunikation im Musikunterricht der Bayerischen Realschule.

Musikwissenschaft Matthias Rinderle: Die polyphonen Klavierzyklen von Rodion Schtschedrin. Kontinuität und Aktualität von Präludium und Fuge im 20. Jahrhundert.

Berlin. *FU, Seminar für Musikwissenschaft.* Richard Erkens: Alberto Franchetti – Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende. □ Irene Kletschke: Klangbilder. Walt Disneys *Fantasia* (1940). □ Marie-Hélène Benoit-Otis: Chausson dans l'ombre de Wagner? De la genèse à la réception du „Roi Arthur“ (zus. mit der Université de Montréal).

Berlin. *HU, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fachgebiet Musikwissenschaft.* Agnes Model: Der *sainete lirico* – funktionsanalytische Betrachtungen einer Gattung unterhaltenden Musiktheaters. Annäherungen an seine Produktion, Rezeption und Distribution im Madrid der Restaurationszeit. □ Friederike Nöhning: Bewegungsbiographie. Choreographische Chorarbeit bei Ruth Berghaus und ihre Inszenierungen von Musik. □ Jan-Philipp Sprick: Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900. □ Shang-Wen Wang: Hören als Verstehen. Über das Musikhören im Lichte musikalischer Hermeneutik und ästhetischer Subjektivität.

Berlin. *TU, Musikwissenschaft.* Julia H. Schröder: Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz.

Bonn. *Musikwissenschaft / Sound Studies.* Pei-Fang Frederika Tsai: „Who are you?“ Gender-Aspekte in Opern des 20. und 21. Jahrhunderts.

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Jens Knigge: Modellbasierte Entwicklung und Analyse von Testaufgaben. □ Susanne Naacke: Eine Schule auf dem Weg. Der Beitrag von Chor- und Bläserklassen für kulturelle Schulentwicklung.

Detmold/Paderborn. *Musik.* Astrid Söthe: Musikalische (Lern-)Fähigkeiten im Alter bei Gesunden und bei Alzheimerkranken.

Dresden. *Hochschule für Musik.* Jessica Distler: Szenen aus dem Pariser Leben. Studien zum Personalstil Charles Valentin Alkans. □ Eckart Haupt: Die Einführung der Böhm-Flöte in die Hof- und spätere Staatskapelle Dresden – Konsequenzen für den Klang eines Orchesters. □ Enno Syfuß: Relation und Resonanz. Die Bedeutung des musikalischen Lernens für die Entwicklung der kindlichen Wirklichkeit unter Berücksichtigung konstruktivistischer und neurobiologischer Perspektiven.

Düsseldorf. *Musikwissenschaftliches Institut.* Hans-Peter Retzmann: Max Regers Musik: „Ausdruck des menschlichen Geistes und menschlichen Fühlens“. Eine Studie zu Max Regers Musikdenken.

Eichstätt. *Professuren für Musikpädagogik und Musikwissenschaft.* Gabriele Hirte: Akzeptanz, Bedarf und Auswirkungen von Kinderkonzertbesuchen im Musikunterricht der Grundschule am Beispiel einer konzertpädagogischen Zusammenarbeit mit dem Georgischen Kammerorchester Ingolstadt.

Essen. *Folkwang Universität der Künste, FB 2.* Constanze Stratz: Ernst Toch in Kalifornien: vom Exil zur Emigration. □ Katharina Strohmann: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Wolfgang Feucht: Didaktische Dimensionen musikalischer Kompetenzen – Was sind die Lehr-Lern-Ziele des Musikunterrichts? □ Ruth-Iris Frey-Samlowski: Margit Varro – Biographische und quellenkritische Studien. □ Bruno Loeff: Haydn und der Cäcilianismus. Rezeption und Aspekte der Liturgietauglichkeit des geistlichen Chorwerks von Joseph Haydn in der kirchenmusikalischen Praxis des 19. Jahrhunderts. □ Bianca Nassauer: Die Legende von der heiligen Elisabeth. Eine interdisziplinäre Studie zur Rezeption einer Heiligen.

Frankfurt. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Michael Rebhahn: We must arrange everything. Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage. □ Britta Schulmeyer: Die Entwicklung der Parodiemesse von 1450 bis 1550.

Gießen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Andreas Domann: Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse. □ André Doehring: Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus.

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Li-Li Hsu: Analyse von Gesängen des großen Rituals für die Hungrigen Geister im Bodhi-Tempel in Taiwan.

Graz. *Universität für Musik und Darstellende Kunst.* Stefan Fuhs: Untersuchung der In-situ Messmethode zur Bestimmung der akustischen Reflexionseigenschaften von Oberflächen. □ Hubert Gruber-Rust: Musikpädagogik im Dialog. Zu Theorie und Praxis fächerübergreifenden und interdisziplinären Lernens mit Musik. □ Alice Gerda Heregger: Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait, sans m'occuper de peu que j'ai fait. Henri Duparc's „Mélodies“. Quellenstudien und Analyse. □ Sarah Mary Kettner: Narcissism and its Significance for the Performing Musician's Psyche. □ Eva Ilona Radics: Jenő Takács (1902–2005). Leben und Werk. □ Eberhardt Schweighofer: Musiklehrerinnen und Musiklehrer – Kulturanthropologische Betrachtungen eines Berufsbildes. □ Johannes Steinwender: Fragment und Vollendung. Franz Schuberts letzte Oper „Der Graf von Gleichen“ D 918 in der Version von Richard Dünser. □ Kendra Iris Stepputat: The Kecak: A Balinese Dance, its Genesis, Development and Manifestation Today. □ Christine Stieger: Franz Xaver Dressler (1898–1981). Leben und Werk. □ Marton Szegedi: Die Stilistik des Jazzgitarristen John Scofield. □ Katharina Vogt: Sonification of Simulations in Computational Physics.

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft.* Ursula Benzing: „Oper ohne Worte“ – Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. □ Carsten Lange, Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* TWV 5:1 – Werk, Quellenlage, Rezeption, Edition. □ Katrin Stöck: Szenische Kammermusik und Kammeroper in der DDR der 1970er und 1980er Jahre. □ Rewadee Ungpho: Chinese Ceremonial Music in Mahayana-Buddhism in Southern Thailand.

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater.* Katrin Eggers: Wittgensteins Musikphilosophie □ Carolin Stahrenberg: Hot Spots von Café bis Cabaret. Grundrisse und Ansichten musikalischer Handlungsräume im Berlin der Weimarer Republik. □ Marco Lehmann: Soziale Einflüsse auf die Musik-Elaboration Jugendlicher. □ Markus Büring: Lernumgebungen im Musikunterricht. Eine empirische Studie zur Wirksamkeit problemorientierter Aufbausensens.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Izabela Antulov: Untersuchungen zur Lutosławski-Rezeption diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs. □ Doris Blaich: Samuel Friedrich Capricornus. Untersuchungen zu seinen vokal-instrumentalen geistlichen Konzerten und Verzeichnis seiner Werke.

Kiel. *Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Fabian Bergener: Die Ouvertüren Robert Schumanns. □ Matthias Kirsch: Die ‚Mantuaner Sinfonia‘. Studien zu den Sinfonien Salamone Rossis, Giovanni Battista Buonamente und Marco Uccellinis. □ Katharine Leiska: Skandinavische Musik im Wilhelminischen Kaiserreich. Symphonien von Christian Sinding, Victor Bendix und Carl Nielsen zwischen Gattungstradition und Nord-Imagines.

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Historische Musikwissenschaft.* Katrin Losleben: Musik – Macht – Patronage. Musikförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689).

Mainz. *FB 07, Musikwissenschaftliches Institut.* Diana Andrea Blichmann: Oper für den Papst, den Dogen und den Kaiser. Inszenierungs- und Vertonungsvarianten von Dramen Pietro Metastasio in Rom und Venedig bis 1730. □ Monika Hennemann: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte in ihrem kulturellen Kontext: Ein Beitrag zur deutschen Opern- und Librettogeschichte zwischen 1820 und 1850. □ Thomas Frank: Orgelbewegung und französische Orgelromantik. Orgelbau in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dargestellt an ausgewählten Instrumenten der Orgelbauwerkstatt Oberlinger.

Marburg. *Musikwissenschaftliches Institut.* Anselm Hartinger: Studien zu den Bach-Aufführungen in Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Andreas Trobitius: Das Streichsextett – „Komponierte Instrumentation“ in der Kammermusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut.* Christian Wolf: Studien zur Entstehung der Oper *Salome* von Richard Strauss.

München. *Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Anne Kaiser: Zahl, Spiel und Wort im Klavierwerk Olivier Messiaens. □ Barbara Niemann: Die musikalische Bearbeitung des „Oedipus“-Stoffes durch Wolfgang Rihm. □ Bernhard Stoffels: Tradition, Einfachheit, Verzerrung und Brechung – Aspekte der Instrumentalwerke von Benjamin Britten.

Münster. *Universität, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Natalie Hippel-Laabs: John Kvan- dal – Leben und Werk. Eine biografisch-analytische Studie unter besonderer Berücksichtigung sonderpädagogischer Umsetzung.

Salzburg. *Universität, Musik- und Tanzwissenschaft.* Hanna Verena Walsdorf: Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen. □ Doris Kreuzsch-Orsan: Die Kopfsätze der konzertanten Violinsätze Mozarts. □ Irene Holzer: La santa unione de le note. □ Yulia Obodova: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Ulrich Theissen: Königin der Vielfalt. Studien zu Gegenwart und Geschichte der Bamberger Orgeln.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Musikwissenschaft.* Elisabeth Bögl: Genoveva und die schlingernde Singer Nähmaschine. Musik-Text-Verhältnis in Otto M. Zykans beiden Singer-Opern. □ Dominik Reinhardt: Werkspezifische Bezüge zwischen Richard Wagner und Thomas Mann. ‚Leitmotivrezeption‘ und ‚Intertextualität‘ – unter Berücksichtigung verschiedener interdisziplinärer Kontexte.

Musikpädagogik. Masayuki Nakaji: Möglichkeiten des Einsatzes polyästhetischer Modelle in der japanischen Lehrerausbildung und Lehrerfortbildung. Improvisation als Realisation integrativer Musikpädagogik. □ Carolin Schwenzer: Somatisches Lernen im Instrumentalunterricht. Achtsame Anleitung zur bewussten Selbstlenkung am Beispiel des Violinspiels.

Tübingen. *Musikwissenschaftliches Institut.* Peter Thalheimer: Die Blockflöte in Deutschland 1920–1945. Instrumentenbau und Aspekte zur Spielpraxis.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Elisabeth Haas: Einübung in ästhetische Räume. Zu Anton Weberns *Kinderstück*, György Kurtags *Játékok* und Helmut Lachenmanns *Kinderspiel*. □ Heidrun Jantscher: Das „A“ und „U“ des Singens – Die Bedeutung der Kehlkopfmuskeln für den Gesang. □ Adelheid Leitner: Balduin Sulzer – Facetten einer Persönlichkeit. □ Isolde Malmberg: Projektmethode und Musikunterricht. Didaktisch-methodische Perspektiven der Projektmethode für Lehr- und Lernprozesse im Musikunterricht. □ Marko Motnik: Jakob Handl-Gallus. Werk und Überlieferung. □ Edith Mühringer: Adolf Scherbaum und die gesellschaftlichen Umbrüche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine Fallstudie. □ Ruth Schneidewind: Die Wirklichkeit des Elementaren Musizierens. □ Reinhard Wagner: Speedpicking. Virtuosität und Showcharakter eines Gitarrestils der Populärmusik.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Daniel Ender: Metamorphosen des Klanges: Zum kompositorischen Werk von Beat Furrer. □ Martina Elisabeth Gruber: Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen. □ Michael Losen: Gottfried von Einem: Die Chorwerke. Analysen der Chorwerke sowie biografische Beiträge. □ Yvonne Schürmann-Zehetner: René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts.

Würzburg. *Institut für Musikforschung.* Christian Lemmerich: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen. □ Philipp Ortmeier: Symbol und Wirklichkeit – Zur Hermeneutik der *Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher* (1982) von Sofia Gubaidulina. □ Andreas Rawitzer: Die Entstehung von Richard Wagners *Götterdämmerung*. Werkanalytische Untersuchungen anhand der vollständig edierten Kompositionsskizze des Vorspiels, des ersten und des zweiten Aufzugs. □ Marius Schwemmer: Studien zu Genealogie, Biographie und Werk von Joseph Willibald Michl (1745–1816). □ Konstantin Voigt: Vers und Atonalität – Verfahren der Textvertonung in den frei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut.* Anna Ciocca-Rossi: Die Bühnenwerke von Luigi Dallapiccola. □ Philipp Kreyenbühl: Die englischen und französischen Schulen für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts – Analysen und Interpretationen unter besonderer Berücksichtigung instrumentaldidaktischer Aspekte. □ Nicola Schneider: Die Kriegsverluste der Musiksammlungen deutscher Bibliotheken 1942–1945.

BESPRECHUNGEN

Masculinity and Western Musical Practice. Hrsg. von Ian BIDDLE und Kirsten GIBSON. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XIII, 333 S.

Obwohl die Männer- und Männlichkeitsforschung seit den 1970er Jahren existiert, hat sie bislang kaum Eingang in musikwissenschaftliche Überlegungen gefunden. Solange die Identität des heterosexuellen Mannes als natürlich gewachsen galt, hatte es keinen Grund gegeben, die Konstruktion der Männlichkeit zu erforschen. Aber das kulturelle Geschlecht des Mannes wird – ebenso wie das der Frau – grundsätzlich erst durch soziale Praktiken und Interaktion geformt. Der vorliegende Sammelband dokumentiert nun die Versuche, die Rolle der Musik bei der maskulinen Identitätsformung auszuloten. Musikalische Diskurse und Praktiken beruhen bekanntlich auf der grundsätzlichen Dichotomie „männlich/weiblich“. Aus ihr wurde eine große Vielfalt asymmetrischer Binarismen abgeleitet (stark/schwach, positiv/negativ, Kultur/Natur, Tugend/Sünde u. a.) und auf Musik projiziert, was sich wiederum in der Ausformung der Gestalt musikalischer Werke und ihrer sozialen Bedingungen (Komponist/Zuhörer, strukturell/lyrisch, symphonische/kleine Form, diatonisch/chromatisch, erstes/zweites Thema, etc.) niederschlägt. Trotz ihrer historischen Wandlungen besitzen soziale und musikalische Werte und Genderkonstruktionen eine erstaunliche Langlebigkeit.

Der Sammelband gibt eine Übersicht über den Stand der Forschung, beginnend beim Mittelalter über Monteverdi bis hin zum frühen 20. Jahrhundert, wobei u. a. anhand der Schriften und des Musikwerks von Hans Pfitzner, Franz Schreker und Michael Tippett das Spannungsfeld zwischen der gesellschaftlich geforderten „Männlichkeit“ und dem Bestreben, diese mit Hilfe eigener Kompositionen zu erreichen, thematisiert wird. Elizabeth Leach untersucht die erzieherische Rolle der Musik bei der Konstruktion eines Männerbildes im Mittelalter, während Kirsten Gibson zeigt, wie sich im 16. und frühen 17. Jahrhundert die Musik in England als klingendes Artefakt und theoretisches Konzept

mit Diskursen über den Körper und über die Gefahr der Verweiblichung vermengte. Auch die enge Verbindung von Männlichkeit mit Nationalismus werde durch Musik häufig verstärkt: Nationen lieben es, ihre Helden unter dem Aspekt der Originalität, Kreativität und Virilität zu bewundern. Marcia Citron weist nach, wie die Musik von Johannes Brahms im Vergleich zu Werken der Neudeutschen Schule als besonders männlich hingestellt wurde. Corissa Gould geht über das bisherige Bestreben hinaus, Edward Elgars Bemühungen um sozialen Aufstieg nur als Klassenproblem zu interpretieren, und untersucht, mit welchen Mitteln er seine Geschlechtsidentität erkämpfte und ständig reproduzierte: Da Musik zu seiner Zeit als weiblich konnotiert galt, versuchte er durch die ständige Betonung seiner männlichen Seiten berufliche Akzeptanz zu erreichen. Fred Maus untersucht am Beispiel von Berlioz, inwiefern das Bemühen, musikalische Nachfolger berühmter Komponisten zu küren, sprachlich mit Potenz, Maskulinität und Patrilinearität in Zusammenhang gebracht wurde. Sowohl Berlioz' eigene Schriften als auch die der Musikautoren seiner Zeit seien insbesondere mit der Frage der „legitimen“ Beethoven-Nachfolge sowie mit Diskursen der musikalischen Meisterschaft befasst gewesen. Frauen waren in diesem Kontext automatisch ausgeschlossen.

Der zu Beginn von der Herausgeberin und dem Herausgeber formulierte Anspruch, die disparaten Forschungsstränge zusammenzuführen, wird nicht eingelöst; zu weit gefächert sind die Ansätze, zu sehr am Anfang ist die Arbeit an den diversen Themen der Männer- und Männlichkeitsforschung. So gibt es noch viele Leerstellen. Jedoch enthält der Band eine Fülle von Anregungen, theoretischen Entwürfen und Thesen, die einer künftigen musikkulturellen Forschung auf dem thematisierten Gebiet durchaus dienlich sein könnten.

(Juli 2010)

Eva Rieger

Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur. Hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK, Rebecca WOLF. München: Wilhelm Fink Verlag 2009. 375 S., CD

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge einer vom Graduiertenkolleg *Körper-Inszenierungen* der Freien Universität Berlin 2006 abgehaltenen Tagung, deren ursprünglicher Titel *Körperwellen. Zur Resonanz als Modell, Metapher und Methode* besser als der des Buches die zugrunde liegende Fragestellung verdeutlicht. Unter „Resonanz“ wird dabei, in Anlehnung an Stephen Greenblatt (dessen Beitrag den Band eröffnet), die Kontextgesättigkeit kultureller Phänomene verstanden, ihre auf den Betrachter abstrahlende und ihn anregende Verweisfülle. Im Zentrum des literatur- und theaterwissenschaftlich dominierten Buches steht also eine Metapher, deren Herkunft aus dem akustisch-musikalischen Bereich die wenigen genuin musikwissenschaftlichen Beiträge wohl rechtfertigt, sie aber zugleich auf eine Zulieferfunktion von Basiswissen verweist. Die Texte von Wolfgang Auhagen (zur Bedeutung des Resonanzphänomens in der Musiktheorie) und Wolfgang Scherer (zur Ästhetik des Clavichords) nehmen sich dieser Aufgabe an, während Julia Kursells Ausführungen über Hermann von Helmholtz' Hörphysiologie und die Rolle der Kombinationstöne stärker (natur-)wissenschaftsgeschichtlich akzentuiert sind und Clemens Risis Beitrag die Tarantella aus der Sicht der Performance Studies beleuchtet.

Ob jedoch, wie das Vorwort insinuiert, der Resonanz-Metapher ein innovatives methodisches Potenzial innewohnt, kann man nach Lektüre des Bandes getrost bezweifeln. Als Synonym für kulturwissenschaftliche Kontextualisierung mag der Begriff hingehen, als Methode aber fehlt ihm jede Trennschärfe. Auch für Greenblatt, den die Herausgeber als Kronzeugen bemühen, bildet er nur einen Pol innerhalb eines zweistelligen heuristischen Modells von „Resonanz und Staunen“, mit dem er die verschiedenen Potenziale kultureller Objekte unterscheidet. Das Substrat eines methodisch aufgefassten Resonanzbegriffs entspräche dagegen der Formel „x erinnert an y“, d. h. einer Evidenzproduktion, wie sie im vorliegenden Band als charakteristisch für die Parawissenschaften der esoterischen Moderne nachgewiesen wird (Robert Matthias Erdbeer und Christina Wes-

sely, *Kosmische Resonanzen. Theorie und Körper in der esoterischen Moderne*, S. 143–176): Gleichgestimmtheit und Einverständnis sind hier immer schon vorausgesetzt, Beschwörung tritt an die Stelle von Argumentation.

Es ist diesem und den anderen Beiträgen des Bandes zugute zu halten, dass sie – anders als das Vorwort – diesem Modell eben nicht folgen, sondern teils essayistisch, teils streng argumentierend, dem Resonanzbegriff vielfältige und überraschende Facetten abgewinnen.

(Januar 2010)

Markus Bögemann

Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN. Redaktionelle Mitarbeit: Fabian KOLB. Kassel: Verlag Merseburger 2008. 402 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 172.)

Fünfzehn Beiträge zur Musikgeschichte des Erzbistums Köln in der Renaissancezeit vereinigt der vorliegende Band. Den Leser erwartet somit ein breit gefächertes Spektrum an Texten, das sich von der handbuchartigen Gesamtdarstellung bis hin zu Spezialstudien über einzelne, eng gesteckte Bereiche erstreckt.

Klaus Wolfgang Niemöllers Beitrag, „Kölner Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Renaissance“, ist eine brillante, auch die Sekundärliteratur umfassend aufarbeitende, reich mit Faksimiles und Quelleneditionen ausgestattete Übersicht, die wesentliche Charakteristika aufzeigt: So beschreibt er als grundlegend die Konfrontation von neueren Entwicklungen aus dem Reich oder auch den angrenzenden Niederlanden einerseits mit einem durch kirchliche und innerstädtische Gegebenheiten bedingten Verharren in älteren Vorstellungen andererseits. Kurz abgehandelt wird von ihm selbstverständlich auch die für Köln musikgeschichtlich zentrale Schule der Musiktheorie (mit einer nützlichen Auflistung der Theoretiker, ihrer Texte, ihrer Zugehörigkeit zu den Bursen sowie ihrem universitären Werdegang von der Immatrikulation bis zur Professur), der Inga Mai Groote eine eigene Darstellung widmet („Die Kölner Musiktheoretiker – ein humanistisches Netzwerk?“). Auch wird das große Gewicht der Instrumentalmusik deutlich.

Für die Vokalpolyphonie hingegen kann Köln nicht als Zentrum gelten, wie Klaus Pietsch-

mann im Vorwort anmerkt. Laurenz Lütteken („Politische Zentren als musikalische Peripherie?“) versucht eine Erklärung für die Tatsache, dass Köln für den Norden des Reichs politisch, wirtschaftlich und intellektuell zentrale Bedeutung hatte, dass aber (nicht nur hier, sondern im gesamten nordwestdeutschen Raum) eine „angemessene Musikkultur im Sinne einer Hinwendung zur komponierten Mehrstimmigkeit zumindest vor dem späteren 16. Jahrhundert“ nicht feststellbar ist. Er sieht die weit in den klerikalen Bereich hineinwirkende städtische Musikpraxis mit ihrer starken Gewichtung der Instrumentalmusik „als willentliches Gegenmodell zu einer im weitesten Sinne klerikal organisierten Mehrstimmigkeitskultur“, das sich nur unter dem Blickwinkel einer auf die schriftlich kodifizierte Vokalpolyphonie ausgerichteten Musikgeschichtsbeurteilung als peripher sehen lässt.

Eine „Ausnahme von der Regel“ (Lütteken, S. 71) stellt vor diesem Hintergrund die Stiftung Johann Hardenraths dar, zu der Klaus Pietschmann eine Studie beiträgt („Musikalische Institutionalisierung im Köln des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Beispiel der Hardenrath-Kapelle“). Komponierte, speziell geistliche mehrstimmige Musik (täglich eine Messe und marianische Antiphon, also wohl eine Salve-Andacht) ist, einem Musikalieninventar von 1612 nach zu schließen, wohl schon um 1500 anzunehmen; in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Komponisten wie Lasso, Clemens non Papa und Crecquillon nachweisbar. Die Hardenrath-Stiftung deutet zusammen mit weiteren Indizien darauf hin, dass in Köln ungeachtet der insgesamt anders ausgerichteten musikalischen Vorlieben Bestrebungen im Gange waren, eine „kunstvolle musikalische Gestaltung von Gottesdiensten zu institutionalisieren“.

Um den Umfang einer Rezension nicht zu sprengen, sei im Folgenden nur angezeigt, was der Band außerdem bietet: Dem Notendruck widmen sich Andrea Lindmayr-Brandl („Früher Notendruck in Köln“), Nicole Schwindt („Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke“) und Jürgen Heidrich („Reformatorisches ‚Strohfeuer‘ im Rheinland. Das *Bönnische Gesangbuch* von 1544“). Köln, als Buchdruckerstadt bedeutend, spielt für den Notendruck eine untergeordnete Rol-

le (Lindmayr-Brandl); das *Bönnische Gesangbuch* indes wurde reich rezipiert, konfessionsbedingt allerdings außerhalb Kölns (Heidrich). Franz Körndle beschäftigt sich mit der „Musikpflege bei den Kölner Bruderschaften im Vergleich zu anderen Städten“; ein guter Teil der Kirchenmusik ist demnach extern, das heißt außerhalb der Amtskirche gepflegt worden. „Weibliche Kulturräume – weibliche Spiritualität? Das Liedgut der *Devotio moderna* und das Liederbuch der Anna von Köln“ überschreibt Linda Maria Koldau ihren Beitrag über eine 82 Lieder umfassende Quelle wohl um 1500, die „einen Querschnitt durch das geistliche und – in kontrafazerter Form – weltliche Liedgut des 15. Jahrhunderts“ (S. 182) bietet. Mit dem einfachen mehrstimmigen Liedgut der *Devotio moderna*, einer aus den Niederlanden stammenden, auch im Westen des Reichs verbreiteten Reformbewegung, beschäftigt sich Ulrike Hascher-Burger („Simple polyphony‘ im späten Mittelalter“), wobei sie präzise unterschiedliche Satztypen unterscheidet, um so „eine wesentlich differenziertere Sicht auf die einfache Mehrstimmigkeit und ihre jeweils spezifische kulturelle Einbettung“ (S. 211) zu gewinnen. Im ähnlichem Umfeld bewegt sich Thomas Schmidt-Beste („Psallite noe! Christmas Carols, the *Devotio Moderna* and the Renaissance Motet“): Zahlreiche Weihnachtsmotetten basieren auf einfachen, auch in der *Devotio moderna* verbreiteten Liedern. Wieder unmittelbar der Musikgeschichte Kölns widmet sich Christian Thomas Leitmeir („Musikpflege am Kölner Dom und dem erzbischöflichen Hof im 15. und 16. Jahrhundert. Eine Spurensuche“); ähnlich wie Pietschmann kann auch er anhand von bisher nicht gesichteten Archivmaterialien zeigen, dass Mehrstimmigkeit in Köln durchaus anzutreffen ist (im Dom spätestens seit 1454). Die Beiträge von Emilie Corswarem, Katelijne Schiltz und Philippe Vendrix („Der Lütticher Fürstbischof Ernst von Bayern als Musik-Mäzen [1580–1612]“) sowie von Eric Rice („Aachen als musikgeschichtliches Zentrum innerhalb des Kölner Erzbistums“) gehen über Köln hinaus exemplarisch auf die Situation in ausgewählten Orten der Kirchenprovinz ein. Richard Sherr („A Tale of Benefices. Papal Singers and the Archdiocese of Cologne in the First Decade of the 16th Century“) schließlich schlägt eine Brücke von Rom nach Köln: Er be-

richtet von römischen Kapellsängern und ihren Interessen an Kölner Pfründen.

Nicht zuletzt in der inhaltlich wie methodisch breiten Anlage zeigt sich die Qualität des reich mit Abbildungen und Quellenmaterial illustrierten, sorgfältig redigierten Bandes: Die durchgängig vorzüglichen Texte bieten einerseits die Chance, sich einen Überblick über die Musikgeschichte Kölns im 15. und 16. Jahrhundert zu verschaffen, für deren Besonderheiten zudem ein überzeugender Erklärungsversuch geliefert wird. Andererseits vermitteln die speziellen Gegenständen gewidmeten Beiträge detaillierte Erkenntnisse zu genau umgrenzten Fragestellungen.

(Dezember 2010)

Bernhold Schmid

„Singt dem Herrn nah und fern“. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch. Hrsg. von Wolfgang MIERSEMANN und Gudrun BUSCH. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen im Max Niemeyer Verlag 2008. XXV, 597 S., Abb., Nbsp. (Halleische Forschungen. Band 20.)

Die erste Ausgabe des *Geist=reichen Gesang=Buchs* Johann Anastasius Freylinghausens erschien 1704, und so lag es nahe, anlässlich des 300. Jubiläums dieses Ereignisses im Jahr 2004 ein internationales Symposium am Ort des Geschehens – dem Franckeschen Waisenhaus zu Halle – durchzuführen. Das gedruckte Ergebnis dieses Symposiums stellt sich in eine Reihe mit bereits zwei Vorgängerbänden zur hymnologischen Pietismusforschung, die ebenfalls Berichte von Hallischen Hymnologie-Tagungen sind: „*Geist=reicher*“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Tübingen 1997, zur Tagung von 1994 (vgl. *Mf* 53 [2000], S. 335–337) und *Pietismus und Liedkultur*, Tübingen 2002, zur Tagung von 1999 (vgl. *Mf* 58 [2005], S. 207–208). Für die Qualität der Veröffentlichung bürgt daher auch das schon zweimal bewährte Herausgeberteam.

Der hier anzuzeigende Band übertrifft seine beiden Vorgänger nicht nur im Umfang beträchtlich, er liefert in seinen 28 Beiträgen auch ein noch weiter gestecktes Panorama der hymnologischen Forschung, was programmatisch zu verstehen ist, da das ihm zugrundeliegende Symposium sich ausdrücklich der Wirkungsgeschichte des epochalen Gesangbuchs Freylinghausens widmet.

In einem grundlegenden Aufsatz zeichnet Gudrun Busch die Forschungslage der Liedhistoriographie im 20. Jahrhundert (einschließlich der Freylinghausen-Rezeption) nach. Ihre These vom *Geist=reichen Gesang=Buch* als einer Liedanthologie, die die Funktion einer Bündelung der um 1700 verbreiteten Lieder und der Sammlung und Verbreitung neuentstandener Lieder verfolgt, erweist sich als schlüssig. Insofern das Gesangbuch Freylinghausens eine liedgeschichtliche Klammer zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert darstellt, erscheint Buschs Plädoyer für einen erweiterten Liedbegriff, der die Trennung von weltlichem Lied, Kirchenlied und Erbauungslied als interdisziplinärem Untersuchungsgegenstand aufgibt und der neue Forschungsperspektiven ermöglicht, als umso dringlicher.

Auf eine Reihe von Untersuchungen zu Einzelfragen des *Geist=reichen Gesang=Buchs* folgen Beiträge zur Rezeption. Zunächst wendet Dianne McMullen auf ihrer Suche nach der Identifizierung der am *Geist=reichen Gesang=Buch* beteiligten Musiker stilistische Analysen der Generalbassbehandlung an, Gunnilla Eschenbach untersucht kenntnisreich die lateinischen Lieder und kann die irriige Identifizierung einer Autorschaft korrigieren. Judith Aikin beschäftigt sich mit den Widmungsträgerinnen nicht nur des *Geist=reichen Gesang=Buchs*, sondern auch noch weiterer Gesangbücher, die auffällig oft adlige Frauen sind.

Im Folgenden werden die Beziehungen einiger Gesangbücher zum Freylinghausen-Gesangbuch aufgezeigt, seien sie gebende, wie das Darmstädter Gesangbuch, oder nehmende, wie natürlich alle späteren. Dass auch das *Geist=reiche Gesang=Buch* nicht ohne Vorgänger und Vorbilder auskam, liegt auf der Hand und unterstützt umso mehr Buschs These vom Transport der Liedkultur in (pietistischen) Gesangbüchern. So stellt Ulrike Harnisch den Einfluss des bedeutenden Darmstädter Gesangbuchs von 1698 dar. Mechthild Wenzel führt das Einwandern von „pietistischen“ neuen Liedern aus dem Freylinghausenschen Gesangbuch in die Kirchengesangbücher der Stadt Magdeburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor Augen – eine phänomenale Beobachtung angesichts des Verdikts der Theologischen Fakultät Wittenberg gegen den Ge-

brauch der neuen Lieder in der Kirche und im Gottesdienst. Christian Bunnens erweist sich als exzellenter Kenner der preußischen Kirchengeschichte, wenn er die Hintergründe der Gesangbuchentstehung des *Geist=reichen Gesang=Buchs* und des Gesangbuchs des Berliner Propsts und späteren preußischen Konsistorialrats Johann Porst, *Geistliche liebliche Lieder*, Berlin 1708/1713, beleuchtet. Mehrere Beiträge widmen sich der Weitergabe von Liedern und damit auch dem vermeintlichen Weiterwirken von (pietistischen) Ideen in einzelnen Gesangbüchern – so z. B. im *Geistlichen Würtz=Kräuter und Blumen=Garten oder [...] Universal-Gesang=Buch*, Homburg 1744 (Konstanze Grutschnig-Kieser), im *Gesangbuch [...] der] Brüdergemeinen*, Barby 1778 (Dietrich Meyer), im *Gesangbuch Telemanns*, Hamburg 1730 (Joachim Kremer) und im *Auszug aus Freylinghausen's Gesangbuch*, Gotha 1874 (Oswald Bill). Die Rezeption in anderen Regionen und Ländern wird in den Blick genommen, wobei es sich hier natürlich nur um exemplarische Untersuchungen zur unermesslich scheinenden Vernetzung des Pietismus in alle Teile der Welt handelt: So geht es um die Ausstrahlung nach Schlesien (Anna Mańko-Matysiak), nach Hamburg und Lübeck (Ada Kadelbach), nach Tondern (Steffen Arndahl), nach Norwegen (Sigvald Tveit), nach Siebenbürgen (Liv Müller), nach Litauen (Gertrud Bense und Dainora Pociūtė), Lettland (Māra Grudule) und in die USA (Hedwig Durnbaugh). Auch die konfessionelle Rezeption in der römisch-katholischen Hymnologie (Hermann Kurzke) oder im Baptismus (Günter Balders) sowie konkret in den neueren evangelischen Landeskirchlichen Gesangbüchern des 20. Jahrhunderts (Heinrich Riehm) wird in den Blick genommen. Da es sich teilweise um erste Annäherungen an diese Rezeptionsgeschichte handelt, sind grundlegende überblicksartige Aufsätze darunter, denen eine Fülle von Spezialuntersuchungen folgen könnte und sollte.

In den lokalen Kontext Halles verorten drei Referate das *Geist=reiche Gesang=Buch*: Martin Filitz vergleicht es mit dem wenig später in Halle entstandenen calvinistisch-reformierten Gesangbuch (Halle 1718), rezeptionshistorisch konzipiert ist der Beitrag Hans-Joachim Kertschers, der den Einfluss des pietistischen Liedes auf die Genese von G. F. Mei-

ers Ästhetik herausarbeitet. Walter Salmen untersucht das Verhältnis der Familie Reichardt zum Pietismus und Konstanze Musketa stellt Robert Franz' Bearbeitungen von Freylinghausen-Liedern als Chorsätze vor. Inwieweit italienische Andachtsmusik des 17. Jahrhunderts zur Entstehungs- oder Wirkungsgeschichte des Freylinghausen'schen Gesangbuchs gehört, bleibt indes fraglich (vgl. den Beitrag von Rainer Heying).

Die immense Breite der Untersuchung mag dem Buch als Schwäche ausgelegt werden, aber schon der Umstand, dass es zu vielen Bereichen eben noch gar keine oder nur marginale Forschung gibt, rechtfertigt die Weite des Ansatzes. Allerdings wäre innerhalb des Bandes eine deutlichere Gliederung z. B. nach Sektionen benutzerfreundlicher. Als echtes Monument muss auf das Fehlen wichtiger Hilfsmittel für die hymnologische oder allgemein historische Arbeit wie z. B. Register hingewiesen werden: Zwar findet sich ein Namensregister, aber weder Liedanfangs- oder Strophenregister noch Stichwort- und Sachregister. Auch ein Autorenverzeichnis ist bei solch interdisziplinären Projekten unerlässlich. Unübersichtlich sind die vielen abgekürzten Quellen- und Literaturangaben in den Anmerkungen. Diese Punkte sind symptomatisch: Insgesamt könnte sich die hymnologische Forschung transparenter und leichter zugänglich zeigen, wenn sie ihre interdisziplinär spannenden Ergebnisse präsentiert. Wunderbar indessen sind die zahlreichen Bilder von Titeleien, Titelkupfern, faksimilierten Inhaltsverzeichnissen und Notenbeispielen. Bleibt die Hoffnung, dass die dritte nicht die letzte Konferenz zum Freylinghausen-Gesangbuch gewesen sein mag, denn so viel in vorliegendem Band auch schon erkundet wurde, zeigt er umso deutlicher, wie viel noch zu entdecken ist.

(Juli 2010)

Erik Dremel

CHRISTIAN AHRENS: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“ *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009. 374 S., Abb. (Friedenstein-Forschungen. Band 4.)

Ahrens legt mit dieser Publikation eine detaillierte und in die Tiefe gehende Arbeit zur Musikgeschichte Gothas vor. Damit ist ein

wertvolles Pendant zu früheren Veröffentlichungen, besonders zur Musikgeschichte bis Gottfried Heinrich Stölzel durch Armin Fett 1957 sowie zur Hofoper (u. a. Erdmann Werner Böhme 1931, Renate Brockpähler 1964, Elisabeth Dobritzsch 2006) entstanden, was eine geschlossene Gesamtsicht der Situation der Hofmusik des 18. Jahrhunderts ermöglicht. Bewusst legt Ahrens seinen Schwerpunkt auf Geschehnisse außerhalb der Oper, bestanden doch hier die größeren Desiderate.

Das Besondere an Ahrens' Publikation ist die Herangehensweise und die Auswahl der Quellen. Als ausgewiesener Instrumentenkundler befragt und hinterfragt Ahrens nämlich vor allem solche Archivalien, die Aussagen etwa zum Instrumentenankauf und zu Preisen, zu Reparaturen von Instrumenten, zum Instrumentenbestand sowie zu Novitäten und Raritäten ermöglichen, und kommt bei der Interpretation dieser Quellensorten zu weiterführenden nützlichen Aussagen hinsichtlich des Funktionierens der Hofmusik. Insbesondere steht die Instrumentalmusik sowohl als Institution als auch als Werk im Zentrum seiner Betrachtungen. Hier ist gleichfalls die Vielzahl der interessanten Fragestellungen von Belang, da auf diese Weise der Leser das Funktionieren der Gothaer Hofmusik versteht.

Das erste Kapitel widmet sich Bestand, Besetzung und Entwicklung der Hofkapelle, gegliedert in einen Abschnitt zur Geschichte des Klangkörpers, zu den Instrumentalmusikern und zu den Kapellmeistern. Bei den Musikern wird der Schwerpunkt auf die Formationen Trompeter, Hautboisten und Kapellknaben gelegt. Eine zusammenfassende Darstellung von Musikern auf anderen Instrumenten erfolgt an dieser Stelle leider nicht. Irritierend ist die Überschrift „Die Kapellmeister“, da hier nur wenige Aussagen zu den Kapellmeistern selbst und ihren Leistungen als viel mehr solche zu dem musikalischen Geschehen und zur Besetzung während ihrer Amtszeit gemacht werden, wobei die Auswertung besonders der Kammerrechnungen zu neuen Erkenntnissen über die Hofkapelle führt. Deutlich wird, dass zur Musikausbildung auch Musiker außerhalb der Hofkapelle, wie die Stadtmusiker, herangezogen wurden, dass die Institutionen nicht starr abgegrenzt, sondern durchlässig waren und dass die Musiker hinsichtlich der von ihnen genutzten

Instrumente sehr flexibel sein mussten. Auf diese Weise waren Aufführungen mit Besetzungen möglich, die über den Musikerbestand recht weit hinausgehen konnten und verschiedene Klangfarben ermöglichten.

Das zweite Kapitel steht unter der Überschrift „Willkür und Fürsorge – Abhängigkeitsverhältnis der Musiker“. Dabei werden auch Belege dafür erbracht, dass Musiker bei Anträgen auf Zulagen ihre Lebenssituation mitunter schlechter darstellten als sie in Wirklichkeit war, dass Selbstüberschätzung, Dreistigkeit und auch taktische Überlegungen mit im Spiel gewesen sein konnten. Verallgemeinert heißt das, dass man bei der Auslegung solcher Texte durchaus Vorsicht walten lassen sollte, indem die Aussagen hinterfragt, in Zusammenhänge gestellt und überprüft werden. Im vierten Kapitel werden Quellen unter merkantilem Aspekt interpretiert. Ahrens vermag aus Informationen zur Wartung und zu Reparaturen von Instrumenten, zum Saiten- und Rohrholzgeld sowie zum Instrumentenankauf wichtige Rückschlüsse auf die Gesamtausgaben für die Hofkapelle außerhalb der Musikerbesoldung zu erbringen. Dass der Gothaer Hof gegenüber einer steten Modernisierung sehr aufgeschlossen war, zeigt Ahrens nicht nur anhand der das Repertoire permanent aktualisierenden Notenankäufe, sondern auch im fünften Kapitel anhand des Instrumentariums, etwa an den Zeitpunkten für die Einführung des Waldhorns und der Klarinette oder am erkennbaren Interesse an besonderen und ungewöhnlichen Tasteninstrumenten von Gambenclavieren bis hin zu Pantalons. Mit den teilweise unkonventionellen Herangehensweisen bei der Befragung der Quellen kann Ahrens dem interessierten Leser ein sehr lebendiges, realistisches und differenziertes Bild von der Entwicklung der Gothaer Hofkapelle vermitteln.

Naturgemäß stellen sich anhand des mitgeteilten Quellenmaterials (häufig als Zitat, teilweise aber auch als Abbildung der originalen Textstelle) neue Fragen, denen in weiteren Studien nachgegangen werden könnte. So wäre die besondere Verquickung von (instrumentaler) Hofmusik und der Musik am Hoftheater gesondert zu thematisieren; ohnehin wird der Bereich der Vokalisten, wie schon angedeutet, bewusst nicht angesprochen. Auffallend ist beispielsweise auch, welche Bedeutung böhmische

Musik, Musiker und auch Instrumente für die Gothaer Hofmusik hatten (man betrachte unter diesem Aspekt den Erwerb von Musikalien in Gotha 1723, 1766, 1780 und 1794/95), was wohl auch darauf zurückgeführt werden kann, dass allgemein in den deutschen Ländern böhmische Musiker und Komponisten einen hohen Stellenwert hatten und dass sich während des 18. Jahrhunderts in Gotha mit dem Hofkapellmeister Georg Benda (in Gotha 1750–1795), dem Konzertmeister Dismas Hattasch (1751–1777), der Sopranistin Franziska Hattasch geb. Benda (1751–1788) und dem Konzertmeister Franz Anton Ernst (1778–1805) mehrere Böhmen in musikalischen Schlüsselstellungen befanden. In diesem Zusammenhang könnte eine Studie über das Netzwerk der Außenbeziehungen des musikalischen Gotha gewiss weitere Erkenntnisse bringen, z. B. indem – so möglich – die Herkunfts- und die Tätigkeitsorte der angestellten, aber auch der honorierten auswärtigen Musiker, die Bezugs- und die Entstehungsorte von Musikinstrumenten und von Musikalien unter diesem Aspekt betrachtet werden. Die angedeuteten Beziehungen allein schon in die Nachbarregionen, z. B. nach Altenburg, Greiz, Rudolstadt und Sondershausen, lassen dabei weitere wichtige Erkenntnisse erwarten.

(März 2010)

Klaus-Peter Koch

JÜRGEN NEUBACHER: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 585 S. (Magdeburger Telemann-Studien. Band 20.)*

Die Erschließung bislang unbekannter Dokumente für die Telemannforschung ist besonders in den letzten Jahren durch zahlreiche neue Quellenfunde und deren Auswertung vor allem in Frankfurt und Hamburg, den einstigen Wirkungsstätten des Komponisten, vorangetrieben worden, erstreckt sich aber auch auf weitere Musikzentren Deutschlands und des europäischen Auslands. Jürgen Neubacher, Leiter der Handschriften- und Musikabteilung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, fokussiert in der vorliegenden opulenten

Monografie Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen während der nahezu 46 Jahre andauernden Amtszeit des Komponisten (1721 bis zu seinem Tod 1767) als Direktor und Kantor an den fünf Hauptkirchen der Hansestadt. Der Autor sieht sich in der musikwissenschaftlichen Tradition Arnold Scherings mit dessen bereits 1936 vorgelegter Studie *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik* und verweist darüber hinaus auf wichtige Vorarbeiten zur Hamburger Musikgeschichte, angefangen von Liselotte Krügers Beitrag *Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert* (1933) bis hin zu den institutionsgeschichtlich akzentuierten Untersuchungen Joachim Kremers. Der herausragende Wert vorliegender Arbeit, die sich primär den Aufführungsbedingungen und damit den klanglich-materiellen wie auch den organisatorischen Voraussetzungen widmet, liegt in der stringent quellenorientierten Arbeitsweise auf der Basis zahlreicher bisher kaum ausgewerteter Archivalien, darunter Kirchen- und Gottesdienstordnungen, Textdrucke, Besetzungslisten, Zeitungsankündigungen, Protokoll- und Rechnungsbücher, Kämmerei- und Kirchenprotokolle, Tauf-, Hochzeits- und Sterberegister sowie Schul- und Universitätsmatrikeln.

Unter gewissenhafter Auswertung aller genannten Quellen geht Jürgen Neubacher von den speziellen hamburgischen „Organisationsstrukturen“ aus (Kap. 1), um sich in zwei anschließenden Kapiteln den „Musikern“ sowie den „Besetzungspraktiken“ zuzuwenden. Komplettiert wird der Band durch die im Anhang vorgelegte reichhaltige Quellendokumentation mit wertvollen Dokumenten, darunter Besetzungslisten zu Telemanns Hamburger Kirchen- und Festmusiken einschließlich aller nachweisbaren Kostenaufstellungen, Übersichten erhaltener Originalstimmensätze zu Telemanns Hamburger Kirchen- und Festmusiken sowie Kurzbiografien in Hamburg tätiger Musiker mit mehr als 350 Einträgen. Angaben zur Provenienz und thematischen Einordnung der Dokumente sowie kenntnisreiche Kommentare und Querverweise im nicht weniger als 1759 Belegstellen umfassenden Fußnotenapparat ergänzen die wissenschaftliche Erschließung des Quellenmaterials. Als äußerst dienlich für die Benutzung des Bandes erwei-

sen sich die Bibliografien, Angaben zur Herkunft der Archivalien, Abbildungen und Verzeichnisse von Personen, Orten, Sachen und Werken Telemanns.

Im Ergebnis gelangt Jürgen Neubacher zu wichtigen Aussagen zu Organisationsstrukturen, Musikerbeziehungen und kirchenmusikalischer Aufführungspraxis, was auch Korrekturen und geforderte Neubewertungen einschließt, so u. a. auch von Telemanns Ehe nach der vermeintlichen Trennung von seiner zweiten Frau Maria Catharina Telemann. Eingehend reflektiert werden Fragen speziell hamburgischer Aufführungsbedingungen, insbesondere zur Position von Figuralmusik im sonntäglichen Hauptgottesdienst, zur Trennung von Choral- und Figuralgesang, zur Mitwirkung der Gemeinde bei den Chorälen, auch zur Stellung des Kantors im Spannungsfeld zwischen „Kantoren-“ und „Kapellmeisterpartei“. Problematisiert werden ebenso Aspekte der Temperierung und Stimmtonhöhe von Tasteninstrumenten, Fragen des Doppelakkompagnements (mit Orgel und Cembalo) sowie vokale und instrumentale Besetzungsmöglichkeiten des „Chorus musicus“.

Neubachers Untersuchungen zu den vokalen Stimmgattungen in den Kirchen- und Festmusiken belegen, dass in der Altstimmlage Falsettisten gegenüber Knaben klar dominierten, während im Sopran zunächst falsettierende Männerstimmen zunehmend durch Knabendiskantisten, vereinzelt auch durch gut ausgebildete Sopranistinnen abgelöst wurden. Ausführlich wird auch der Nachweis dreier von Telemann präferierter Vokalbesetzungen des in der Regel nicht auf der Orgelempore, sondern auf dem Lettner positionierten „Chorus musicus“ erbracht: der solistischen, der doppelten sowie der vokalbassverstärkten Variante. Im Anschluss an Joshua Rifkin gelangt der Verfasser zu folgerichtigen interpretatorischen Forderungen hinsichtlich der „kompromisslosen Wiederanwendung der seinerzeit geübten Praxis, bei konzertierender Vokalmusik die vollstimmigen Abschnitte (Chöre) von denselben Sängern singen zu lassen, denen auch die geringstimmigen Abschnitte (Rezitative, Arien, Duette, Terzette) obliegen“ (S. 311). Schwer wiegt der Vorwurf, die Musik entfremde sich von der Klangwelt des Komponisten und drohe zum „Spielball unverbindlicher Beliebigkeit

zu werden“ (ebd.) – gemeint sind all jene Interpretationen mit einem größer besetzten Chor und separaten oder aus dem Chor ausgeführten Vokalsoli. Gleichwohl sind derartige von der Fachwelt durchaus kontrovers diskutierte puristische Auffassungen unter heutigen aufführungspraktischen Bedingungen auch kritisch zu hinterfragen, wären doch in aller Konsequenz Telemanns kirchenmusikalische Kompositionen wohl ausschließlich von professionell in „Alter Musik“ geschulten Vokalistinnen und Instrumentalisten aufführbar, mitnichten aber ‚realisierbar‘, eingedenk ihrer ursprünglich funktionalen, einem konkreten geistlichen Anlass geschuldeten Einbindung sowie weiterer authentischer Aufführungsbedingungen lokaler und temporaler Art oder gar des einstigen soziokulturellen und theologischen Kontextes.

Der herausragende wissenschaftliche Wert der von Jürgen Neubacher akribisch recherchierten Telemann-Monografie soll durch diese Bemerkung jedoch keineswegs geschmälert werden, ist es ihm doch auf der Basis des beschriebenen Quellenmaterials hervorragend gelungen, nicht nur Rückschlüsse auf konkrete Bedingungen historischer Aufführungspraxis protestantischer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert im Hamburger und norddeutschen Raum zu ziehen, sondern gleichermaßen erhellende Einblicke in die regionale Musikgeschichte zu ermöglichen wie auch neue Erkenntnisse zur Biografie und zur Institutions-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte zu vermitteln. Nicht nur für die Telemannforschung dürfte daher Band XX der *Magdeburger Telemann-Studien* ein großer Gewinn sein.

(März 2010)

Christine Klein

Librettoübersetzungen. Interkulturalität im europäischen Musiktheater. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Rainer SCHMUSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 360 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 32.)

Der vorliegende Sammelband widmet sich dem Problem der sangbaren Librettoübersetzungen von 1800 bis zur Gegenwart. Drei der insgesamt elf Beiträge behandeln das Thema aus allgemeiner Perspektive, die übrigen Aufsätze liefern Spezialstudien, die zeitlich von Beet-

hovens Leonoren-Libretti und ihren französischen Vorlagen (Arnold Jacobshagen) bis hin zur Rückübersetzung von Aribert Reimanns Lear-Oper ins Englische (Albert Gier) reichen.

Rainer Schmusch stellt einleitend einige Stationen und Positionen der Forschung zum Problem der Librettoübersetzung vor. Zu Recht weist er darauf hin, dass die Oper seit den Anfängen der Gattung zum kulturellen Transfergut *par excellence* gehört, Kulturtransferforschung sich daher vorrangig gerade auch mit der Oper beschäftigen muss. Sein Forschungsüberblick schließt denn auch mit dem von Michel Espagne und Michael Werner seit den 1980er Jahren entwickelten Konzept des Kulturtransfers, das von Herbert Schneider schon für die Musikwissenschaft fruchtbar gemacht worden ist.

Die Aufsätze von Hugh Macdonald und Gottfried R. Marschall lassen sich als Plädoyers für bzw. gegen die sangbare Librettoübersetzung lesen. Macdonalds Hauptargument, nur in der jeweiligen Landessprache könne das Publikum den Text einer Oper auch verstehen, ist nicht besonders stichhaltig, denn die Theaterpraxis zeigt, dass das Textverständnis selbst für Muttersprachler selten gegeben ist, so dass etwa in deutschen Opernhäusern neuerdings auch deutschsprachige Opern mit Übertiteln präsentiert werden. Differenzierter ist dagegen Marschalls Plädoyer für die Aufführung von Opern in der Originalsprache, da die Übertitelungspraxis sich weitgehend durchgesetzt habe. Er geht zunächst von Spezialfällen aus, in denen ihm die sangbare Übersetzung gänzlich unmöglich scheint: Dialektopern etwa oder Opern, die den Text als Klangmaterial benutzen. Für eine Übersetzung, die dann freilich eher einer Nachdichtung gleicht, stimmt Marschall nur dann, wenn der Sprachwitz essenziell für die Oper ist, wie etwa bei Ligetis *Le grand macabre*.

Die im Band enthaltenen Spezialstudien sind eher traditionell komparatistisch angelegt und nehmen die Anregungen der Kulturtransferforschung kaum auf. Nun ist die komparatistische Forschung, wenn sie philologisch so souverän gehandhabt wird, wie das Herbert Schneider in seinem umfangreichen Beitrag zu den französischen und italienischen Parsifal-Übersetzungen gelingt, nach wie vor ein legitimes, Erkenntnisgewinn versprechendes methodisches

Instrumentarium. In anderen Aufsätzen werden jedoch die Grenzen des traditionellen Ansatzes deutlich. So weist etwa Mark Everist minutiös für die französische Fassung von Rossinis *Otello* und das Pasticcio *Robert Bruce* die verschiedenen Übernahmen und Änderungen nach, macht aber nicht deutlich, inwiefern wir es mit einem Transfer von der italienischen Ausgangs- in die französische Zielkultur zu tun haben. Mithin bleibt offen, was denn nun das Französische an den beiden Opern jenseits der Sprache ist.

Ähnliche Probleme stellen sich in dem Aufsatz von Rainer Schmusch ein. Schmusch beschreibt den durch Nervals Übersetzung geleiteten Transfer von Goethes *Faust I* nach Frankreich, die dortige Rezeption durch Berlioz' *Damnation de Faust* sowie die Rückübersetzung des Textes in eine sangbare deutsche Fassung. Berlioz' *Faust* leidet nicht so sehr unter den Unbildern der Erkenntnis, sondern unter „ennui“. Diese Umakzentuierung wäre ein dankbares Thema für die Kulturtransferforschung, da „ennui“ nicht nur eine zentrale Kategorie der französischen Aufklärung ist (Dubos), sondern in den 1830er Jahren zu einer wichtigen Eigenschaft des Dandys wird, wie er beispielsweise in den Romanen Balzacs auftritt. Gerade dieser Verwurzelung der Begriffe in einer breiteren kulturellen Praxis möchte die Kulturtransferforschung nachgehen. Schmusch begibt sich stattdessen auf die phonologische Ebene und zeigt anhand von Vokaldreiecken, wie das Vokalsystem der französischen in der deutschen Sprache nachgeahmt wird. Die phonologische Ebene ist allerdings jene Ebene, die durch Kulturtransfer nur selten modifiziert wird, denn dazu muss das ganze phonologische System einer Sprache umgebaut werden, was nur bei massiven Kulturkontakten wie etwa Eroberungen geschieht.

Arnold Jacobshagen bringt in seinem Beitrag zur Transformation der französischen Vorlagen in Beethovens Leonoren-Libretti mehrere Beispiele, die die unterschiedlichen kulturellen Normen von Ausgangs- und Zielkultur deutlich machen: Während die französische Marcelline als selbständige Arbeiterin gezeichnet wird, ist die deutsche Marzeline eine unselbständige, von ihrem Vater abhängige Tochter. Auch die unterschiedlichen Standards der Bühnentechnologie (begehbare versus gemalte Ku-

lissen) verdeutlichen die jeweils verschiedenen kulturellen Praktiken in Paris und Wien.

So anregend der Band mit einzelnen seiner Beiträge wirkt, es bleiben doch viele Fragen offen. So hätte etwa der Zusammenhang zwischen den seit dem 19. Jahrhundert virulenten Nationalkonzepten und der Übersetzungspraxis herausgearbeitet werden müssen. Die Vorstellung, eine Oper nur in der jeweiligen Nationalsprache zu singen, ist ja keine naturgegebene, sondern galt noch im 17. und 18. Jahrhundert als eine Möglichkeit neben anderen. Erst im 19. Jahrhundert entsteht ein Zwang zur sangbaren Übersetzung. Für die Kulturtransferforschung bleibt trotz der Verdienste des Bandes noch einiges zu tun.

(März 2010)

Bernhard Jahn

HECTOR BERLIOZ: *Memoiren*. Neu übersetzt von Dagmar KREHER. Hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 680 S.

HECTOR BERLIOZ: *Memoiren*. Aus dem Französischen von Hans SCHOLZ. Hrsg. und kommentiert von Gunther BRAAM. Göttingen: Hainholz 2007. 920 S.

Nach ersten erfolgreichen Versuchen der Übersetzung ausgewählter Texte Berlioz' (vgl. meine Rezension in *Mf* 57 [2004], S. 83–85), ist den beiden Bearbeitern, der Übersetzerin Dagmar Kreher und dem Herausgeber Frank Heidlberger, mit der Neuübersetzung der *Memoiren* ein großer Wurf geglückt! Schon die Einleitung besticht durch die genaue Kenntnis des Berlioz'schen Werkes und seiner Einbindung in den von Berlioz selbst beschworenen romanartigen Lebensentwurf, die Heidlberger an zahlreichen Beispielen verorten kann. Auf diese Weise entsteht ein ungeschöntes, aber detailreiches und höchst informatives Bild des Komponisten als eines bedeutenden Vertreters seiner Epoche, die gerade auch für den deutschen „Enthusiasten“ manche Neugewichtung überkommener Einschätzungen bereithält. Von großem Interesse ist seine Periodisierung, die auch die sehr hilfreiche biografische Übersicht am Ende des Werkes bestimmt, die Heidlberger mit bestimmten Werkgruppen zu verbinden versteht. Nicht zufällig entspricht sie dem Verlauf der Krankheit Berlioz', auf den Heidlberger in einer vorsichtigen Fußnote des zen-

tralen XL. Kapitels hinweist. Bis zu *Roméo et Juliette* sind Berlioz' Werke „Gegenwart aus synchroner Perspektive“ und von einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Epilepsie bestimmt, um dann mit Beginn der 1840er Jahre in ruhigeren Bahnen zu verlaufen. So wechseln auch die beiden großen Spätwerke, *L'Enfance du Christ* und *Les Troyens*, zu einer „diachronen Perspektive: Ihr Ton ist klassisch abgerundet und trägt Züge eines reflexiven Altersstils, [...] dem es jedoch [...] niemals an Transparenz mangelt“ (S. 26). Überzeugend vermag er auch die „befremdlich wirkende Anbiederung an den Imperialismus Napoleons III.“ (S. 19) zu motivieren, die dem Komponisten bis heute einen Platz im Panthéon verwehrt (S. 29).

Die grundlegenden Kenntnisse von Zeit und Werk, die Heidlberger auszeichnen, vor allem aber die intensive Zusammenarbeit von Herausgeber und Übersetzerin, die im fertigen Text nur noch im direkten Vergleich mit der französischen Fassung spürbar wird, führten zu einem Ergebnis, das sprachliche Eleganz mit historischer und vor allem auch musikalischer Genauigkeit zu verbinden vermag, wie es bislang keiner Übersetzung gelungen ist. Das wird an jedem Kapitel deutlich, das man sich herausucht. Immer wieder ist man beeindruckt von der Vorsicht und zugleich der Genauigkeit des sprachlichen Ergebnisses, das nur als Resultat unzähliger Überlegungen, die in die Arbeit eingeflossen sind, möglich ist. Hoffen wir, dass diese Übersetzung eines bedeutenden literarischen Textes des 19. Jahrhunderts, der Richard Wagners *Mein Leben* ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann, die unvoreingenommene Beschäftigung mit Leben und Werk des großen Deutschland-Freundes Berlioz zu befördern vermag.

Demgegenüber hat es der Neudruck der Übersetzung von Hans Scholz aus dem Jahre 1914, den Günter Braam im gleichen Jahr veröffentlichte, sehr schwer zu bestehen. Zwar mag man es begrüßen, dass endlich eine andere Übersetzung als die von Elly Ellès nachgedruckt wird, zumal auch einige Korrekturen in den Text von Scholz eingearbeitet wurden, die zudem alle ausführlich dargestellt werden, eine instruktive „Geschichte der deutschen Übersetzungen“ eingeschlossen. Auch besticht die Ausgabe dadurch, dass nicht nur Klarheit in die

unterschiedliche Kapitelzählung gebracht wird, sondern auch erstmals die Darstellung in den Memoiren mit Berlioz' eigenen Berichten vor allem in seinen Briefen konfrontiert wird. Und sogar die Hinweise auf literarische „Umarbeitungen“ wie die kühne Überfallgeschichte aus Nizza, die dann in *Euphonia* zu Ende gesponnen wird, fehlen nicht, was selbstverständlich für die Ausgabe von Kreher und Heidlberger im gleichen Maße gilt. Zahlreiche Erläuterungen zu Personen und Sachverhalten erleichtern es auch hier dem heutigen Leser, in diese mittlerweile doch recht ferne Welt hineinzutauchen. Nur manchmal zeigt ein weiterführender Interpretationsversuch, dass der Herausgeber kein Musikhistoriker im eigentlichen Sinne ist. So kommt Rousseau – ganz im Sinne Berlioz' – nicht sehr gut weg (vgl. Anm. 9 auf S. 146), wobei Braam dann aber die hohe Wertschätzung Rousseaus in Frankreich aus dem Blick verliert, wie sie im Einleitungsteil von Berlioz' *À travers chant* deutlich wird, der ganz selbstverständlich auf Rousseaus Gedanken zurückgreift. Dessen ungeachtet könnte die Ausgabe empfehlenswert sein, wenn dann nicht doch die Übersetzung von Scholz einige Fragen aufwürfe. Sicher mag der Text „in manchem Berlioz' beißendem und manchmal recht drastischem Stil eher gerecht“ werden (S. 58). Aber dies wird doch erkaufte durch eine Nähe zum französischen Original auch in den Satzkonstruktionen, die es dem deutschen Leser oft nicht leicht macht. Es ist und bleibt eben ein fast hundert Jahre alter Text und damit ein Zeugnis der damaligen Rezeption, nicht aber Grundlage für eine Auseinandersetzung für heutige Leser. Und so ist es einfach schade, dass es zu dieser Doppelarbeit kommen musste und der Zwang der runden Zahl wieder einmal wichtiger war als die geduldige Erarbeitung eines bestmöglichen Ergebnisses.

(September 2010)

Christian Berger

Liszt und Europa. Hrsg. von Detlef ALTENBURG und Harriet OELERS. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 411 S., Nbsp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 5.)

Der vorliegende Band ging aus dem Internationalen Symposium *Liszt und Europa* hervor, das 1999 in Weimar stattfand. Drei Beiträge (Wolfgang Dömling: „Zum Beispiel Neu-

deutsch – wieso eigentlich Schule?“, Christian Martin Schmidt: „Elisabeth von Herzogenberg – eine kluge und kritische Brahminin“ und Wolfram Steinbeck: „Die Neudeutschen, Franz Brendel und die nationale Idee eines vereinten Europa“) reflektieren sogar noch den Stand der beiden Symposien *Liszt und die Neudeutsche Schule* in Regensburg und Weimar 1996. Wie aus dem vom Oktober 2007 datierten Vorwort zu erfahren, hatte eine Reihe von Autoren die Referate nach dem Symposium überarbeitet und die Druckfassung im Laufe der Jahre 2000 und 2001 fertig gestellt. Soweit erforderlich – so wird versprochen –, wurden sie gleichwohl in Details um Hinweise auf neuere Forschungsergebnisse bzw. inzwischen erschienene Publikationen ergänzt. Die Mehrzahl der Beiträge soll jedoch erst in den beiden Jahren vor Drucklegung fertig gestellt worden sein. Sicherlich: Der Herausgeber Detlef Altenburg hatte neben zahlreichen dienstlichen Verpflichtungen mit dem Aufbau eines gemeinsamen Instituts für Musikwissenschaft in Weimar und Jena gewisse dringlichere Aufgaben zu bewältigen. Aber es bleibt doch zu bedauern, dass einige wichtige Artikel beinahe eine Dekade auf ihre Veröffentlichung warten mussten und somit erst jetzt Impulse und Diskussionsstoff für die weitere Forschung liefern können. Kurz vor dem Weimarer Symposium fand 1998 eine ähnlich konzipierte Tagung mit dem Titel *Liszt and the Birth of Modern Europe* in Bellagio statt, deren Bericht bereits 2003 erschien, jedoch keine nennenswerten thematischen Überschneidungen mit dem vorliegenden Band aufweist.

Ziel des Weimarer Symposiums war eine Bestandsaufnahme, die gleichermaßen die Einflüsse der europäischen Musik und Literatur auf Franz Liszt, die Bedeutung Liszts für den europäischen Ideen- und Kulturtransfer im 19. Jahrhundert als auch die Nachwirkungen in den verschiedenen Ländern Europas im Zeichen des erwachenden nationalen Bewusstseins thematisieren sollte. Dabei wurde die musikwissenschaftliche Perspektive ergänzt um die des Literaturwissenschaftlers (Klaus Manger: „Nationalalliteratur und Weltliteratur in Tönen“) und des Historikers (Klaus Ries: „Die Einheit der Kunst. Franz Liszt zwischen Universalismus und Nationalismus“). Mit zwei Beiträgen wird darüber hinaus als Korrektiv für die Bewertung der Situation in den Ländern Europas die Liszt-

Rezeption in der Neuen Welt berücksichtigt (James Deaville: „Liszt's Symphonic Poem in the New World“ und Hon-Lun Yang: „German Influence and American Symphonic Music Lisztian Legacy and the Symphonic Poems of John K. Paine and Edward MacDowell“). Außer Stande, jeden der 26 Artikel auch nur zu erwähnen, bleibt dem Rezensenten nur der Hinweis auf die enorme thematische Bandbreite, derentwegen alleine schon sich die Lektüre dieser umfangreichen Aufsatzsammlung lohnt. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis offenbart auch die große Leistung des Herausgebers, so viele hochkarätige internationale Autor/innen (genannt seien hier noch Hermann Danuser: „Symphonischer Geschichtsmythos. Franz Liszts ‚Hunnenschlacht‘“, Serge Gut: „Berlioz' Einfluß auf Liszt von der ‚Symphonie fantastique‘ und der ‚Damnation de Faust‘ zur ‚Faust-Symphonie‘“, Tomi Mäkelä: „Die ‚poetische Dissonanz‘ in der Symphonik von Jean Sibelius. Kompositionstechnische Metamorphosen des Neudeutschen in der nordischen Moderne“ und Dorothea Redepenning: „Nationales und Volksmärchen als Paradigmen der Nationaloper und der nationalen Symphonik in Rußland“) in einem Band zu versammeln, was diesen dann auch weit über die editorische Pflichtübung so manch anderer Tagungsberichte erhebt. Entsprechend groß sind die Unterschiede in Umfang, methodischen Ansätzen, Quellenarbeit und sprachlicher Finesse, kaum aber in Qualität und wissenschaftlichem Ertrag. Die versprochenen Abbildungen und Notenbeispiele sind zwar nur vereinzelt zu finden, aber inhaltlich auch nicht immer essenziell. Ein Namens- und Werkregister erleichtert die gezielte Suche in dem 411 Seiten dicken Band.

(Oktober 2010)

Dominik Axtmann

MARTIN KNUST: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis. Berlin: Frank & Timme 2007. 524 S., CD-ROM (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 16.)

„Die Musik Richard Wagners ist von der Sprechkunst seiner Zeit geprägt.“ Mit diesen Worten beginnt und endet Martin Knusts Dissertation, in der Wagners Vokalkompositionen mit der Aufführungspraxis des 19. Jahrhun-

derts in Relation gesetzt werden. Auf insgesamt 428 Seiten plus Anhang und CD-ROM geht der Autor der Frage nach, wie das Verständnis von Wagners Œuvre um neue Facetten aus dem Bereich der szenischen Arbeit und der Sprachvertonung erweitert werden kann. Die durch akribisches Arbeiten entstandenen Ergebnisse stellen einen wichtigen Beitrag zu einer neuen ‚(theater-)praxisorientierten‘ Sichtweise auf das Gesamtkunstwerk dar.

Der methodische Weg, den Knust dabei wählt, ist der der Quellenbeschreibung und -auswertung im weitesten Sinne. Stilistisch z. T. recht heterogen wird nicht nur der Forschungsstand zu verschiedenen Aspekten rund um die Thematik besprochen, sondern es werden auch Wagners Schriften, seine eigenen Ego-dokumente und die seiner Vertrauten sowie die Quellen zu seinen Kompositionen und erhaltenes Aufführungsmaterial untersucht. Eine Stärke der Arbeit ist der Detailreichtum, mit dem Knust seine präzise Kenntnis der Materie zeigt – auch wenn phasenweise deskriptive Elemente, etwa bereits in der 80seitigen Einleitung, zu sehr im Vordergrund stehen. Im Laufe der Lektüre fällt immer wieder auf, wie sehr sich Knust um den Leser bemüht, indem er ihn in regelmäßigen Abständen an die Fragestellung erinnert oder eine Zusammenfassung der Zwischenergebnisse bietet. Ein Nutzer, den lediglich Teilaspekte des Buches interessieren, wird es ihm sicherlich danken; ein Leser der gesamten Studie jedoch wird sich an manchen Stellen eine inhaltliche Straffung vorstellen können.

Im ersten der fünf Kapitel bereitet Knust den inhaltlichen Boden mit der Darstellung der Theaterpraxis in Deutschland, die er rasch – und etwas auf Kosten einer tieferen Analyse im Bereich der Gestik – in Richtung Wagner filtert. Gleich im zweiten Kapitel führt Knust diesen roten Faden fort: Obwohl Biografien im Kontext groß angelegter Studien schwierig sein können, ist es durchaus interessant, Wagners Leben gleichsam durch die ‚Theaterbrille‘ zu betrachten. Es gelingt Knust dadurch darzulegen, wie vielschichtig und profund Wagners Vertrautheit mit dem Phänomen Theater war. Stringent bemüht er sich weiter in Kapitel III, die gesamte Regiearbeit Wagners zu besprechen, und bietet damit vor allem eine gute Übersicht über die einschlägigen, von Wagner

persönlich betreuten Aufführungen; eine in die Tiefe gehende Untersuchung, wie sie etwa bei Stephan Mösch in seiner 2009 erschienen Schrift zu *Parsifal* zu finden ist, dürfte nicht das Ziel gewesen sein.

Als herausragender wissenschaftlicher Kern des Buches mag Kapitel IV gelten, in dem Knust analytisch die „Sprechartigkeit in Wagners Sprachvertonungen“ (S. 356) anhand eines 18-Punkte-Katalogs nachweist bzw. sie in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verortet. Vorbildlich im methodischen Sinne ist, dass Knust verschiedene Quellenarten – Skizzen, Textbücher, Berichte etc. – zu Rate zieht, sie auswertet und kontextualisiert, um auf dieser Basis präzise darzulegen, wie Wagners ‚ganzheitlich‘ erscheinender Ansatz seiner Gesamtkunstwerk-idee schon während des Schaffens ebenfalls nachweisbar ist. Abschließend greift Knust den thematischen Bogen wieder auf, indem er seine Ergebnisse nun in größere musikgeschichtliche Zusammenhänge einordnet und eine Zusammenfassung seiner Arbeit folgen lässt.

(November 2010)

Stefanie Rauch

STEPHAN MÖSCH: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag / Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2009. 455 S., Abb., Nbsp.*

Über keinen unserer Großen ist so viel und so viel Gutes publiziert worden wie über Wagner. Entsprechend hoch liegt die Messlatte. Stephan Mösch überspringt sie souverän – in einem glänzend geschriebenen Buch, das in der Vielfalt der angesprochenen Facetten und der Weite des Horizontes seinesgleichen sucht und Rezensenten, die nicht durch zu viel Superlativ verdächtig werden wollen, in Verlegenheit bringt. Hervorgegangen aus einer Habilitationsschrift, behandelt das Buch nicht nur *Parsifal*, sondern das Phänomen Wagner insgesamt, und zwar, hierin über alles Vergleichbare hinausgehend, praktische, u. a. gesangstechnische, wie theoretische Fragen mit gleicher Kompetenz und auf gleichem Niveau. Beides wird in einer Weise verknüpft, die den Praktiker, der vielerlei konkrete Auskünfte erhält, von der Notwendigkeit eines theoretischen Überbaus ebenso überzeugen muss wie den Theoretiker von der Notwendigkeit der Tuchfühlung mit der Praxis. Insofern ist es überdies ein Buch nicht nur

über Wagner, sondern die zu ihm hin aufgelöste Exemplifikation einer schlüssigen und beidseits ertragreichen Verknüpfung. Dass Wagner diejenigen, die mit einigem Anspruch von ihm handeln, auf ein riesiges, Literatur, Geschichte, Philosophie, Ästhetik etc. umfassendes Einzugsgebiet verpflichtet, ist oft zu Lasten der Musik gegangen – über keinen anderen Komponisten kann man so interessant und kompetent schreiben, ohne von Musik viel zu verstehen. Hier ist beides beisammen.

Nach weit ausholenden theaterästhetischen „Vorüberlegungen“, auch unter Einbezug neuester Theorien und Arbeiten, widmet das zweite Kapitel sich „Ideengeschichtlichen Prämissen“, u. a. der Problematik des „konnektiven Rituals“ (S. 23 ff.) und der sogenannten „Kunstreligion“ (S. 28 ff.), das dritte der Arbeit an der Uraufführung – mit vielen bisher nicht bekannten Details u. a. zur Arbeit mit Sängern und Sängern, Bevorzugungen und Bewertungen auch nach „Gläubigkeit“ – als einer sofort etablierten Bayreuth-Konstante – und einem informationsreichen Abschnitt über das Orchester; „gemessen an unseren Hörgewohnheiten dürfte der Klang der *Parsifal*-Aufführung von 1882 in sich kontrastreicher, dünner und vor allem in seiner Konsistenz ungleich gefährdeter gewesen sein“ (S. 143).

Fast hundert Seiten, die wesentlich von der Kompetenz des ausgebildeten Sängers Mösch profitieren, gehören „Aufführungspraktische Strategien“ – eine vorab auf der Auswertung von Klavierauszügen Beteiligter basierende, mit einer Fülle feinsten Beobachtungen gespickte Darstellung, welche fortan zur Obligat-Lektüre für Sänger, Repetitoren und Dirigenten gehören sollte. Unter anderen Vorzeichen gilt das nicht weniger für das folgende dem „Taktjuden“ (R. Strauss) Hermann Levi gewidmete Kapitel; eine so feinfühlig differenzierende Behandlung des unvermeidlich mit Vor-Empfindlichkeiten und -Urteilen belasteten Gegenstandes, der parteinehmende Pauschalierungen immer wieder nahelegt, liest man auch bei den prominentesten Autoren selten. So schlüssig hat man die Problematik – grauenhaft geschickt die Benutzung durch Cosima Wagner – bis in scheinbar hiervon unabhängige Bereiche hinein verfolgt noch nie erlebt; das betrifft das sogenannte „Kundry-Naturell“ ebenso wie interpretatorische Details, u. a. Tempofragen. Der alberne,

selbst Toscanini betreffende Langsamkeitswettbewerb um die „profondeur allemande“, der seit über 100 Jahren anhand von *Parsifal* ausgetragen wird und die stupid-demagogische Gleichung schnell = oberflächlich = jüdisch zum Hintergrund hat, erfährt eine überaus fein differenzierende, unpolemische Betrachtung.

Das letzte Kapitel behandelt den im „Theater der Gesinnung“ konservierten *Parsifal* – „Cosima untergrub die ästhetische Aussage, indem sie sich dem labilen Werkcharakter widersetzte“ (S. 324). Die Dirigenten Karl Muck und Arturo Toscanini geben nochmals Anlass zu genauen interpretationsbezogenen Beobachtungen. Dem folgt die Talfahrt zu „*Parsifal* aus ‚ario-germanischem Geiste‘“, doch auch hier lässt Mösch sich von einschlägigen schwumelig-haarsträubenden Tiraden nicht zu Gegenpauschalierungen verführen.

Ein instruktiver Dokumenten-Anhang – interessant die Briefe der unangepassten, bald nicht mehr gelittenen Kundry-Darstellerin Marianne Brandt – beschließt ein Buch, dem eine Rezension fast alles schuldig bleiben muss und zu dem man unsere Wissenschaft beglückwünschen könnte, wenn es so zur Kenntnis genommen würde, wie es das verdient. Der Unterzeichnete hat *Parsifal* oft dirigiert und gemeint, über und um das Stück einiges zu wissen, und er hat aus dem Buch enorm viel und mit Vergnügen gelernt.

(Februar 2010)

Peter Gülke

TORSTEN BLAICH: *Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 324 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 53.)*

Dies ist eine außerordentlich fleißige, gewissenhafte, gründliche Arbeit: Die Auskunft muss am Anfang stehen, weitab vom Verdacht, sogenannte Sekundärtugenden sollten als Alibi vorgeschoben werden. Umso mehr, als der Autor dank solcher Qualitäten über die angezeigten „Studien...“ hinausgeht bzw. das Thema so umfassend versteht, dass eine exzellente, außerordentlich detaillierte Werkmonografie herausspringt und noch Einiges mehr – vorzüglich u. a. die Erörterung der Quellenlage und die durch Beispiele klug illustrierte Pro-

blematik der Überlieferung und der Fassungen. Übermethodische Betulichkeiten bei der Erläuterung der Vorgehensweise oder beim Referieren früherer Behandlungen nimmt man gern in Kauf – immerhin finden die letzteren sich umfassend aufgearbeitet –, und Einwände sind in erster Linie von hier angebotenen Anregungen aus fortgedacht.

Diese gehen nicht zufällig stärker von Einzelbeobachtungen aus: Der Autor war nicht gut beraten, wie etliche Vorgänger es selbstverständlich und keiner näheren Bestimmung bedürftig zu finden, was unter „symphonisch“ zu verstehen sei – wohl mehr als große Dimension, Wirkung, Projektion und Zurichtung auf große Apparate. Zudem gibt es bei Bruckner doch, in die besondere Dialektik zwischen musikalischer Idee und der „trägen“ orchestralen Masse, i. e. in ein allgemein verstandenes „Symphonisches“ eingelagert, in etlichen Kriterien gut greifbare, ans Dogmatische grenzende Spezifikationen. Auch die Kontrastierung mit der „Gattung“ (ist es eine solche?) Streichquintett und ihre riskante Nähe zum Streichquartett als dem mit dem „reinen Satz“ nahezu identischen Ensemble hätte zu schärferer Konturierung verhelfen können (S. 41 ff.) – vielleicht hat Bruckner am strengsten Prüfstand möglichst knapp vorbeikommen wollen?

Mehrmals angesichts vieler ebenso gescheiter wie sensibler Beobachtungen wäre dergestalt eine konkretere Rückkoppelung auf die zentrale Fragestellung möglich gewesen. Das betrifft u. a. die verweigerten Schlussapotheken der Hauptthemen; sie können im großen Apparat leichter im Klang aufgehen, und dieser kann hier eher als musikalische Substanz, fast als Thema begriffen werden; das zeigt sich u. a. in den leicht überanstrengten 17 Takten F-Dur am Ende des ersten und (kurz unterbrochen) 25 Takten F-Dur am Ende des letzten Satzes – die 21 Takte Ges-Dur am Ende des Adagios vertragen am ehesten, dass Bruckner ein Orchester hineinhört. Zu der in dem Quintett produktiv genutzten Spannung gehört wesentlich die zwischen durchweg genuin kammermusikalisch erfundenen Themen und einer ausspannenden Phantasie, die von symphonischen Erfahrungen nicht loskommt, mitunter sich fast zur Ordnung rufen muss und nur mit Hilfe dieses Zwiespalts zu außergewöhnlichen Lösungen gelangt, wie z. B. der, die die Frage nach

Identität und Stellung des Seitenthemas im ersten Satz so schwierig macht (S. 97 ff.). Vielleicht auch ist mangelnder Definitionsdruck im Blick auf symphonische und kammermusikalische Kriterien daran schuld, dass bei der instruktiven Erörterung der Satzweisen im Quintett und in Streicherpassagen der Symphonien der Gesichtspunkt im Hintergrund blieb, dass es sich dort um das Tutti handelt, hier nur um ein Segment, entweder als Kontrast zum Tutti oder als Teil desselben; so besagen die Vergleiche wenig.

Zu den bei Bruckner weiterhin aktuellen Fragestellungen gehört die vom Verfasser minutiös verfolgte Problematik der „Gegentonart“, hier Ges-Dur – aufschlussreich wohl im Hinblick auf die phrygischen Einschläge der sechsten Symphonie – und die der Verbindlichkeit überlieferter Formschemata. Dass wir, einen sehr formhörigen bzw. sehr bereitwillig revidierenden Bruckner unterstellend, schnell bei Auskünften über Abweichungen oder Verfehlungen landen, die mehrdeutigen Sachverhalten nicht gerecht werden, demonstriert der Autor anhand des Finales und, in Parallele zur siebenten Symphonie, anhand der von anderen Kommentatoren hypothetisch unterstellten Bogenform – mit dem plausiblen Resultat, dass die Suche nach einem „klaren“ Befund an der spezifischen Ambivalenz der Musik vorbeigeht. Entsprechend sollte man beim Finale der siebenten Symphonie besser unterstellen, Bruckner habe eine Reprise des ersten Themenkomplexes gestrichen oder von vornherein unkomponiert gelassen, dazu einen vorangestellten Auslauf der Durchführung, der lang genug sein musste, damit das Thema nach der vorangegangenen Verknotung „neu“ hätte gefunden werden können – eine Regelwidrigkeit, die ihm umso eher tolerierbar erscheinen mochte, als die geradlinige Einfahrt in die Reprise, allerdings verspätet, einen Sog ausübt, der dem Repriseneintritt viel von seiner Legitimation als Mündung und Zielpunkt wegnimmt.

In Bezug auf Metrik allerdings bleibt der Verfasser bei den üblichen Pauschalbefunden stehen; mit ihnen wird am differenzierten Innenleben der Gruppen vorbeigesehen, das die quadratische Ordnung ebenso ermöglicht wie es von ihr gehalten wird. Das Trio besteht eben nicht „ausschließlich aus 8-Takt-Gruppen“ (S. 212), sondern aus wiederholten 2 mal 4,

dann 2 mal 4, 2 mal 2, 4 mal 1 Takten usw., der Beginn des Finales aus 4 mal 2, 2, 2 mal 1, 4 mal 1 Takten usw.: Die unterschiedliche Dimensionierung der Taktgruppen ist ein wichtiges Gestaltungsmittel, 4 mal 1 Takt stellt gegenüber 2 mal 2 Takten ein „Accelerando“ dar und dies wiederum ein solches im Vergleich zu 1 mal 4 Takten. Die öffnenden, lösenden Wirkungen beim Eintritt in die „Gesangsperioden“ verdanken sich wesentlich dem Umstand, dass nach kleinteilig stauenden Steigerungen größere Gruppen weiter gespannte Sicherheiten geben.

(Februar 2010)

Peter Gülke

Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns. Présentées et annotées par Eurydice JOUSSE et Yves GÉRARD. Préface de Pierre ICKOWICZ. Lyon: Symétrie 2009. [XII], 688 S., Abb., Nbsp.

Camille Saint-Saëns ist kein Komponist, mit dem sich die internationale Musikforschung tagtäglich befasst – man kennt seinen Namen von seiner Erstlingsoper *Samson et Dalila*, die in Weimar ihre Uraufführung erlebte, diversen Sinfonien, Orchesterwerken (darunter der *Danse macabre* op. 40) und Solokonzerten, ein wenig Kammermusik (darunter *Le carnaval des animaux*), dem *Oratorio de Noël*, vielleicht noch ein paar Liedern. Doch das Profil von Saint-Saëns' Schaffen ist deutlich breiter gestreut und hält so manche Überraschung bereit. Die Erforschung seiner Musik steckt noch in ihren Anfängen und auch eine umfassende wissenschaftliche Biografie steht bislang aus.

So überrascht es umso mehr, dass aus Frankreich ein Band vorgelegt wird, der nicht direkt, sondern indirekt ein Bild des Komponisten zeichnet. Ein Teil von Saint-Saëns' Nachlass befindet sich heute im Château-Musée de Dieppe und wird dort langfristig erschlossen. Die erste Frucht ist dieser Briefband – ein Briefband ganz besonderer Art, denn es erscheint (außer in der Einleitung) kein einziges Poststück von Saint-Saëns selbst. Dieses möglicherweise etwas gewagte Konzept kann durchaus sein Gutes haben, denn durch die Aufmerksamkeit, die das vorliegende Buch auch in der französisch sprechenden Welt erregen sollte, ist es vielleicht möglich, weitere Saint-Saëns-Briefe ausfindig zu machen und so zu einem späteren Zeitpunkt vorzulegen. Erst dann ist wohl auch eine

umfassende wissenschaftlich fundierte Biografie Saint-Saëns' möglich.

Der Band entstand infolge von Ausstellungen zu Saint-Saëns und versammelt rund hundert Korrespondenten, fast ausschließlich Komponisten. Schon aus diesem äußeren Umfang lässt sich erahnen, wie umfassend Saint-Saëns' Korrespondenz insgesamt sein muss, deren Erschließung noch in den Kinderschuhen steckt. Wir finden Briefe von Charles-Valentin Alkan bis Eugène und Théophile Ysaÿe, wir finden Clara Schumann, Edvard Grieg, Hector Berlioz, Anton Rubinstein, Franz Liszt und Alexander Glasunow, um nur einige der bekanntesten Korrespondenten zu nennen. Doch auch Gabriel-Marié, Georges Hüe, André Messager oder Alfred Niedermeyer kommen zu Wort – Persönlichkeiten, die heute eher vergessen sind. Man kann sogleich ermessen, welch wunderbarer Schatz hier darauf wartet, gehoben zu werden.

Die Korrespondenzpartner sind alphabetisch sortiert und umfassende Register erleichtern die Navigation, dazu sind die Briefe teilweise äußerst kenntnisreich kommentiert. Womit wir zu einem Manko des Bandes kommen müssen, das nicht unerwähnt bleiben kann: Zu den Korrespondenzpartnern selbst erfährt man nur in der Einleitung sehr wenig, auch kaum biografische Details, und gerade bei der großen Anzahl eher unbekannter Namen wäre hier eine größere Schwerpunktlegung auf diesen Bereich für den Leser hilfreich gewesen. Doch dies ist wirklich nur ein kleiner Abstrich bei einer im Ganzen äußerst gelungenen Publikation, die die europäische Musikgeschichte deutlich facettenreicher macht. Man erfährt viel über Aufführungen von Musik Saint-Saëns', von Musik, über die er sich mit seinen Zeitgenossen austauschte (etwa Lalos *Namouna*, Gounods *Le tribut de Zamora* oder Ravels *L'heure espagnole*), immer wieder aber auch über menschliches Miteinander. Kleinigkeiten sagen oft mehr als große Worte, etwa wenn Gounod Saint-Saëns zunächst mit „Mon petit Camille“ anredet (30. 3. 1880, S. 235) und neun Monate später mit „Mon cher petit grand Camille“ (31. 12. 1880, ebd.), ob ihn Paul Dukas oder Raynaldo Hahn als „Mon cher Maître“ bezeichnen oder ihm Grieg einen überschwänglichen kurzen Brief anlässlich von Saint-Saëns' Rückkehr nach Paris schreibt. Diese Briefkorpora könnten in Be-

langlosigkeit ausarten – doch sind sie äußerst sorgsam ediert (auch mit Blick auf rein äußerliche Aspekte, etwa die Briefmaße, den Blattumfang, die verwendeten Schreibmittel oder die Mitteilung, ob der Umschlag umadressiert wurde). Reichhaltige Illustrationen (darunter zu jedem Korrespondenzpartner eine Porträtabbildung) auf hochwertigem (zwangsläufig etwas dünnem) Papier vervollständigen den aufwändig gestalteten Softcover-Band.

(Januar 2010)

Jürgen Schaarwächter

HENRI DUPARC: Lettres à Jean Cras «le fils de mon âme». Présentées et annotées par Stéphane TOPAKIAN. Lyon: Symétrie 2009. 181 S., Abb.

Unter den französischen Komponisten ist Henri Duparc (1848–1933) sicher nicht der erste, von dem man eine Briefedition erwarten würde. Fast ausschließlich bekannt für eine Handvoll Lieder und einige wenige Instrumentalwerke, wurde der Schüler von César Franck bereits 1883 das, was man heute als „nicht belastbar“ und damit berufsunfähig bezeichnen würde. Zurückgezogen lebte er mit seiner Familie in Südwestfrankreich und später der Schweiz. Schon um die Jahrhundertwende ließ seine Sehkraft nach, so dass er sich auch seinen anderen Tätigkeiten, dem Malen, Zeichnen, Lesen, nicht mehr widmen konnte. Ein Besuch in Lourdes stärkte seine religiösen Neigungen, die ihn später auch dazu brachten, mit seinem kompositorischen Leben vollends abzuschließen und verschiedene Kompositionen, darunter seine unvollendete Oper *Roussalka*, zu vernichten.

1901 wurde Jean Cras (1879–1932) Schüler von Duparc, der den lebenslangen Freund enthusiastisch den „Sohn meiner Seele“ nannte. Neben seiner äußerst erfolgreichen Karriere in der Marine komponierte Cras vor allem Lieder und Kammermusik, doch auch mehrere Opern sowie Chor- und Orchestermusik. 93 Briefe von Duparc an Cras haben sich erhalten, der größte Teil als Autograph in der Pariser Nationalbibliothek, einige verschollene in Abschriften von Cras' Tochter Monique. Die nun vorgelegte Edition entspricht internationalen Editionsstandards, ist sorgsam annotiert, ansprechend gesetzt, auch mit erläuterndem Bildmaterial angereichert. Die Briefe erschließen die Geisteswelt der beiden Musiker, besonders in den

Bereichen Musik und Literatur. Die fast vollständige Nichtdiskussion kunsthistorischer Themen lässt darauf schließen, dass Duparcs Interessen keineswegs umfassend waren; auch fällt auf, dass sowohl in der Literatur als auch in der Musik viele jüngere Namen fehlen. Aber so wird durch Duparcs Augen im Diskurs mit dem eine Generation Jüngeren die französische Musikgeschichte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts auf ganz eigene Weise beleuchtet, werden Berlioz und Wagner wichtiger als Ravel, Fauré, Messager und Debussy wichtiger als Massenet oder Satie. Häufige Gesprächsthemen sind César Franck und Vincent d'Indy. In gewisser Weise scheint sich der Diskurs zwischen Duparc und Cras in einer Art geschlossenem Raum zu vollziehen, dem die Familien der beiden und ein paar Freunde angehören. Vieles andere scheint ausgeblendet – französische Politik und Zeitgeschichte ebenso wie fast die komplette nichtfranzösische Welt. Eine knappe Erwähnung der „érotomanie boche“ von Strauss' *Salome* (S. 123) ist alles, was er über Richard Strauss zu sagen hat, Pfitzner, Reger, Schillings oder gar Zemlinsky, Mahler und Schönberg erfahren gar keine Erwähnung. Duparcs Tiraden gegen jüdische Kultur (S. 125) machen ihn dem Leser nicht sympathischer, doch erhält man ein durchaus lebendiges Bild dieses eigenwilligen Künstlers.

Editor des Bandes ist Stéphane Topakian, Eigentümer des CD-Labels timpani, das sich auf französische Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert hat. Auch Topakian scheint Cras ein wenig näher zu liegen als Duparc, doch lässt er sich in dieser Edition zu keinerlei Wertung hinreißen. Insgesamt hat er eine exemplarische Publikation vorgelegt, die den Verlag Symétrie abermals als wichtigen jungen französischen Musikwissenschaftsverlag bestätigt.

(Juli 2010)

Jürgen Schaarwächter

DOROTHEA GAIL: Charles E. Ives' „Forth Symphony“. Quellen – Analyse – Deutung. Hofheim: Wolke-Verlag 2009. Band 1: 548 S., Nbsp.; Band 2: 360 S., Nbsp.; Band 3: Reprint „New Music Quarterly“ Edition, Satz 2, 95 S. (sinfonia 12.)

An Dorothea Gails Publikation beeindruckt zunächst einmal der schiere Umfang, der schon innerhalb des eigentlichen Textes – dem ersten

Band des hier vorliegenden Dreigestirns – mit 548 Seiten aufwartet. Gegenstand der Untersuchung, die von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main als Dissertation angenommen wurde, ist das letzte vollendete Hauptwerk des amerikanischen Komponisten Charles E. Ives, die „Fourth Symphony“. Die Ambitionen der Autorin sind groß und gründen sich methodisch auf einen philologischen Ansatz im Umgang mit dem Quellenmaterial, das im zweiten Band in allen Einzelheiten dokumentiert und in seinen Bezügen zu Zitaten aufgeschlüsselt wird; eigentliches Ziel ist jedoch – über das Stadium einer an exemplarischen Ausschnitten vertieften analytischen Auseinandersetzung mit Formbildung, Material, Satzstrukturen und kompositorischen Parametern führend – die Deutung des Werkes als ästhetisches Objekt in Entsprechung zu seiner Wirkung im Prozess der Aufführung. Der Umweg über die Skizzenforschung trotz Wahl eines werkzentrierten Ansatzes erweist sich daher – auch angesichts des Umstands, dass von der Symphonie keine aufführungspraktisch-kritische Ausgabe existiert – als akribische Spurensuche in der amalgamierenden Struktur des Ives'schen Kompositionsprozesses mit seinen zahlreichen Querbezügen zu anderen Werken. Die außergewöhnliche Komplexität dieses Prozesses, die sich als eine bis über den Zeitpunkt der Uraufführung einzelner Werkteile hinausgehende Anlagerung von heterogenen Materialien an einen ursprünglichen Ideenkernel befeuert lässt und von der Autorin in einer Zeittafel erschlossen wird, impliziert nicht nur bestimmte Deutungsmuster, die im Verlauf der Werkgenese vertieft werden, sondern gibt auch – etwa durch seine Abbrüche und Umschwünge, aber auch durch verbale Kommentare in den Skizzen – Aufschluss über die Musikauffassung des Komponisten.

Auf diese Weise gelangt Gail schon im Hinblick auf Aspekte wie den Notentext, die bei Ives immer wieder anzutreffende Datierungsproblematik und die Entstehungsgeschichte des Werkes zu einer Fülle wichtiger Erkenntnisse, mit der sie weit über die wenigen bislang zu dem Werk publizierten Arbeiten hinausgeht. Eine der wichtigsten Schlussfolgerungen aus ihren Quellenstudien ist, dass Ives die Komposition ursprünglich bis in die Jahre 1916/17 hinein dreisätzig ausarbeitete und den heute an

zweiter Stelle platzierten Satz, der seinerseits auf den „Hawthorne“-Satz aus der *Concord Sonata* zurückgeht, erst im Nachhinein, nämlich 1921, hinzufügte. Dass die materialreiche Spurensuche der Autorin hier wie an anderen Stellen nachvollziehbar bleibt, verdankt sich nicht zuletzt den zahlreichen, teils mit Farbfeldern unterlegten tabellarischen Darstellungen, die – ergänzt durch Skizzenreproduktionen und -übertragungen sowie durch die Beschreibungen der Skizzen im zweiten Band – dem Leser Zugriffe auf Details erlauben und die Beziehungen zwischen einzelnen Werken, aber auch die vielfältigen Anlagerungs-, Fortschreibungs- und Überschreibungsvorgänge nachvollziehbar machen. An solchen Elementen setzen auch die analytischen Fragestellungen der Autorin an, die sich vor allem den Differenzen im Umgang mit Material, Zitatstrukturen und harmonischen Dispositionen, der Arbeit mit Melodievariationen, Rhythmusveränderungen und Tempoverläufen sowie den klangräumlichen Elementen und instrumentatorischen Gegebenheiten widmen. Gails Form- und Strukturstudien führen insbesondere im Hinblick auf den zweiten Satz zu der Folgerung, dass der Komponist sämtliche Einzelstimmen sorgfältig durchgeplant hat, was sich auch in den Umarbeitungen des Satzes im Zuge seiner Drucklegung im *New Musical Quarterly* (1929) nachvollziehen lässt – eine Partiturausgabe, die erfreulicher Weise im dritten Band der Dissertation als großformatiges Reprint wiedergegeben ist. Ein weiteres, den Schlusschoral des vierten Satzes betreffendes Ergebnis der Quellenstudien ist die für die Aufführungspraxis der Symphonie bedeutsame Erkenntnis, dass Ives den Choral nicht – wie bislang gehandhabt – nur auf Vokalisen intoniert, sondern tatsächlich auf einen Text gesungen haben wollte.

Aufbauend auf ihren analytischen Befunden tastet sich die Autorin im abschließenden und kürzesten Teil ihrer Untersuchung durch Diskussion multipler Deutungsmöglichkeiten – etwa im Hinblick auf ein philosophisches Programm, auf religiöse, politische und psychologische Deutungsvarianten oder auch auf bestimmte Gender-Konnotationen – an die Frage nach „Sinn“ und „Bedeutung“ der Symphonie heran. Jenseits der vielfältigen, auf unterschiedlichen Ebenen der strukturellen Disposition angesiedelten und gleichsam programma-

tisch auffassbaren Deutungsmöglichkeiten versucht Gail, diese Frage für jeden einzelnen Satz sowie für das Werk als Ganzes aufzuschlüsseln, wobei ihre Bemühungen auf die Erschließung eines übergeordneten „Sinns“ ausgerichtet sind. Die Autorin stützt sich hierbei auf einen Ansatz, den sie aus dem von Jean-Luc Nancy in seinem Buch „Die Musen“ geprägten Begriff „toucher“ ableitet: Sinn der Kunst ist demnach das Moment des „Berührens“, das bei gelungenen Werken während des ästhetischen Vollzugs im Wahrnehmungsprozess greift. Dies ist allerdings nur dann möglich, wenn Kunst die Kraft besitzt, den Menschen durch Erzeugung von Unsicherheiten aus seinem Alltag zu katapultieren – eine Wirkung, die Ives nach Gails Ansicht durch die Vielschichtigkeit des Kompositionsprozesses erreicht und die letztlich das ästhetische Gelingen seiner Musik unterstreicht. Auch wenn diese etwas knappen Schlussbetrachtungen einer noch weitergehenden Entfaltung bedürften, erweist sich ihre Herleitung aus den angestellten Untersuchungen durchaus als schlüssig. Und auch ohne eine solche Deutung lässt sich die enorme Bedeutung von Gails Buch für die gesamte Ives-Forschung nicht bestreiten.

(Februar 2010)

Stefan Drees

Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSSEN in Verbindung mit Carmen OTTNER. Köln: Verlag Dohr 2009. 215 S., Nbsp.

Die Aufsatzsammlung hat – wie die von der Österreichischen Gesellschaft für Musik und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich 2004 in Wien abgehaltene Tagung, aus der sie hervorgegangen ist – eine klare Zielrichtung. Sie spiegelt sich im Titel der Sammlung (der den Untertitel von Albrecht Dümmlings Dissertation über Schönbergs George-Lieder aufgreift) und wird von den Herausgebern im Vorwort thematisiert: Es sei zu untersuchen, inwieweit das Lied zwischen Mahler und Eisler sich als „öffentlich zelebrierte oder gar planvoll veröffentlichte Einsamkeit“ verstehen lässt. Dies zu verdeutlichen ist die Aufgabe des einleitenden Beitrags von Bernd Roeck,

„Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität“. Er zeigt, wie sich der traditionelle Begriff der Einsamkeit, in dem sich Vorstellungen von Melancholie, Weltflucht, Eremitage verbinden, seit dem 18., vor allem aber im 19. Jahrhundert wandelt. Er war zunächst stark religiös besetzt, wird dann aber zunächst „säkularisiert“, auf das Genie des Einzelnen übertragen, zugleich aber auch auf seinen Auftritt in der Öffentlichkeit. So gewinnt er „Freizeit“, damit Freiheit, und sehnt sich doch zurück in die verlorene Idylle der Einöde. Rainer Cadembach – der seinen Aufsatz „Am Ende: Schlichte Weisen. Zum Liedschaffen Max Regers“ nicht mehr bis zu Ende betreuen konnte – geht von der „Einsamkeit des Genies“ aus, setzt diese aber für 1818 an, nicht mehr für die Zeit um 1890, als Liederabende große Säle füllten und ein Massenpublikum anlockten. Gleichwohl weist er auf den Zwiespalt zwischen Regers kaum rezipierten „großen Gesängen“ und einer späten Neigung des Komponisten zu seinen dann durchaus populär gewordenen, intimen „schlichten Weisen“ hin. Eine ähnliche Dialektik zeigt sich bei Richard Strauss, folgt man Michael Heinemann („Generalprobe im Wohnzimmer. Zu Liedern von Richard Strauss“), der allerdings einen Großteil seiner Argumente auch aus den Opern des Komponisten ableitet. Private Intimität steht hier gegen den Drang, sich an die Öffentlichkeit zu wenden.

Ins thematische Zentrum des Bandes führen naturgemäß die Beiträge von Matthias Schmidt („Gedachte Tradition. Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Liedern“) und Nikolaus Urbanek („Öffentliche Einsamkeit? Anmerkungen zum atonalen Liedschaffen Alban Bergs und Anton Weberns“). Schönbergs atonale Lieder um 1910 erscheinen da als „Bekenntnismusik intimster Art“, als „Ausdrucksmusik“, die gleichwohl auf eine Aufführung in „durchaus repräsentativem Rahmen“ zielt. Sie gibt sich damit einen „Schein von Intimität“, meint Schmidt – zu Unrecht, glaube ich. Denn ein Bekenntnis wendet sich nach außen, ist aber zugleich kompromissloser Ausdruck seiner selbst. Urbanek weist dann in seinem umfangreichen und sehr differenzierten Aufsatz darauf hin, dass die Wendung zur Atonalität bei den drei Komponisten der „Wiener Schule“ (was für Schönbergs Lieder richtig ist, gilt Urbanek „mithin“ auch für Berg und Webern) eine „vereinsamende In-

dividualisierung“ bewirkt. So ist deren „Ausdrucksmusik“ zwar essenziell „autobiographische Musik“, doch plädiert der Autor – insbesondere im Hinblick auf Webern – energisch für eine „Entbiographisierung der Debatte“, sobald durch den Rezipienten die Einsamkeit des Individuums öffentlich wird.

Dagegen stellt Hans-Joachim Hinrichsen – unter dem Titel „Lebendig begraben“ (dies der Titel eines Zyklus von Orchesterliedern) – das „Lied-CŒuvre Othmar Schoecks zwischen Rückzug ins Stilreservat und Reflexion der Gattung“. Schoeck sei als ein der Tradition verbundener Schweizer in doppelter Weise kulturell isoliert, gegenüber der Außenwelt wie gegenüber der musikalischen Avantgarde. So habe er sich in der Tat als „lebendig Begrabener“ gefühlt, in einer Art existenzieller Einsamkeit, die dann auch aus Schoecks letztem Lied (*Nebel*, Text von Hesse) spricht. Wie sehr gerade die Traditionalisten sich durch Isolation bedroht fühlen, zeigt auch Gerhard J. Winklers Beitrag „Einsamkeit mit Eichendorff. Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik“, in dessen Mittelpunkt freilich weniger Pfitzners Liedschaffen steht als dessen Oper *Palestrina*. Es ist bemerkenswert, wie häufig die Autoren der Beiträge zu Großwerken ihrer Komponisten (Sinfonien, Orchesterzyklen, Opern) greifen, um dem Liedwerk näherzukommen. Wäre auch dies ein Moment der „Einsamkeit“? Winkler sieht sie als charakteristisch für den subjektiven, allein seinem „Genius“ folgenden Künstler, der mit einer „banausischen Öffentlichkeit“ konfrontiert ist: den Wünschen einer Kirchenpolitik, die er am Ende gleichwohl befriedigt.

Für Joachim Lucchesi („Landschaft des Exils? Hanns Eislers *Hollywooder Liederbuch*“) treibt die Öffentlichkeit den Komponisten in eine nicht nur subjektiv erlebte Einsamkeit, sondern in die „eines befremdlich anmutenden Lebens“ im kalifornischen Exil, einem „Öffentlichkeit wie Einsamkeit gleichermaßen produzierenden Ort“. Allerdings ist dies eine andere Einsamkeit als die der Traditionalisten oder der Avantgarde (mit beiden fühlt Eisler sich ja verbunden, gerade in dem *Hollywooder Liederbuch*). Wenn er damit die Öffentlichkeit nicht erreicht, dann weniger seiner Musiksprache wegen als aufgrund seines Exils, des Lebens in einer Umwelt, der zu deutschsprachigen Liedern der Zugang fehlt.

Einige Beiträge gehen auf das Generalthema des Bandes kaum ein, etwa Michael Walters Überlegungen zu „Text und Kontext in Mahlers Liedern“. Im Zentrum steht hier die Frage nach der Semantik in Mahlers Liedern im Vergleich zu den Orchesterwerken, ausgeführt am Beispiel der *Fischpredigt* als Lied und in seiner Bearbeitung in der zweiten Sinfonie. Das Lied, so folgert Walter nicht gerade überraschend, interpretiert die Welt real (da an einen Text gebunden), die Sinfonie hingegen metaphysisch im Sinne der Romantiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Carmen Ottners umfassender Aufsatz „Shockwaves‘. ‚Afrika singt‘ in den Vertonungen von Alexander Zemlinsky und Wilhelm Grosz“ bietet neben eingehenden Analysen von Vertonungen afroamerikanischer Lyrik auch zahlreiche Details zum Liedœuvre beider Komponisten, während Ivana Rentschs Beitrag „Erich Wolfgang Korngolds Lieder als kritische Aneignung der Gattungskonventionen“ Korngolds Liedästhetik vor allem als traditionsbewusst beschreibt. Die Prinzipien seines Vaters Julius – die harmonisch strukturierte Melodie sei „das natürliche Moment“ der Musik – erweitert er jedoch so, dass tonale Strukturen in den dem Vater gewidmeten *Drei Gesängen* op. 18 nur mehr rudimentär wirksam bleiben.

Der sehr lesenswerte Band bietet im Ganzen ein Panorama der Liedkomposition deutscher Sprache zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Er macht die prekäre Situation deutlich, in der sich gerade diese Gattung damals befand, eine Gattung, die bei allen hier behandelten Komponisten, den Traditionalisten wie den Avantgardisten, am Erbe der Romantik anknüpft – zu einer Zeit, die doch sonst vor allem „sachlich“ sein wollte.

(Januar 2011)

Walther Dürr

MARKUS BÖGGEMANN: *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem*. Wien: Verlag Lafite 2007. 239 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg Gesellschaft. Band 7.)

Die Beobachtung, die Markus Böggemann an den Anfang seiner Studie über Arnold Schönbergs „musikalischen Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung

und Historismusproblem“ stellt, ist unmittelbar einleuchtend – dass viele Jahre der Schönberg-Forschung ins Land gingen, bevor sie artikuliert werden sollte, mag bei einem so bekannten und vieluntersuchten Themenkomplex wie der Frühphase der freien Atonalität in den Jahren um 1908 erstaunen, möge aber die dringende Notwendigkeit dieser Arbeit untermauern: Ausgehend von der Gegenüberstellung divergierender, sich grundlegend widersprechender Aussagen Schönbergs aus unterschiedlichen seiner Schaffensphasen konstatiert Böggemann, dass „es nicht angängig [sei], Schönberg ein einheitliches, sich über die Jahre gleichbleibendes ästhetisches Konzept zu unterstellen“ (S. 6).

Diese unschuldig anmutende Feststellung birgt nun gehörigen Sprengstoff, führt sie Böggemann doch zu einer Annahme, die notwendigerweise eine Verabschiedung von gängigen Lehr-Meinungen impliziert: Abseits der wirkungsmächtigen geschichtsphilosophisch argumentierenden Vorstellung einer unilinearen Fortschrittsgeschichte des musikalischen Materials, wie sie etwa Schönberg selbst oder Adorno vertraten, verfolgt Böggemann – sich „einerseits auf Schönbergs poetologische Stellungnahmen aus der Zeit vor 1914“ stützend und andererseits den Anspruch und das Konzept einer „kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung“ im Hinblick auf eine konsequente Historisierung der kunstprogrammatischen Überlegungen Schönbergs ernst nehmend (S. 7 f.) – die These, dass „Schönberg mit seinem Übergang zur Atonalität und insbesondere mit den Werken der Jahre 1909/10 der Idee einer Befreiung des schöpferischen Subjekts“ folge und seine Überlegungen daher „im Kontext der avantgardistischen Kunstprogrammatisierung, die ebenfalls von der Vorstellung eines von allen historischen Bindungen freien, nur dem emphatischen Selbstaussdruck des Subjekts verpflichteten Kunstschaffens geprägt ist“, zu verorten seien (S. 8).

Mit der klugen Beschränkung auf einige zentrale – musikwissenschaftlich nicht allzu häufig befragte – Kronzeugen erreicht Böggemann in der brillanten, kenntnis- und infolgedessen erkenntnisreichen Durchführung seiner These eine bestechende Prägnanz, wobei es ihm gelingt, die zeitgenössischen Debatten um die Kulturkrise um 1900, die Krise des Historis-

mus, den Zerfall der Tradition(en) in der Moderne und die Aporien der Avantgarden konzipierte nachzuvollziehen. Anschließend an einige differenzierende „Fallstudien“ zur spezifischen Situation der Wiener Moderne, die sowohl Debatten in der Musikpublizistik als auch Schönbergs theoretische Auseinandersetzung mit der Tradition im Rahmen seiner *Harmonielehre* einschließen, widmet sich Böggemann dem von Schönberg bewusst vollzogenen Projekt eines „Traditionsbruchs“. In einer luziden Analyse der musikalischen Poetik Schönbergs zwischen 1908 und 1912 erweist sich nunmehr sehr deutlich, dass eine Vielzahl der insbesondere in Briefen und kleineren Schriften im Zusammenhang mit diesem Traditionsbruch lancierten Überlegungen mit der späteren – nennen wir sie der Einfachheit halber: klassizistischen – Poetik, die Schönberg insbesondere in seinen großen Aufsätzen und Vorträgen in den zwanziger und dreißiger Jahren entwickelt und vertreten hat, nicht viel gemein hat und dass sie auch kaum in ein einheitliches theoretisches Konzept zu pressen sind.

Bevor nun allerdings – mit Böggemann die Inadäquanz eines klassizistischen Instrumentariums mit seinen Kernbegriffen der „Einheit“, „Fasslichkeit“ und des „Zusammenhangs“ in Hinblick auf eine Analyse frühexpressionistischer Werke konstatierend – die Geschichtsbücher vollkommen umgeschrieben werden, möchte ich kurz daran erinnern, dass die musiktheoretischen Überlegungen der dreißiger Jahre in mancherlei Hinsicht in der Debatte um die Skandalkonzerte in den Jahren des Schönberg'schen Traditionsbruchs wurzeln; insbesondere die feuilletonistische Auseinandersetzung um die Uraufführung des zweiten Streichquartetts im Dezember 1908 kann für den Beginn der theoretischen Reflexion in der Wiener Schule verantwortlich gemacht werden, wobei auch bereits hier jene Argumentationsfiguren angelegt sind, die sich auch in einer klassizistischen Poetik als grundlegend erweisen werden. Vor diesem Hintergrund wäre also bereits innerhalb der einzelnen „Phasen“ auf durchaus ambivalente Tendenzen hinzuweisen, die sich in einem Widerstreit zwischen einem intendierten Traditionsbruch einerseits und einem beständig beschworenen Traditionsbezug andererseits manifestieren.

Böggemann schlägt freilich eine eindeutigere

Lesart vor: Das intendierte Projekt eines vom schöpferischen Subjekt zu vollziehenden Traditionsbruchs gelinge in Schönbergs Schritt in die Atonalität schlichtweg nicht, und Schönberg werde von den „Aporien der Avantgarde“ eingeholt, dergestalt, „dass sich auch das intendierte absolute Neue nur im Rückgriff auf ein Material herstellen lässt, das selber immer schon von Geschichte geprägt ist“ (S. 201). In musicis aufzuzeigen, „in welchem Maße ein Komponieren, das vom Willen zum Bruch mit überlieferten Gestaltungsweisen getragen ist, dennoch weiterhin auf diese bezogen bleibt“ (S. 197), unternimmt Böggemann in einer exemplarischen Analyse der *Drei Stücke für Kammerorchester*.

Nicht zuletzt an seinem umsichtigen, kulturwissenschaftliche und werkanalytische Zugänge klug miteinander verbindenden Nachvollzug des Projekts des Traditionsbruchs, dem es gelingt, kulturelle Phänomene bis ins Gefüge der Komposition hinein zu verfolgen, wird deutlich, dass Böggemanns Studie das Ergebnis einer lange währenden intensiven Beschäftigung mit ihrem Gegenstand darstellt, die sich in ihrem souveränen wissenschaftlichen Zugriff, ihrem dichten und prägnanten Stil und ihrer erfrischenden Originalität wohltuend von einer Vielzahl musikologischer Beiträge der sich beständig (ad infinitum?) ausdifferenzierenden Schönberg-Forschung der letzten Jahre und Jahrzehnte unterscheidet. Die Lektüre dieses anregenden und grundlegenden Buches über eine zentrale Phase der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte kann somit uneingeschränkt empfohlen werden, und es bleibt zu wünschen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den von Böggemann zur Diskussion gestellten Überlegungen nicht nur auf den Bereich der Wiener-Schule-Forschung beschränkt bleibt.

(November 2010)

Nikolaus Urbanek

Havergal Brian on Music. Band 2: European and American Music in his Time. Hrsg. von Malcolm MACDONALD. London: Toccata 2009. 460 S., Nbsp. (Musicians on Music 7.)

Wegen seiner für britische Komponisten seiner Zeit eher untypischen, tonal oft stark erweiterten, vielfach auch polyphonen Musiksprache ist der englische Komponist Havergal Brian (1876–1972) bis heute ein Außensei-

ter des Musiklebens geblieben. Brian war jedoch auch ein profilierter Musikjournalist, der u. a. für *The Musical World*, *The Musical Times* und besonders *Musical Opinion* tätig war. Malcolm MacDonald hat es sich seit 1982 zur Aufgabe gemacht, die immense Zahl seiner Beiträge zu sichten, zu strukturieren und zu veröffentlichen. 1986 erschien der erste Band von *Havergal Brian on Music*, der sich mit britischer Musik befasst, so also eine Art Spiegel von Brians unmittelbaren musikalischen Umfelds darstellt. Auch Band 2, der den Schwerpunkt auf zeitgenössische westliche Komponisten legt, stellt naturgemäß Brians Sichtweise auf die Musik seiner Zeit dar, wie sie sich ihm im englischen Musikleben und auf dem Büchermarkt darbot (Notenbesprechungen finden sich in dem Band kaum).

Der Band ist in zehn Abschnitte gegliedert, die zumeist Komponistengruppen gewidmet sind. Diese Anordnung hat sich bereits in Band 1 als äußerst praktikabel erwiesen und verleiht dem Buch eine Geschlossenheit, die es bei einer Sammlung loser Texte sonst nicht haben könnte. Allerdings bedeutet das auch, dass MacDonald gelegentlich Artikel „auseinanderschneiden“ muss. Trotz dieser Neuordnung wird die Verständlichkeit nicht beeinträchtigt; vielmehr ergeben sich umfangreichere Abschnitte u. a. zu Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg und etwas weniger umfangreiche zu Busoni, Respighi, Hindemith und Sibelius. Dass die Abschnitte zu Berg, Bartók, Debussy, Strawinsky, Ravel, Rachmaninow und erst recht Schostakowitsch vergleichsweise knapp ausfallen, liegt zum einen an der mangelnden Präsenz der Komponisten im englischen Musikleben zu jener Zeit, zum anderen aber vielleicht einfach an der mangelnden Gelegenheit für Brian, über sie zu schreiben (insbesondere wichtige erstmalige Rundfunksendungen von bislang in England ungehörten Werken wurden nicht besprochen). Das vorletzte Kapitel sammelt Gelegenheitstexte, unter denen sich solche über Ernest Bloch, Siegfried Wagner und Wilhelm Kienzl ebenso finden wie über Othmar Schoeck, Emanuel Moór, August Bungert und Max Reger. Im knappen letzten Kapitel sind Texte Brians zu amerikanischer Musik zusammengefasst, neben allgemeineren Beiträgen auch Artikel zu Varèse und John Philip Sousa. Manche der Themen, mit de-

nen sich Brian befasst, erscheinen auf den ersten Blick etwas abgelegen, etwa wenn er schon über Yrjö Kilpinen, Bartók als Musikforscher oder dänische Musik schreibt; auch ein Beitrag über französische Komponistinnen findet sich. Ein einziger vielleicht als solcher zu bezeichnender Fremdkörper fiel dem Rezensenten hier auf – ein Jubiläumsbeitrag zu Edvard Grieg von 1932, der vielleicht in einen späteren Band der Reihe gehört hätte, aber möglicherweise dort ein ähnlicher Fremdkörper gewesen wäre.

Brians Musikschritftum ist gut lesbar, oft erhellend, etwa wenn er (in zwei Besprechungen) über die englische Erstaufführung von Mahlers achter Sinfonie berichtet. Doch gleich welches Thema er behandelt – nie wird er trocken oder unverständlich, immer ist ihm der „Dienst am Leser“ am wichtigsten. Essenziell bleibt er mehr als unpolitisch, gelegentlich gar politisch mehr als naiv (man betrachte den Fall Schreker, S. 387). Der Herausgeber beschränkt sich auf eine eher bescheidene Anzahl von Fußnoten, um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen; gelegentlich hätte man sich weitere Informationen gewünscht, etwa zu den Quellen von Brians Brief an Adrian Boult von 1947 (S. 91 f.) oder zu Daten und Besetzungen der im Text erwähnten Aufführungen, auch wenn diese für das grundsätzliche Verständnis nicht unbedingt unentbehrlich sind. Leider ist die Paginierung im Inhaltsverzeichnis ab Teil 7 (S. 241) verrutscht (das Register ist korrekt).

In der Reihe *Composers on Music* von Toccata Press ist dies eine weitere wichtige Veröffentlichung, gerade weil man einen durch Musikjournalismus gefilterten, gleichwohl durchaus persönlichen Blick auf das Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem der 30er Jahre erhält.

(Januar 2010)

Jürgen Schaarwächter

Composing in Words. William Alwyn on his Art. Hrsg. von Andrew PALMER. London: Toccata 2009. 366 S., Abb. (*Musicians on Music* 9.)

William Alwyn (1905–1985) ist kein Komponist, der international große Bekanntheit erlangt hat. In Northampton geboren, war er in seiner Kindheit mit Edmund Rubbra befreundet und begann mit fünfzehn Jahren sein Studium an der Royal Academy of Music, der er später

knapp dreißig Jahre lang als Dozent angehörte. Gleichzeitig verfolgte er eine Karriere als Flötenvirtuose. 1955 beendete er diese beiden Tätigkeiten, um sich aufs Komponieren konzentrieren zu können. Als Komponist hat sich Alwyn in fast allen Bereichen außer der Kirchenmusik profiliert, hervorzuheben sind seine fünf Sinfonien, seine Kammermusik, zahllose Filmmusiken (New Grove nennt 86 Spielfilme und 107 Dokumentationen – zu diesem Themenbereich legte Ian Johnson 2005 eine eigene Buchpublikation vor) und seine letzte Oper *Miss Julie* nach Strindberg. Stilistisch ist er den so genannten Cheltenham Symphonists zuzurechnen, die sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht von der erweiterten Tonalität lösten. Doch hinter diesen knappen Fakten verbirgt sich, wie Alwyns gesammelte Schriften nun erweisen, eine mehrfach gebrochene Persönlichkeit. Über Jahre hinweg war er neben seiner Ehe mit Olive Pull mit seiner ehemaligen Schülerin Doreen Carwithen liiert, mit der er 1961 zusammenzog (die Scheidung wurde erst 1972 rechtskräftig). Doch war seine Gesundheit zu dieser Zeit bereits stark angegriffen, so dass er über mehrere Jahre nicht komponieren konnte und seine Zeit mit Schreiben und Malen verbrachte.

Als Verfasser von Texten erweist sich Alwyn als stilsicher, charmant, eloquent. Die im vorliegenden Band zusammengefassten Texte sind ganz unterschiedlicher Art und umfassen längst nicht alles, was er über Musik geschrieben hat. Auch geht es nicht immer um Musik. Die ersten drei Texte spiegeln Alwyn vor allem als Menschen, zunächst in zwei kürzeren autobiografischen Beiträgen (deren erster durch seine Witwe nach seinem Tod ergänzt wurde), dann in einem 160 Buchseiten umfassenden Tagebuch zum Jahr 1955, das teilweise bereits als Privatdruck veröffentlicht worden war, hier aber zum ersten Mal ungekürzt vorgelegt wird. Der entscheidende Punkt in Alwyns Karriere, sein Wechsel zum Nur-Komponisten (sowie die Entstehung der dritten Sinfonie) wird umfassend beleuchtet. Ausgezeichnet geschrieben, fällt es dem Leser oft schwer, Distanz zu halten – etwa bei der Lektüre eines „Meet the Composer“ überschriebenen Vortrags auf dem Cheltenham Festival. Der Komponist Alwyn wird leider nur in zwei weiteren Texten gespiegelt, in einem wichtigen Aufsatz

zu Filmmusik und einem weiteren zum Hintergrund von *Miss Julie*. Ein letzter Abschnitt bietet Blicke auf Edward Elgar als Dirigent, auf die Musik von Arnold Bax, auf Giacomo Puccini und auf den Einfluss der tschechischen Musik auf Alwyn. Ganz subjektiv, aus seiner ganz eigenen Perspektive, steht Alwyn hier der Musik seiner Zeit (und der Vergangenheit) gegenüber, und überall werden seine Interessen (und Vorurteile) deutlich – Walton und Berg etwa standen ihm näher als Berlioz, Schönberg oder Rolf Liebermann.

Andrew Palmer hatte vollen Zugang zu Alwyns Nachlass (seit 2003 in der Universitätsbibliothek Cambridge) und wählte für diese Publikation Ungedrucktes wie (an eher unzugänglicheren Stellen) Gedrucktes, doch leider fehlt diesem Band etwas Essenzielles: eine umfassende Übersicht über Alwyns Schriften. Dem Rezensenten liegt eine ganze Reihe an Begleittexten Alwyns zu eigenen Werken vor, die dieser für Tonträgerinspielungen verfasste; sie fehlen in dem vorgelegten, ansonsten ansprechend gestalteten und sorgfältig edierten Band (mit Werk- und Namenregister).

(Mai 2010)

Jürgen Schaarwächter

Benjamin Britten: New Perspectives on his Life and Work. Hrsg. von Lucy WALKER. Woodbridge: Boydell 2009. XIII, 191 S., Abb., Nbsp.

Journeying Boy. The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928–1938. Ausgewählt und hrsg. von John EVANS. London: Faber and Faber 2009. XXIII, 576 S.

In einem steten Strom werden Publikationen zu Benjamin Britten vorgelegt, so viele, dass man gar nicht alle zeitnah besprechen kann. Dies ist ungewöhnlich bei britischer Musik – Britten hat als einziger Komponist (noch vor Purcell, einem der Tudor-Komponisten oder Vaughan Williams) das stete Interesse der (nicht nur musikwissenschaftlichen) Öffentlichkeit auf seiner Seite.

Die von Lucy Walker herausgegebene Anthologie ist traditionell angelegt, trotz des Titels „New Perspectives“. Der Band, offenbar entstanden infolge eines Studentages an der University of East Anglia 2008, versteht sich als Nachfolger des *Cambridge Companion to Benjamin Britten* (Cambridge University Press 1999), der erstmals das Spektrum von Britten

Schaffen umfassender erkundete. Natürlich ist es nicht die einzige Anthologie von Aufsätzen seit dieser Zeit – besonders erwähnt werden muss *Music and Sexuality in Britten* von Philip Brett, posthum herausgegeben von George E. Haggerty (University of California Press 2006), ein Band, in dem manch ein Thema betrachtet wird, das auch in der nun vorliegenden Anthologie Behandlung findet. In dem vorliegenden Band kommen zwölf Autoren zu Wort, die sich zum großen Teil bisher noch nicht umfassend mit Britten und seinem Schaffen auseinandergesetzt haben. Außer Konkurrenz läuft natürlich Colin Matthews, der sich seit Jahrzehnten mit Brittens musikalischem Nachlass befasst und der hier die Perspektive auf das neue Britten-Werkverzeichnis lenkt, das seit 2006 in Vorbereitung ist. Sharon Choa blickt aus dem aufführungspraktischen Blickwinkel auf die frühen *Poèmes* für Orchester, der Oboist George Caird betrachtet die *Six Metamorphoses after Ovid* und versucht sich in (leider allzu unvollständigen) Betrachtungen zu dem Einfluss der klassischen Mythologie auf Britten. David Crilly verbindet Überlegungen zu Brittens Filmmusik mit solchen zu *The Turn of the Screw*, Frances Spalding und Arne Muus beschäftigen sich mit der (lange unterschätzten) Fernsehoper *Owen Wingrave*, Jane Brandon und Claire Seymour mit dem Klassiker *Peter Grimes* (Seymours *The Operas of Benjamin Britten* erschien 2004 bei Boydell). In einer Art Exkurs befasst sich Maéna Py mit der Britten-Rezeption in Frankreich. Cameron Pyke berichtet aus seiner Forschung zu Brittens Rezeption russischer Musik und erkundet die Frage, ob und inwieweit Schostakowitschs 14. Sinfonie eine Antwort auf das *War Requiem* ist. Brian McMahon veröffentlicht einen Auszug aus seiner Magisterarbeit zu dem Themenbereich von Brittens Pazifismus, bleibt aber die Antwort auf seine selbstgestellte Frage „Warum kehrte Britten während des Krieges nach England zurück?“ schuldig. Der Band ist umfassend kommentiert und mit Registern ausgestattet.

Von ganz anderer Art ist der im November 2009 erschienene Band mit Auszügen aus Brittens Tagebüchern. Von der *Sunday Times* als „The year's most important documentary publication“ (Klappentext) bezeichnet, war die Auslieferung eines Rezensionsexemplars der gebundenen Ausgabe bereits im Dezember

nicht mehr möglich (in der seit Mai 2010 vorliegenden Softcoverausgabe ist der dicke Band leider viel schlechter zu benutzen als in der gebundenen). Dabei handelt es sich in der Tat um eine wichtige Publikation – das zentrale Komplement zu den Britten-Briefen, in denen kurze Passagen aus den Tagebüchern bereits abgedruckt worden waren. Britten führte zehneinhalb Jahre lang Tagebuch, in einer Zeit musikalischer und menschlicher Formung. Wir lernen viel über Britten, können Lücken füllen, die bei der Veröffentlichung der Briefe geblieben waren. Dennoch muss klar gesagt werden, dass hier keine wissenschaftlich akkurate Ausgabe vorliegt – Evans ist nicht Wissenschaftler, sondern BBC-Redakteur, und für ihn steht der praktische Nutzen im Vordergrund. Er hat orthographische Fehler (die sich bei Britten häufig finden) meist stillschweigend korrigiert und den Text lesbar aufgearbeitet (und damit nicht zitationsfähiger gemacht). Leider hat er sich jedoch entschieden, die Anmerkungen nicht auf der jeweiligen Seite, sondern am Kapitelende zu bringen, was bei 170 Einträgen pro Kapitel das Hin- und Hergeblätter zu einer Tortur macht. Auch blieb allzu viel unkommentiert, einfach weil immer noch so viele Kenntnislücken bestehen. Dennoch überwiegt die Bedeutung bei weitem die Probleme der Veröffentlichung, die ansonsten hohe Standards erfüllt.

(Mai 2010)

Jürgen Schaarwächter

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: *Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur*. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 277 S., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 13.)

Die Thematik scheint fast zu groß für ein Buch von 260 Seiten, denn ein ganzes Jahrhundert voll von Kriegen und Diktaturen, auf die Komponisten in unübersehbarer Fülle reagiert haben, war auszumessen. Dennoch liegt ein reiches und wichtiges Buch vor, gelungen unter den methodischen Prämissen, die an Schnittstellen der Ausführungen immer wieder präzisiert werden. Der Autor verfolgt den Weg von der Biografie der Komponisten, die Krieg und Diktatur erfahren haben, zum resultierenden musikalischen Werk, bedenkt „Momente des Wiederhalls realer Barbarei im musikalischen Œuvre persönlich unmittelbar betroffener

Komponisten“ und sucht nach Funktionen, die Musik unter solchen Bedingungen übernehmen kann. Die chronologische Untersuchung beginnt beim Ersten Weltkrieg und öffnet damit eine Perspektive, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bisher kaum in den Blick genommen wurde. Als weitere Kapitel folgen Zwischenkriegsperiode, Nazidiktatur und Zweiter Weltkrieg, Nach Auschwitz, Kriegshypotheken, Diktaturen und Kriege weltweit sowie eine abschließende Betrachtung mit dem Titel „Was vermag die Neue Musik“.

Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass die Darstellung überblicksartig sei und dass ausgewählte Beispiele exemplarisch angesprochen sind – das Buch ist aus einer Kölner Vorlesung 2004 entstanden. So werden gleich in der Einleitung verschiedene Bereiche und Problemfelder nur kurz angerissen, um sie danach rigoros auszuklammern. Dabei handelt es sich erstens um die Geschichte der Sowjetunion seit 1917, zweitens um das Schicksal von Komponisten in Konzentrationslagern, drittens um die Rolle der Kollaborateure des Nazi-Regimes – harte Urteile gegen Orff und Egk! – und viertens um die Gattung der Oper, wobei auf Bergs *Wozzek* und Zimmermanns *Soldaten* doch hingewiesen wird. Schon im Vorwort war der gesamte popularmusikalische Bereich aufgrund „ästhetisch fundamental abweichender musikwissenschaftlicher Beurteilungskriterien“ ausgeklammert worden. Bei der erfolgten Auswahl „exemplarischer Werke und repräsentativer Komponisten aus dem Bezirk der Neuen Musik“ wird ein emphatisches Verständnis von „Neuer Musik“ vorausgesetzt, worauf mehrfach hingewiesen wird. Sie beginnt im Ersten Weltkrieg mit den Repräsentanten der Wiener Schule sowie französischen und italienischen Komponisten, es folgen Eisler, Bartok, Strawinsky, danach Hartmann, Messiaen, Blacher, ferner Nono, Stockhausen und B. A. Zimmermann. Ein Kapitel ist den Vertretern der elektroakustischen Musik gewidmet, schließlich wird eine ganze Reihe von Komponisten behandelt, die die politischen Verfehlungen der Nachkriegszeit reflektieren, darunter Xenakis, Nono, Yun und Klaus Huber. Ungeachtet aller Hinweise auf Exemplarizität fällt das Fehlen einiger für die Fragestellung des Buches wichtiger Komponisten und Werke schmerzlich ins Gewicht, wie etwa Elgar und Weill, Michael Tippets *A Child of Our*

Time, Frank Martins *In terra pax*, Brittens Werke aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges (*Ballad of Heroes*) oder sein *War Requiem* und schließlich das politische Œuvre Henzes, etwa *El Cimarrón*, *Das Floß der Medusa*, *We come to the River* und viele andere. Über die Auswahlkriterien – etwa dass Neue Musik im emphatischen Sinne hier nicht vorliege (so zum *War Requiem*, S. 259) oder dass die Komponisten von Diktatur nicht unmittelbar betroffen gewesen seien – ließe sich streiten. Hingegen spielt Mauricio Kagel eine fast zu große Rolle, zumal ihm in Argentinien bis heute ein mangelndes (kompositorisches) Engagement gegen die dortige Diktatur vorgeworfen wird. Warum zitiert Kagel den chinesischen Dichter Mo-dsi mit den Worten, Musik würde Verzweifelte nicht trösten (S. 12), und warum findet diese Behauptung un widersprochen Eingang in das Buch? Entschieder kann man die Kraft der Musik nicht verkennen, wofür weite Teile der abendländischen Musik Zeugnis ablegen!

Aber die vorgelegten Werkuntersuchungen tragen auch reiche Früchte: Neben in diesem Zusammenhang noch wenig bekannten Werken wurden Kompositionen aufgespürt, in denen sich erlebte Barbarei nicht plakativ, sondern nur mittelbar, quasi seismographisch niederschlägt – etwa in Schönbergs Liedern nach seiner Emigration 1933. Ebenso beeindruckend ist die akribische Aufdeckung wichtiger Details. Beispielhaft seien hier der Termin von Schönbergs antisemitischer Diffamierung durch die Berliner Akademie 1933 angeführt, ebenso die Textänderung von Blachers *Drei Psalmen* in der Schallplattenaufnahme von 1961, die frappierende Einsichten in die Mentalität der Nachkriegsgesellschaft offenbart. Gewinnbringend ist auch die ausführliche Darstellung der Entstehungszusammenhänge von Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps* einschließlich der eindringlichen Charakterisierung von Messiaens eigener Utopie.

Angesichts der vielen erhellenden Dokumente und wichtigen Details hätte man sich die Nennung weiterer Sekundärliteratur gewünscht, z. B. das Grundlagenwerk zur Musik im Ersten Weltkrieg, Glenn Watkins' *Proof through the Night* (2003) – Blumröders Buch berücksichtigt Literatur und Dokumente bis 2008.

Bei allen genannten Meriten liegt der größte Gewinn des Buches in der ästhetischen Ausein-

andersetzung mit den einzelnen Werken in ihren historischen Zusammenhängen. Wie kann Musik etwas ausrichten gegen die Gefahr eines Atomkrieges oder die menschenverachtenden Gräueltaten von Diktaturen? Wie lässt sich mit Kunst auf Auschwitz reagieren? Die Diskussion über Möglichkeiten und Grenzen von Musik offenbart wichtige Einsichten und lädt zu weiterer Reflexion ein. Nur zustimmen kann man dem Schlusswort, in dem Blumröder den in Rede stehenden Werken das Projekt *Stolpersteine* an die Seite stellt: Bei aller Berechtigung des Lamentos, Kunst könne das Elend der Welt nicht mindern, kann die Autorität des Künstlers und die Würde der Kunst den Finger immer wieder in die Wunde legen und mit stetem Tropfen den Stein von Krieg und Diktatur in unserer Welt höhlen.

(November 2010)

Stefan Hanheide

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 3: Gesänge I–M (Nr. 331–536). Hrsg. von Max LÜTOLF in Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 325 S.

Das im vorliegenden Band edierte Repertoire, das über 200 Nummern aufweist, enthält einige weithin bekannte, mitunter in zahlreichen, textlich wie melodisch unterschiedlichen Fassungen überlieferte Lieder, so „In dulce iubilo“, „Joseph, liber neve myn“ oder „Maria zart von edler art“. Über 80 handschriftliche Quellen wurden herangezogen. Nur wenige der Lieder sind in adiastematischen Neumen überliefert; diese wurden faksimiliert, ediert ist jeweils nur der Text. Neben in erster Linie für (Kirchen)-Lieder prominenten Quellen wie dem Liederbuch der Anna von Köln (D-B, Ms Germ. Oct. 280), der aus dem Benediktinerkloster Ebersberg stammenden Handschrift D-Mbs, Clm 6034, der Kolmarer Liederhandschrift (D-Mbs, Cgm 4997) oder Utrecht, Universitätsbibliothek, 16 H 34, wurden auch Quellen benutzt, die in erster Linie dem mensuralen Umkreis entstammen, so der Codex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek (Clm 14274). Aus dieser für die zentraleuropäische Überlie-

ferung der Mehrstimmigkeit kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts so wichtigen Quelle wurde das dreistimmige „Leuat autentica zelum agmina“ aufgenommen, das in seinem zweiten Teil ein „Crist, der ist erstanden“ enthält. Das Stück ist gewiss nicht leicht zu übertragen, da der Emmeramer Codex für seine notationstechnische Vielfalt und deren von der kodifizierten Lehre abweichenden Eigenheiten geradezu berüchtigt ist. Leider ist der Kritische Bericht zum vorliegenden Band noch nicht erschienen; die Herausgeber nahmen bei den Anmerkungen 3, 8 und 10 (S. 188) eine gravierende Emendation vor (die Pausen wurden gegenüber der Quelle jeweils um eine Brevis verkürzt, bei Ziffer 8 fehlt zudem eine Minimapause), die jedenfalls einer Begründung bedarf, da die in der Quelle zu findende Lesart wohl keine Probleme bereitet (der Tenor erklingt knapp zwei Mensuren allein, da die anderen Stimmen pausieren). Die Mehrstimmigkeit spielt überhaupt eine nicht geringe Rolle: Erwähnt sei „Maria zart“ à 4 (Nr. 501) aus der Handschrift Michaelbeuern cart. 1, ein auch anderweitig (z. B. in Brüssel, Bibliothèque Royale MS II. 270) tradiertes Tenorlied. Ausschließlich mehrstimmig in immerhin drei Fassungen liegt „Mit diesen nuwen jare“ vor. Beeindruckend ist insbesondere die Überlieferungsbreite beim „In dulce iubilo“: Von insgesamt elf mitgeteilten Fassungen stehen sieben mehrstimmige (Nr. 405–410 à 2, Nr. 411 à 3) nur vier einstimmigen Aufzeichnungen gegenüber. Bei den zweistimmigen Sätzen handelt es sich jeweils um denkbar simple, untereinander teils eng verwandte Organa, die streckenweise im Einklang verlaufen. Der Edition nach zu schließen, sind einige der Sätze in Choral-schrift mit nur angedeuteter Rhythmisierung (Stielung, Verdoppelung von Zeichen etc.) notiert. Klar mensural zu lesen ist indes der in Breven, Semibreven und nur wenigen Minimien aufgezeichnete dreistimmige Satz (vgl. das Faksimile bei Clytus Gottwald, „Das Konstanzer Fragment“, in: *Acta Musicologica* 34, 1962). Festzuhalten bleibt, dass wiederum ein gewichtiger, sorgfältig edierter Band vorliegt, zu dem man den Herausgebern gratulieren darf.

(Dezember 2010)

Bernhold Schmid

RICHARD DERING: *Motets for one, two or three Voices and Basso Continuo*. Hrsg. von Jonathan P. WAINWRIGHT. London: Stainer and Bell 2008. XLIII, 161 S. (*Musica Britannica*. Band 87.)

Die Vokalmusik Richard Derings (ca. 1580–1630) erlebte im 17. Jahrhundert eine weite Verbreitung in England, was auch darauf zurückzuführen ist, dass er als einer der ersten Engländer den in Italien kennengelernten konzertierenden Stil in seinen geistlichen Werken verwendete und somit einen hohen Grad von Modernität zeigte. Durch sein Werk, das gedruckt und abgeschrieben wurde und, wie die Abschriften belegen, mehr als hundert Jahre in regem Gebrauch war, gelangte der italienische *Stilo Concertato* in die englische Musik.

1610 hatte Dering, aus Hampshire stammend, in Oxford den ‚BMus‘ erworben, um anschließend mehrere Jahre durch Italien (Aufenthalte in Rom und Venedig sind belegt) zu reisen, wo er zur römisch-katholischen Kirche konvertierte. 1617 ist er als Organist in Brüssel nachweisbar, wo er zwei Motettensammlungen (*Cantiones Sacra*, 1617, und *Cantica Sacra*, 1617) und zwei Canzonettensammlungen (beide 1620) drucken ließ. Seine weltliche Vokalmusik wurde schon vor Jahrzehnten in der *Musica Britannica* ediert (MB XXII, 1967, und MB XXV, 1969).

Nach England kehrte Dering 1625 zurück. Am Hofe wurde er in zwei Besoldungslisten geführt, in einer als Organist der Königin Henrietta Maria von Frankreich, die 1625 den englischen König Charles I. geheiratet hatte und die über eine eigene Kapelle verfügte. Die Queen's Chapel im St. James's Palace (heute Chapel in Marlborough House) stand der katholischen Königin für die täglichen Gottesdienste zur Verfügung, wie auch nicht weniger als elf Musiker und drei Sänger. Dass Derings klein besetzte Motetten teilweise schon in Brüssel entstanden, wo er Organist eines Benediktinerinnenklosters war, zeigt, dass dieses Format offenbar auch ideal für die Privatandachten der katholischen Königin geeignet war.

Bemerkenswert ist allerdings, dass diese lateinischsprachigen geistlichen Concerte auch nach Derings Tod 1630 im Gebrauch blieben, sie verbreiteten sich sogar noch das ganze 17. Jahrhundert in England durch Zeiten hindurch, die mit Civil War, Commonwealth, Protecto-

rate und Restauration der Monarchie politisch wie konfessionell mehr als unruhig waren. Zunächst in diversen handschriftlichen Sammlungen, dann vor allem in den immens erfolgreichen und weitverbreiteten Sammeldrucken von John Playford (*Cantica Sacra*, 2 Bde., London 1662 und 1674), die auch als Grundlage der vorliegenden Edition herangezogen wurden, gehörten sie offenkundig zu einem akzeptierten Kanon englischer Kirchenmusik. Dass sich in einer Phase des aufblühenden Puritanismus ausgerechnet lateinische Kirchenmusik eines katholischen Komponisten so großer anhaltender Beliebtheit erfreute – Oliver Cromwell selbst ließ sie in seinem Haus zur Erbauung aufführen! –, führt die Oberflächlichkeit heutiger vorurteilsbehafteter konfessioneller Zuschreibungen vor Augen. Erkennbar ist nicht nur, dass die katholische Herkunft einer Verbreitung gelungener Sakralmusik offenbar nicht im Weg stand, sondern auch, dass die Neigungen und Vorlieben des latent katholischen Königshauses bis zu Charles II. auch Musikhörer außerhalb des Hofes beeinflussten. Wie die Quellen belegen, erklang Derings vielseitig einsetzbare geistliche Kammermusik jedenfalls auch in den Häusern und Privatkapellen des Adels und der Gentry wie auch in Kirchen und Colleges. Während Derings größer besetzte Motetten bis heute im Gebrauch englischer Cathedral- und College-Chöre sind, ließen die sich rasant entwickelnden Formen des englischen Anthems die lateinische Musik gegen Ende des Jahrhunderts aus der Übung kommen, so dass sie heute wenig bekannt ist.

Sind die Stücke Derings also auf den ersten Blick von hohem kulturhistorischen Interesse, so bestechen sie auch in musikalischer Hinsicht durch die hohe Qualität der Erfindung, durch eine fein kalkulierte Kontrapunktik und durch eine sorgfältige Textbehandlung. Es sind tatsächlich kleine Kostbarkeiten – kaum eines länger als zwei Seiten –, die mit einfachen Mitteln die modernen italienischen Methoden auskosten und doch auch immer wieder eine echt englische Klangkonzeption aufscheinen lassen.

Die Edition Wainwrights ist selbstverständlich mustergültig. Warum die Orthographie der lateinischen Motettentexte modernisiert werden musste, wenn ohnehin im Anhang alle Texte nochmal samt englischer Übersetzung

abgedruckt werden, ist unklar. Sehr erfreulich ist die Kennzeichnung der Texte nach Herkunft und liturgischer Verwendung. Neben den Druckfassungen Playfords hat Wainwright alle verfügbaren Manuskripte (es haben sich keine Autographen Derings erhalten) neu gesichtet und vergleichend zur Edition herangezogen. Dabei konnte er für fünf Motetten Dering als Autor neu identifizieren. Außerdem sind auch die nur fragmentarisch überlieferten Motetten in den Band aufgenommen, immerhin zwölf Stücke.

Die Vielfalt der Kombinationen in den Vokalbesetzungen, die unaufwendige Ausführbarkeit und die sinnvolle liturgische Verwendbarkeit machen diese Generalbassmotetten zu einem Gewinn auch für die heutige Praxis. Fraglich ist, ob der etwas unpraktische (und teure) Band wirklich seinen Weg auf die Pulte der Musiker findet. Auch die gemäß englischer Praxis des 17. Jahrhunderts fehlende (bzw. äußerst spärliche) Bezifferung könnte dem entgegenstehen. Gleichwohl ist Derings bemerkenswerter Beitrag zur englischen Musik des 17. Jahrhunderts in der MB-Reihe sicherlich sinnvoll platziert.

(Juli 2010)

Erik Dremel

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Mehrstimmige Gesänge. Band 2: Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen. Teil a. Vorgelegt von Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. Teil b. Vorgelegt von Dietrich BERKE und Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLI, 456 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 1: Werke für Klavier zu vier Händen. Band 1: Klaviersonaten I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXII, 273 S., Faks.*

Die vorliegenden neuen Bände der Neuen Schubert-Ausgabe (NGA) scheinen, trotz der Verschiedenartigkeit der in ihnen enthaltenen Gattungen, eine Gemeinsamkeit zu haben: die der auf Geselligkeit angewiesenen, aus ihr hervorgegangenen oder für sie komponierten Musik. Dies ist selbst in der Reduktion von ‚Gesellschaft‘ auf die Zweisamkeit des Vierhändigspiels der Fall. Nur die mehrstim-

migen Gesänge bieten einige Ausnahmen, die denn auch das eigens zu begründende Kriterium für die Bandaufteilungen innerhalb der NGA überhaupt erst ins Bewusstsein rufen: nicht nach Gattungen und nicht nach Kontexten, sondern nach Besetzungen (soweit diese eindeutig zuschreibbar sind). Das ist eine pragmatisch begründete und insofern vernünftige Entscheidung, als sie erstens eine ungefähr gleichmäßige Verteilung auf die vier Bände mit gemischten Gesängen erlaubt und zweitens, wie das Vorwort zu Recht ausführt, den Benutzerinteressen entgegenkommt. Die NGA hat den manchmal zu Kompromissen nötigen Anspruch, eine kritische und zugleich praktische Ausgabe zu sein, bisher immer mit Glück eingelöst.

Der in zwei Teilbänden vorliegende Band mit den mehrstimmigen Gesängen für gemischte Stimmen legt Schuberts einschlägige Werke in chronologischer Folge vor. Von der Konviktszeit an bis ins letzte Lebensjahr beweist diese Folge eine beeindruckende Kontinuität, die zuletzt – dies die oben erwähnten Ausnahmen – den Rahmen des reinen Gesellschaftsmusizierens hin zu öffentlich oder halböffentlich gemeinten Kasualmusiken öffnet: so etwa der bemerkenswerte hebräisch textierte 92. Psalm D 952 für die Wiener israelitische Kultusgemeinde (für die der Anhang auch die Version mit Moses Mendelssohns deutschem Text bringt) oder der für die Glockenweihe der Kirchengemeinde Alsergrund komponierte Chorsatz *Glaube, Hoffnung und Liebe* D 954. Der letztere liegt statt mit Klavierbegleitung auch mit einem alternativen Bläserakkompagnement vor; diese Version aber befindet sich, der Logik der Bändeinteilung folgend, im Band 1 (Gesänge mit Orchesterbegleitung). Diese Verteilung auf zwei verschiedene Bände der NGA gilt übrigens zwangsläufig auch für die Orchesterfassung der Grillparzer-Kantate *Mirjams Siegesgesang* D 942, von der Schuberts Freund Franz Lachner später eine orchesterbegleitete Fassung hergestellt hat. Dass auch der gemischtstimmige Hirten- und der Jäger(innen)-Chor aus dem Schauspiel *Rosamunde* D 797 im Band erscheinen, ist zu begrüßen (aufgrund der fraglichen Authentizität des Klavierarrangements im Anhang); dass sie damit vom rein männlich besetzten Geisterchor aus demselben Stück räumlich getrennt werden,

ist als schmerzlicher Tribut an die Kriterien der Bandenteilung zu akzeptieren. Die auffallend weit auseinanderliegende Entstehung der beiden Teilbände hat schließlich auch einen Vorteil zeitigt: Im zweiten Teilband findet sich als Nachtrag nun auch die verschollen geglaubte Reinschriftversion, also die im Klaviersatz etwas lichtere authentische Fassung der Kosegarten-Vertonung *Das Abendrot* D 236, für deren Wiedergabe unerwartet das 2004 auf einer Stargardt-Auktion angebotene und inzwischen bereits wieder verschollene Autograph zur Verfügung stand. Überhaupt ist die Quellensituation für diesen Band überaus günstig; für gut vier Fünftel der meist erst posthum gedruckten Werke stand ein Autograph zur Verfügung. Die Edition einschließlich des ausführlichen und kundigen Vorworts darf als vorbildlich bezeichnet werden.

Das gilt auch für den Klaviermusikband, der in den Händen einer in dieser Gattung vielfach glänzend ausgewiesenen Editorin gelegen hat. Der Band versammelt Schuberts vierhändige Kompositionen aus den Jahren 1810 bis 1818 in chronologischer Folge und, wie in der NGA glücklicherweise üblich, in Partituranordnung. Somit enthält er auch Schuberts erste vollständig überlieferte Komposition überhaupt, die weit über 1.000 Takte umfassende *Fantasie D 1* des Vierzehnjährigen. Auch die einzige Komposition, die Schubert Beethoven zu widmen wagte, die *Acht Variationen über ein französisches Lied* D 624 (1822 als Opus 10 gedruckt) sind enthalten; im Anhang findet sich zudem die fragmentarische autographe Entwurfsfassung, die besonders im Blick auf die spektakulären Modulationen der Takte 220 ff. und 238 ff. aufschlussreich ist. Bei allen Werken, für die teilweise auf weltweit verstreute Autographenbruchstücke zurückgegriffen wurde, ist die Entscheidung zu loben, die von Schubert notwendigerweise ausgesparten Noten am oberen und unteren Umfang der Tastatur zu ergänzen (und als Ergänzung kenntlich zu machen), denn im Unterschied etwa zu Beethoven hat Schubert sich durch die Umfangsbeschränkung der Wiener Klaviere in diesen frühen Werken nicht zu originellen Lösungen herausfordern lassen, sondern einfach, besonders auffällig in der Oberstimme der *Variationen Opus 10*, „Löcher“ in der brillanten Sechzehntelfiguration riskiert. Auch hier also

liegt eine mustergültige, kritischen wie praktischen Interessen gleichermaßen entgegenkommende Edition vor.

(Dezember 2010) Hans-Joachim Hinrichsen

KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Serie I: Bühnenwerke. Band 0: Zaubernacht. Kinderpantomime. Musik von Kurt Weill. Szenarium von Wladimir Boritsch. Hrsg. von Elmar JUCHEM und Andrew KUSTER. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2008. Notenband: 221 S., Kritischer Bericht: 69 S.

„Dieses gewiss nicht schwer wiegende [...] Werk ist als Entwicklungswert von höchster Bedeutung.“ So urteilte 1927 Heinrich Strobel über Kurt Weills erste Bühnenarbeit, die für eine Nonett-Besetzung instrumentierte Kinderpantomime *Zaubernacht* von 1922. Den „Entwicklungswert“ sah Strobel in der Überwindung spätromantischer Musikdramatik; er zeigt sich indes noch auf einer weiteren Ebene: *Zaubernacht* antizipiert auch Weills späteres Streben nach Einfachheit und Verständlichkeit und dessen satztechnische Korrelate. Der Komponist selbst bekannte 1930 in einem Interview: „Das erste Werk, aus dem der einfache Stil zu erkennen ist, war wohl das Ballett [sic] *Zaubernacht*.“ Die Bedeutung des Werks für Weills kompositorische Entwicklung war lange Zeit nur durch einen autographen Klavierauszug und die aus *Zaubernacht* abgeleitete Suite *Quodlibet* op. 9 (1923) zu erschließen; alles andere Quellenmaterial galt bis zur überraschenden Wiederentdeckung des bei allen Aufführungen verwendeten Stimmensatzes und einer Abschrift fremder Hand des Klavierauszugs 2005 als verschollen. Das vorrangige Verdienst der 2008 von Elmar Juchem und Andrew Kuster im Rahmen der Kurt Weill Edition vorgelegten Kritischen Ausgabe von *Zaubernacht* besteht somit darin, dass durch sie eine nicht eben epochale, aber für das Verständnis des Weill'schen Werdegangs doch überaus bedeutsame Komposition überhaupt erst zugänglich geworden ist.

In einer exzellenten, akribisch recherchierten Einleitung referiert Juchem die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes sowie seine Überlieferungsproblematik und beleuchtet dabei u. a. ein wenig bekanntes Kapi-

tel der Theatergeschichte Berlins (und „Charlottengrads“). Weill schrieb *Zaubernacht* während seines Studiums bei Ferruccio Busoni auf ein Szenarium des russischen Produzenten und Autors Wladimir Boritsch, das den Topos zum Leben erweckter Spielzeugfiguren bemüht. Die Arbeit am Klavierauszug (Quelle Vh) ging offensichtlich jener an der Partitur voraus. Ende 1922 wurde *Zaubernacht* mehrmals in Berlin gespielt. 1925 fanden die Stimmen (Im, Ih) und die Abschrift (Vm) des Klavierauszugs bei einer Neuinszenierung des Stücks durch Boritsch in New York Verwendung; 1959 gelangten diese Quellen an die Yale University, wo sie in einem Safe abgelegt und vergessen wurden. Ihre unverhoffte Hervorholung aus diesem Dornröschenschlaf mutet kaum minder märchenhaft an als das Sujet der Pantomime selbst. Die Partitur jedoch dürfte unwiederbringlich verloren sein.

Die besondere Herausforderung bei der Edition von *Zaubernacht* bestand somit in der Rekonstruktion der Partitur aus den von verschiedenen Kopisten angefertigten Stimmen (Im). Schwierigkeiten bereiteten dabei vor allem die beiden vokalen Abschnitte des Stücks. So musste die Gesangsstimme des eröffnenden *Liedes der Fee* aus Vh übernommen werden (inwieweit ihre Emendation nach einer vermutlich wenig verlässlichen und unvollständigen Stichnotation in der Flötenstimme sinnvoll ist, wäre zu diskutieren). Eine nur fragmentarisch durch zwei autographe Instrumentalstimmen (Ih) überlieferte Neufassung dieses Liedes kam für die Aufnahme in den edierten Text nicht in Frage. Auch der Gesangspart eines weiteren Liedes gegen Ende fehlt fast komplett, so dass im Interesse der Aufführbarkeit die ganze 41-taktige Passage aus dem edierten Text herausgenommen wurde, was überraschend schmerzlos möglich war.

Mit der Begründung, dass das Szenarium in seiner Gänze nicht mehr zu rekonstruieren und szenisch motivierte Eingriffe in die musikalische Form nicht mehr zu beurteilen waren, reproduziert die Edition die äußere Werkgestalt im Zustand vor den bei Proben bzw. zwischen Aufführungen eingetragenen Strichen und Wiederholungen; sie übernimmt jedoch die im Kontext der Berliner Produktion vorgenommenen Detailänderungen. Dieses Verfahren erscheint insofern zweifelhaft, als es eine Fas-

sungsmischung impliziert; immerhin aber lassen sich die nicht berücksichtigten Formänderungen mit Hilfe des Kritischen Berichts leicht nachvollziehen.

Da die Lesarten von Im nicht anhand einer autoritativen zentralen Referenzquelle überprüft werden konnten – Vh taugt in dieser Hinsicht nur bedingt als Ersatz der Partitur –, erforderte ihre Bewertung ein besonderes Fingerspitzengefühl. Den Herausgebern ist zu konzedieren, dass sie dieser durchaus nicht unheiklen Aufgabe überwiegend mit großer Souveränität gerecht geworden sind; dennoch gibt es einige Ansatzpunkte für Kritik. So wirken drei der durch Fußnoten markierten Entscheidungen bei zweifelhaften Tonhöhen wenig überzeugend (T. 910, 1031/1047, 1220). In T. 1031/1047 etwa kollidiert in Im ein As als Abschluss einer Lamento-Figur im Fagott mit dem dreifach oktaverdoppelten Basston A eines d-Moll-Quartsextakkords zu Beginn einer Unisono-Streicherphrase; in Vh dagegen endet auch das ‚Fagott-Motiv‘ auf A. Die Herausgeber halten sich hier an Im und verweisen auf *Quodlibet* (III, T. 112); dort aber fehlen (wie in Vh) die Verdopplungen der neu ansetzenden Phrase in der Basslage, so dass die Dissonanz durch einen zweifachen Oktavabstand entscheidend gemildert wird. (16 Takte später in *Quodlibet*, wo die beiden Gestalten in derselben, nun der eingestrichenen Oktave aufeinander treffen, beschränkt sich der Satz in der Tat auf *a'*.) Auch die Behandlung von T. 1220.1 erscheint problematisch. An dieser Stelle steht in Vh ein schlichter und Weill-typischer Mollsubdominantakkord *bf'/des''g'*; der entsprechende Klang in Im (Klavier) enthält aber sowohl *f'* (mit Auflöser) als auch *fes*. Gegen die harmonische und orthographische Logik (der nächste Akkord ist C^7 mit Quarte statt Terz) entscheiden sich die Herausgeber für die Verwandlung des *f'* in *fes'* und argumentieren etwas hilflos mit der Psychologie des Kopisten bei der Akzidenzsetzung. Indessen bezeichnet es die hohe wissenschaftliche Qualität dieser Ausgabe, dass derlei Problemfälle in aller Regel mit großer Sorgfalt transparent gemacht werden.

Gerade in Anbetracht der primären Bedeutung von *Zaubernacht* als „Entwicklungswert“ für Weill wäre eine ergänzende Edition des Klavierauszugs Vh wünschenswert. Sie würde sowohl aufschlussreiche Einblicke in die Instru-

mentationswerkstatt des jungen Weill ermöglichen als auch szenische Produktionen erleichtern.

(Oktober 2010)

Tobias Faßhauer

KURT WEILL: *The Kurt Weill Edition. Serie IV: Miscellanea, Band 2: Popular Adaptations 1927–1950.* Hrsg. von Charles HAMM, Elmar JUCHEM und Kim H. KOWALKE. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2009. 325 S.

Dass das Schaffen Kurt Weills die wohl größten Herausforderungen für die klassische historische Musikphilologie bedeutet, wissen wir spätestens, seitdem zwei Jahre nach dem 50. Todes- und 100. Geburtsjahr des Komponisten mit *The Firebrand of Florence* – mit seiner unendlich verworrenen Quellenbasis – das erste Broadwaymusical im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe ediert wurde. Doch genauso lohnend wie jene Ausgabe erscheint der jüngst vorgelegte Band mit populären Bearbeitungen seiner Theaterlieder, beginnend mit dem *Alabama-Song* von 1927 bis zu Weills Tod 1950. 176 solcher Ausgaben wurden von den Mitarbeitern der Weill-Edition ausfindig gemacht; alle wurden in Form eines ausführlichen Katalogs dokumentiert, zu allen gibt es eine farbige Miniaturreproduktion des Titelumschlags, und 38 Songs sind in Graustufen-Faksimiles reproduziert. Hinzukommt ein 94 Spalten starker editorischer Essay von Charles Hamm.

Dass Hamm für diese Aufgabe gewonnen werden konnte, scheint ein Glücksgriff, ist er doch nicht nur eine durch Forschungs- und Editionsarbeiten zu Guillaume Dufay und Igor Stravinsky, ausgewiesener und erfahrener Experte historischer Musikphilologie, sondern zugleich ein Pionier der angloamerikanischen Popularliedforschung und somit alles in allem ein solcher Spagatkünstler, wie ihn das Sujet verlangt. Denn in der Tat lassen sich die „popular adaptations“ – zumindest wenn man, wie Hamm es tut, stets die Partituren der originalen Bühnenwerke vergleichend zu Rate zieht – als Schlüssel zu Weills Ästhetik, zu seinem Werk und dessen Rezeptionsgeschichte verstehen, und das nicht nur, weil sie die einzigen gedruckten Quellen zu vielen von Weills Theaterwerken sind, die zu Lebzeiten des Komponisten (und teilweise bis heute) greifbar waren.

Letztlich stellt die Rezeption seiner Theaterlieder – in vereinfachter und nur selten vom Komponisten verantworteter Form – einen integralen Bestandteil der Werke selbst in ihrer kommunikationsästhetischen Struktur dar, so dass Weill bei jedem Bühnenwerk aufs Neue viel Energie investierte, seine Verleger dazu zu bewegen, deren Vermarktung möglichst effizient zu betreiben.

Sorgfältig stellt Hamm zunächst den historischen Kontext dar und zeichnet kenntnisreich den Rahmen der Veröffentlichungsgeschichte populärer Musik schon des 19. Jahrhunderts nach, die schon damals auf den privaten Abnehmer zielte und damit ein Massenpublikum adressierte. Bei Kurt Weill war der Weg aber ein anderer: Als avantgardistischer Opernkomponist hatte ihn die Wiener Universal-Edition in den 1920er Jahren in ihr Programm aufgenommen. Als er dann 1927 mit seinem *Alabama-Song* aus *Mahagonny* erstmals Anlass hatte, seinen Verlag zum populären Vertrieb eines Theatersongs zu motivieren, war dies ein für den Verlag neues Terrain. Die Vermarktungsstrukturen populärer Theaternummern mochte man sich für Weill, Krenek und andere vielleicht bei den einheimischen Operettenverlagen anschauen, doch galten für die Songs jener Komponisten, gab man sie auch in die Hände von Spezialisten im Arrangieren populärer Musik, andere Regeln – und freilich andere Auflagenzahlen. Klug und präzise führt Hamm in jedes der Originalwerke Weills, aus denen populäre Bearbeitungen hervorgingen (also in fast jedes nach 1927 entstandene) ein, wobei eine ausführlichere Berücksichtigung der werkspezifischen Sekundärliteratur wünschenswert gewesen wäre: Hamm verlässt sich hier im Wesentlichen auf die grundlegenden monografischen Arbeiten Kowalkes von 1979 und Drews von 1987, die doch durch zahlreiche in der Zwischenzeit entstandene Studien zu ergänzen wären. So wären auch problematische Aussagen wie die, Weill habe *Aufstieg und Fall* für das Operntheater und dessen Publikum geschrieben (S. 51) oder *Die Sieben Todstünden* seien die letzte Zusammenarbeit von Weill und Brecht gewesen (S. 53), zu vermeiden gewesen.

Exemplarisch nimmt Hamm detaillierte Vergleichsanalysen von Vorlage und Bearbeitung vor, zieht zahlreiche oft kaum bekannte Quellen (vornehmlich Verlagskorrespondenz) hin-

zu und gelangt so zu grundlegenden Aussagen über Weills Einschätzung der Bearbeitungs-, insbesondere aber der Vermarktungstätigkeiten des jeweiligen Verlags. Wie kaum ein anderer Theaterkomponist beobachtete Weill, schon in den 1920er Jahren und verstärkt dann am Broadway, die Möglichkeiten der Ausnutzung kommerzieller Einzelausgaben. Wohl um den damit einhergehenden Verlust sowohl kompositorischer als auch dramaturgischer Substanz wissend, drängte er seine Verleger nach größerem Engagement bei Herstellung und Vertrieb solcher Ausgaben sowie ihrer Verwendung durch Schallplattenindustrie und Rundfunk und beobachtete peinlich genau deren massenmediale Wirksamkeit am eigenen Radiogerät. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildete wohl *Love Life*, eines seiner gewagtesten und experimentellsten Musicals, bei dem eine frühzeitige und umfassende Kommerzialisierung von insgesamt mindestens sechs Songs vertraglich vereinbart wurde, deren Umsetzung in populären Aufnahmen dann jedoch aufgrund des gewerkschaftlich erzwungenen Aufnahmeverbots ausblieb.

Lesenswert ist auch Hamms grundlegende Analyse und Reflexion dessen, was populärer Erfolg eigentlich ist bzw. was ihn ausmacht und an was er abzulesen wäre. Hamm differenziert hier zwischen dem schnellen und spontanen Erfolg sowie der langanhaltenden Präsenz eines Song im populären Repertoire, vergleicht (sofern vorhanden) Auflagen- und Verkaufszahlen, Charts und Zählungen von kommerziellen Interpretationen in der Homepage des „All Media Guide“, zieht paradigmatische Popinterpretationen hinzu und geht dabei immer wieder zurück auf Weills eigenes Nachdenken über diese populären Reflexe.

Doch möchte ich eine spezifische Sichtweise Hamms, die bei seinen Analysen immer wieder durchscheint, in Frage stellen oder doch durch einen widersprechenden Gedanken flankieren: Die Sheet-music-Bearbeitung des Songs *West Wind* aus *One Touch of Venus* etwa verstümmle diesen, indem sie ihn zurechtbiege „into the pattern of a verse-refrain Tin Pan Alley ballad (AABA) by eliminating important sections for orchestra and chorus in the second refrain and the final eight-measure extension that in the stage version brings the piece to a sonic and dynamic conclusion“ (S. 65). Immerhin baut doch

das populäre Musiktheater – auch gattungsgeschichtlich betrachtet, etwa in der Revue, der frühen *musical comedy* und ähnlichen Formen mit schwacher Handlungs-dramaturgie – ganz wesentlich auf das populäre Lied samt seiner formalen, stilistischen, aber nicht zuletzt seiner kommunikativen Charakteristika und Konventionen. Nicht zufällig lernte Weill im Laufe seiner Karriere die Wirkung eines populären Songs als solchem auch für die Wirkung seiner Bühnenwerke nutzbar zu machen, auch wenn dessen musikalische Struktur für den Theaterkontext oft erheblich erweitert wurde, um eine zusätzliche dramatische Aussageebene zu gewinnen. Dass diese bei einer „Auskopplung“ als Sheet music verloren gehen würde, war ja auch dem Musical-Komponisten klar, und er operierte bewusst damit, schon wenn er sein Theaterwerk komponierte und dabei populäre Nummern als solche einbaute. Somit bildet das populäre Arrangement des Theaterliedes durchaus kein sekundäres Derivat seiner Vorlage, sondern eine mediale Existenzform, die zur derjenigen des Bühnenwerks quasi dazugehört.

Von hier ausgehend lässt sich auch ein anderer Gemeinplatz, der von Weills eigenen Aussagen über seine Stilentwicklung schon der 20er Jahre gestützt wird, hinterfragen: „Weills music moved from complexity to relative simplicity“ (S. 75). Sofern hier Simplizität vs. Komplexität im Hinblick auf die anhand von Notentexten allein diagnostizierbaren strukturellen Eigenheiten gemeint ist, ließe sich dem ja durchaus zustimmen. Bezieht man aber, und dies wird wohl der Weill'schen Ästhetik eher gerecht, die vielschichtigen Einsichten in rezeptive und kommunikative Prozesse, die Populäre Musik, Musiktheater, Sheet music, Schallplatte, Rundfunk u. v. m. zu einem dynamischen medialen Dispositiv zusammenbinden, mit ein, so lässt sich vielmehr argumentieren, dass Weill im Laufe seiner Karriere zu einer Komplexität künstlerischer Arbeit gelangte, wie man sie wohl kaum einem seiner Zeitgenossen (nicht einmal am Broadway) nachsagen kann.

(April 2010)

Nils Grosch

Eingegangene Schriften

„Aus einem Totenhaus“. Leoš Janáček's letzte Oper. Hrsg. von Ulrich Lenz und Stefan Weiss. Hannover: Wehrhahn Verlag 2011. 158 S., Abb., Nbsp.

DEAN CÁCERES: Das Echte und Innerliche in der Kunst: Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten“ 19. Jahrhunderts. Göttingen: V & R unipress 2010. 454 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 17.)

THOMAS DANIEL: Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“. Studie und Vervollständigung. Köln: Verlag Dohr 2010. 140 S., Nbsp.

Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Rebecca GROTHJAHN, Dörte SCHMIDT und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 275 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 7.)

Divergenzen – Konvergenzen. Hermeneutische Paraphrasen und Phantasien. Hrsg. von Gernot GRUBER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 229 S., Abb. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 11.)

WOLFGANG DÖMLING: Franz Liszt. München: Verlag C. H. Beck 2011. 112 S. (C. H. Beck Wissen 2711.)

ANSELM EBER: Ernst Pepping – Biographie eines Komponisten in Berlin. Köln: Verlag Dohr 2010. 589 S., Abb., Nbsp. (Pepping-Studien. Band 5.)

Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IX Schriften. Band 4.1: Briefe 1907–1943. Hrsg. von Jürgen SCHEBERA und Maren KÖSTER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXVII, 532 S., Abb.

RICHARD ERKENS: Alberto Franchetti – Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2011. 560 S., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 19.)

LORENZ GADIANT: Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet. München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2010. 203 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 45.)

ALAIN GALLIARI: Franz Liszt et l'espérance du Bon Larron. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 297 S.

DERMOT GAULT: The new Bruckner. Compositional development and the dynamics of revision. Farnham-Burlington: Ashgate 2011. XVIII, 276 S., Nbsp.

KAREL GOEYVAERTS: Selbstlose Musik. Texte, Briefe, Gespräche. Hrsg. von Mark DELAERE. Köln: Edition Musik Texte 2010. 560 S., Abb.

GLEND A DAWN GOSS: Sibelius. A composer's life and the awakening of Finland. Chicago-London: The University of Chicago Press 2009. XXI, 549 S., Abb., Nbsp.

Graduale Novum Editio Magis Critica Iuxta SC 117. Band 1: De Dominicis et Festis. Hrsg. von Christian Dostal. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2011, XXXVII, 538 S.

Daniel M. Grimley: Carl Nielsen and the idea of modernism. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XIX, 314 S., Nbsp.

WILFRIED GRUHN: Anfänge des Musiklernens. Eine lerntheoretische und entwicklungspsychologische Einführung. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 144 S., Abb., Nbsp. (Olms-Forum. Band 7.)

WULFHARD VON GRÜNER: Über Musik und ihren anderen Sinn. Gelnhausen: Wagner-Verlag 2007. 229 S.

Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500. Hrsg. von Jürgen HEIDRICH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 184 S., Abb., Nbsp. (Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 8, 2008/2009.)

Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages. Hrsg. von Theophil ANTONICEK, Gernot GRUBER und Christoph LANDERER. Tutzing: Hans Schneider 2010. 357 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 43.)

Das Haydn-Lexikon. Hrsg. von Armin RAAB, Christine SIEGERT und Wolfram STEINBECK. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 936 S., Abb., Nbsp., Werkverzeichnis, Chronik

SEBASTIAN HENSEL: Hier fiel die Mutter vom Esel. Reisen nach Italien mit den Eltern Wilhelm Hensel und Fanny, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Tagebuch von 1839/40 und die Zeichnungen von 1845. Hrsg. von Wolfgang DINGLINGER. Hannover: Wehrhahn Verlag 2011. XX, 195 S., Abb.

ARTHUR HONEGGER: Lettres à Suzanne Charlotte Agassiz (1942–1954). Vorwort und Anmerkungen von Lukas NÄF und Patrick MÜLLER in Zusammenarbeit mit Suzanne FEHR-BOSSARD. Genève: Éditions Slatkine 2010. 295 S., Abb.

BERNHARD M. HUBER: Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 412 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 20.)

HANS-WERNER HUNZIKER: *Magie des Hörens. Unbewusste Strategien der Hörwahrnehmung.* Zürich: transmedia Stäubli Verlag 2011. 192 S., Abb.

Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur. Liber amicorum für Silke Leopold. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING und Joachim STEINHEUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 376 S., Abb., Nbsp.

MONIKA JÄGER: *Das kompositorische Werk von Dinu Lipatti als Teil der europäischen Moderne. Aspekte einer rumänisch-französischen Stilsynthese.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2010. VIII, 458 S., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 8.)

Jahrbuch 2010 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 350 S., Abb., Nbsp.

DOROTHEA KIRSCHBAUM: *Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 304 S., Nbsp. (ECHO. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 14.)

Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik. Hrsg. von Daniel GETHMANN. Bielefeld: transcript-Verlag 2010. 265 S., Abb.

DAVID KLEIN: *„Die Schönheit sei Beute des Starken“.* Franz Schrekers Oper *„Die Gezeichneten“.* Mainz: Are Musik Verlag 2010. 335 S., Abb., Nbsp. (Schreker Perspektiven. Band 2.)

IRENE KLETSCHE: *Klangbilder. Walt Disneys „Fantasia“ (1940).* Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 205 S., (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 67.)

Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN und Bernhard JAHN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 514 S., Abb., Nbsp.

Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. *„De eruditione musica“ (1732) und „Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae (1734/1736)“.* Mit Übersetzungen und Kommentaren. Hrsg. von Karsten MACKENSEN und Oliver WIENER. Mainz: Are Musik Verlag 2011. X, 143 S. (structura & experientia musicae. Southampton-Würzburg Studies in Eighteenth Century Musical Culture. Band 2.)

MICHAEL MOWITZ: *Die Form der Klänge. Stockhausens „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ am Beispiel der Komposition „Kontakte“.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück

2010. IX, 301 S., Nbsp., CD (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 17.)

Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770–1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007. Konzeption und Redaktion: Christian AHRENS und Gregor KLINKE. München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2010. 177 S., Abb., Nbsp.

ANDREAS MÜNZMAY: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart.* Schliengen: Edition Argus 2010. 509 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 5.)

Musik im französischen Köln (1794–1814). Klaus Wolfgang Niemöller zum 80. Geburtstag gewidmet. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN, Wolfram STEINBECK, Robert von ZAHN. Kassel: Verlag Merseburger 2010. 340 S., Abb. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 173.)

Musik im Kloster St. Gallen. Katalog zur Jahresausstellung in der Stiftsbibliothek St. Gallen (29. November 2010 bis 6. November 2011). St. Gallen: Verlag am Klosterhof 2010. 123 S., Abb.

Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse. Hrsg. von Toomas SIITAN, Kristel PAPPAL und Anu SÖÖRO. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 331 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 60.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 17. Jahrgang 2010. Begründet von Franz KRAUTWURST, hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Johannes HOYER. Augsburg: Wißner Verlag 2010. 252 S., Abb., Nbsp.

GEORG NIKOLAUS NISSEN: *Biographie W. A. Mozarts.* Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Rudolph ANGERMÜLLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. VI, 746 S., Abb.

NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2010. 446 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 3.)

Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz. Band 1: Von der Barockoper zum Musiktheater. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Kristel PAPPAL. Köln: Verlag Dohr 2010. 360 S., Abb., Nbsp.

The Organ Yearbook. A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments. Band 39 (2010). Hrsg. von Peter WILLIAMS. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 183 S., Abb.

„Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG und Thomas SEEDORF. Schliengen:

Edition Argus 2011. 257 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 6.)

Reger-Studien 8. Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008. Hrsg. von Susanne POPP und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. 425 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 21.)

HENDRIK REICHARDT; Plädoyer für die symphonische Blasmusik. Paul Hindemiths „Konzertmusik für Bläserorchester“ op. 41 und seine „Symphony in B flat for Concert Band“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 93 S., Nbsp.

Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien und Kommentare. Hrsg. von Freia HOFFMANN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2011. 321 S., Abb.

Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009). Analyse et interprétation. Hrsg. von Michel NOIRAY und Solveig SERRE. Paris: École des chartes 2010. 398 S., Abb. (Études et rencontres de l'École des chartes. Band 32.)

RISM. Wissenschaftliche und technische Herausforderung musikhistorischer Quellenforschung im internationalen Rahmen. Hrsg. von Martina FALLETTA, Renate HÜSKEN und Klaus KEIL. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2010. 380 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 58.)

SUSANNE RODE-BREYMANN: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 458 S., Abb., Nbsp.

WOLFGANG SCHICKER: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711. Tutzing: Hans Schneider 2010. Textband; III, 263 S., Notenband: 146 S. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 9.)

JULIA H. SCHRÖDER: Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz. Hofheim: Wolke-Verlag 2011. 399 S., Abb.

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ. Liedermann des Volkes. Leben, Umfeld und Schaffen. Eine Reflexion von Wulfhard von GRÜNER. Schwedt/Oder: Freunde und Förderer der Musik- und Kunstschule „J. A. P. Schulz“ 2010. 184 S., Abb., Beilagen

Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Hans-Günter OTTENBERG. Köln: Verlag Dohr 2010. 464 S., Abb., Nbsp. (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert. Band 1.)

TIM STEINKE: Oper nach Wagner. Formale Strategien im europäischen Musiktheater des frühen 20.

Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 331 S., Nbsp.

JÜRIG STENZL: Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2010. 464 S., Nbsp.

Richard Strauss-Jahrbuch 2010. Hrsg. von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft in Wien. Redaktion: Günter Brosche. Tutzing: Hans Schneider 2010. 168 S., Abb., Nbsp.

Stravinsky the Music-Maker. Writings, Prints and Drawings von Hans KELLER und Milein COSMAN. Hrsg. von Martin ANDERSON. London: Toccata Press 2010. 242 S. Abb., Nbsp.

MARKAND THAKAR: Looking for the „Harp“. An investigation into musical beauty. Rochester, NY u. a.: University of Rochester Press 2011. XI, 210 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 82.)

JÜRGEN TRINKEWITZ: Historisches Cembalo-spiel. Ein Lehrwerk auf der Basis von Quellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Carus-Verlag 2009. 469 S., Abb., Nbsp.

NIKOLAUS URBANEK: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente. Bielefeld: transcript-Verlag 2010. 318 S., Nbsp.

MELANIE WALD-FUHRMANN: „Ein Mittel wider sich selbst“. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 519 S., Abb., Nbsp.

MEINRAD WALTER: Johann Sebastian Bach. Johannespassion. Eine musikalisch-theologische Einführung. Stuttgart: Carus-Verlag/Philipp Reclam jun. 2011. 280 S., Abb., Nbsp.

MIRIAM WEISS: „To make a lady out of jazz“. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 458 S., Abb., Nbsp.

UWE WOLF: Gottfried August Homilius. Studien zu Leben und Werk mit Werkverzeichnis (kleine Ausgabe). Stuttgart: Carus-Verlag 2009. 111 S., Nbsp.

STEFAN WOLPE: Das Ganze ist überall. Vorträge über Musik 1940–1962. Hrsg. von Thomas PHLEPS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 185 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 7.2.)

Eingegangene Notenausgaben

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Gesammelte Werke. Band 1: Klaviermusik I. Sonaten und Konzert für Cembalo solo. Konzert für zwei Cembali. Hrsg. von Peter WOLLNY. Stuttgart: Carus-Verlag 2009. XVII, 181 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: 33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier op. 120. Teil 1: Faksimile des Autographs NE 294 im Beethoven-Haus Bonn. Teil 2: Faksimile der Originalausgabe (Widmungsexemplar) und Kommentare von Bernhard R. APPEL, William KINDERMAN und Michael LADENBURGER. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag 2010. Teil 1: 43, 125 S., Teil 2: XIII, 84 S. (Eine Veröffentlichung des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe III: Ausgewählte Handschriften in Faksimile-Ausgaben. Band 19.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 18b: Die Königin von Golconda. Romantische Oper in drei Akten. Kritischer Bericht und Anhang. Hrsg. von Bonnie und Erling LOMNÄS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XIII, S. 567–731, CD (Monumenta Musicae Svecicae.)

ANTONIO DE CABEZÓN: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente I. Hrsg. von Gerhard DODERER und Miguel BERNAL RIPOLL. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVIII, 68 S.

ANTONIO DE CABEZÓN: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente II. Hrsg. von Gerhard DODERER und Miguel BERNAL RIPOLL. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVII, 78 S.

ANTONIO DE CABEZÓN: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente III. Hrsg. von Gerhard DODERER und Miguel BERNAL RIPOLL. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVII, 82 S.

ANTONIO DE CABEZÓN: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente IV. Hrsg. von Gerhard DODERER und Miguel BERNAL RIPOLL. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVII, 88 S.

CÉSAR FRANCK: Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Hrsg. von Christiane STRUCKENPALAND. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. Partitur: XXVI, 77 S., Stimmen: 15/21/19/17 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe: Serie III: Kirchenmusik. Band 15: Neun Amen- und Halleluja-Sätze HWV 269–277. Drei englische Kirchenlieder HWV 284–286. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXXV, 29 S.

LEOŠ JANÁEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe C / Band 2: Männerchöre II. Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS und Petr OLIVA. XXXV, 245 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 9: Motetten V (Magnum opus musicum, Teil V). Motetten für 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. LXXXV, 214 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8B: Ouvertüren I. Arrangements für Klavier. Hrsg.

von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XVII, 121 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie V: Bühnenwerke. Band 9: Musik zu „Athalia“ von Racine MWV M 16. Hrsg. von Armin KOCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXXII, 442 S.

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 1: Messen. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVI, 68 S.

KIRSTEN REESE: Medien, Klang, Konstellationen. Ausgewählte Werke 2000–2010. Hrsg. von Julia GERLACH. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 111 S., Abb., CD

MAX REGER: Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 1: Choralphantasien. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. XXVII, 163 S. DVD

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung III: Dramatische Musik. Band 12b: Türmers Töchterlein op. 70. Komische Oper in vier Akten. Vorgelegt von Irmlind CAPELLE. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 2 Teilbände, LXXIX, 577 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 4. Band 11: Psalm 112/113 I–V: Laudate pueri. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 236 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 6. Band 13: Psalm 114 (116): Dilexi. Psalm 116 (117) I–II: Laudate Dominum. Psalm 119 (120): Ad Dominum cum tribulärer. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 184 S.

Santa Maria dell'Anima: Musik für die Feste der deutschen Nationalkirche in Rom. Werke von Pietro Paolo Bencini und Niccolò Jommelli. Hrsg. von Rainer HEYINK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XVIII, 572 S. (Concentus Musicus. Band 13.)

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 8: Symphonie Nr. 7 in einem Satz Op. 105. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XX, 115 S.

LOUIS SPOHR: Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Band 5: Sechs deutsche Lieder op. 94 für tiefe Stimme. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. 52 S. (Edition Dohr 29955.)

LOUIS SPOHR: Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Band 9: Duette II. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2010. 46 S. (Edition Dohr 29959.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band 41: Zwei Auszüge aus Klopstocks Mes-

sias: „Sing, unsterbliche Seele“ TVWV 6:4a. „Mirjams, und deine Wehmut, Debora“ TVWV 6:4b. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LVII, 67 S.

IVO DE VENTO (ca. 1543/45–1575): Sämtliche Werke. Abteilung A: Motetten. Band 2: Latinae cantiones ... quinque vocum (München 1570). Mutetae aliquot sacrae quatuor vocum (München 1574). Hrsg. von August DE GROOTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. CVII, 187 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 13.)

PETER VON WINTER (1754–1825). Requiem c-moll. Hrsg. von Angelika TASLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009. XXXVI, 120 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Band 20.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Hermann BUSCH am 28. Dezember 2010 in Kreuztal,

Prof. Dr. Arno FORCHERT am 10. März 2011 in Detmold,

Prof. Dr. Alfred DÜRR am 7. April 2011 in Göttingen.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Andreas HOLSCHNEIDER zum 80. Geburtstag am 6. April,

Prof. Dr. Winfried KIRSCH zum 80. Geburtstag am 10. April,

Prof. Dr. Wolfram HUSCHKE zum 65. Geburtstag am 18. April,

Prof. Dr. Peter RUMMENHÖLLER zum 75. Geburtstag am 22. April,

Prof. Dr. Werner BRAUN zum 85. Geburtstag am 19. Mai,

Prof. Dr. Gerhard ALLROGGEN zum 75. Geburtstag am 19. Mai,

Prof. Dr. Reinhard WIESEND zum 65. Geburtstag am 25. Mai,

Prof. Dr. Hartmut FLECHSIG zum 70. Geburtstag am 26. Mai,

Prof. Dr. Ulrich MAZUROWICZ zum 70. Geburtstag am 11. Juni,

Prof. Dr. Hanns-Werner HEISTER zum 65. Geburtstag am 14. Juni,

Prof. Dr. Peter SCHLEUNING zum 70. Geburtstag am 16. Juni,

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER zum 75. Geburtstag am 29. Juni,

Prof. Dr. Hartmuth KINZLER zum 65. Geburtstag am 30. Juni.

Dr. Axel SCHRÖTER hat sich im Oktober 2010 an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar im Fachgebiet Musikwissenschaft habilitiert. Ihm wurden aufgrund seiner Studien zu *Musik und Theater am Weimarer Hof* und des Habilitationsvortrags Lehrbefähigung und Lehrbefugnis erteilt.

Dr. Peter NIEDERMÜLLER (derzeit Rom) hat sich im Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz habilitiert und die *Venia Legendi* für das Fach Musikwissenschaft erhalten. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Funktionen des Konzertlebens in Wien im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*.

Die Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung veranstaltet mit Unterstützung der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg vom 7. bis 9. Juli 2011 an der HFF „Konrad Wolf“ das 6. *Symposium zur Filmmusikforschung*. Der dritte Tagungstag ist dem thematischen Schwerpunkt „Dramaturgie“ gewidmet, während die ersten beiden Tage thematisch offen konzipiert sind. Dadurch soll die Gelegenheit gegeben werden, Untersuchungen zur Rolle der Musik in Film und Fernsehen in historischer, systematischer und interdisziplinärer Perspektive vorzustellen und zu diskutieren. Film- und Musikwissenschaftler mit einem entsprechenden Forschungsschwerpunkt werden ausdrücklich um die Teilnahme gebeten. Das Symposium versteht sich als ein Treffpunkt und Diskussionsforum für Wissenschaftler, Studierende sowie Interessenten aus dem praktischen Film-, Medien- und Musikleben. Insbesondere können auch Projekte, Examensarbeiten und Dissertationen präsentiert werden. Es besteht außerdem die Möglichkeit, thematische Panels mit selbst gewählten Schwerpunkten zu schaffen.

Referatsvorschläge mit Abstracts werden bis zum 15. Mai erbeten, die Anmeldung zur Tagung bis zum 15. Juni 2011. Weitere Informationen: Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung, c/o Seminar für Neuere deutsche Literatur und Medien der CAU Kiel, Leibnizstr. 8, 24118 Kiel; filmmusik@email.uni-kiel.de; www.filmmusik.uni-kiel.de

Nationes, Gentes und Musik im Mittelalter lautet der Titel eines internationalen Kongresses am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen vom 8. bis 11. September 2011. Erörtert werden Fragen nach der Funktion der Gemeinschaftsbegriffe *Franci/Galli, Alemanni/Germani/Teutonici* und *Itali/Langobardi/Lombardi* sowie ihrem Zusammenhang mit regionalen Strukturen und gemeinschaftsbezogenen Identitäten (*gens, natio, populus*) in einer interdisziplinären Diskussion, insbesondere zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft. Analysen der musiktheoretischen Quellen sollen von musikhistorisch-philologischen Beiträgen über die realgeschichtliche Verbreitung von Musikarten bzw. Werkgattungen sowie von musikalisch-technischen Sachverhalten flankiert werden. Die Tagung steht im Zusammenhang mit dem von der DFG geförderten Forschungsprojekt „Gemeinschaftsbegriffe im Lateinischen Musikschrifttum des Mittelalters“ am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen.

Kontakt und nähere Informationen: Dr. des. Gunnar Wiegand, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Karl-Gloeckner-Str. 21D, D-35394 Gießen, gunnar.wiegand@musik.uni-giessen.de, Tel: 0641 / 9 717 717

Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevals-aufführungen vom Mittelalter bis heute. Symposion der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Parallel zur Sessionseröffnung des Kölner Karnevals findet vom 11. bis 13. November 2011 in der Hochschule für Musik und Tanz in Köln ein internationales Symposion der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte statt. Im Mittelpunkt der international und interdisziplinär besetzten Tagung stehen der Karneval als Performance und dessen zentrale musikalische Aspekte. Zentrale Fragen richten sich hierbei auf die Rolle der Musik im Karneval und auf die Methoden ihrer Erforschung in Geschichte und Gegenwart. Entsprechend decken die Konferenzbeiträge eine große historische Bandbreite vom Mittelalter bis zur Gegenwart ab. Räumlich wird Köln als Hochburg des Karnevals zwar eine wichtige Rolle spielen; internationale Vergleiche ermöglichen darüber hinaus aber auch die Behandlung systematischer Fragestellungen und eröffnen ein breites Panorama an Themen. Zur Sprache kommen u. a. der Karneval in Peru, in Brasilien und im Italien der frühen Neuzeit, Oper und Karneval, Karneval und Kirche, volkskundliche und pädagogische Aspekte sowie Lokales wie der Altweiberkarneval in Eupen oder der „Stippefötsche“-Tanz der Männer im Kölner Karneval. Ein auf die Anwendung des erarbeiteten Wissens zielendes karne-

valistisches Rahmenprogramm rundet die Veranstaltung ab.

Die Organisation der durch die Gerda Henkel Stiftung geförderten Tagung obliegt Anno Mungen (Universität Bayreuth) und Christine Siegert (Universität der Künste Berlin) in Zusammenarbeit mit Arnold Jacobshagen und der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Symposium *Junge Musikwissenschaft 2011*. Vom 2. bis 4. Dezember 2011 findet an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien die Jahrestagung und Generalversammlung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft statt. Eine Sektion *Junge Musikwissenschaft* innerhalb dieser Tagung versteht sich als Kommunikationsplattform für einen fachlichen Austausch über aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsthemen. Studierende, die an einer Diplomarbeit, an einer Masterarbeit oder an einer Dissertation arbeiten (oder diese vor kurzem abgeschlossen haben), sind eingeladen, einen Vortragsvorschlag einzureichen. Ein Abstract im Umfang von max. 300 Wörtern sowie ein kurzer Lebenslauf (Werdegang, Forschungsschwerpunkte etc.) sind bis zum 31. Mai 2011 per E-Mail zu senden. Weitere Informationen/Kontakt: Mag. Lukas Christensen; lukas.christensen@uibk.ac.at. www.oegmw.at

*

Am 21. Januar 2011 wurde in der Bayerischen Staatsbibliothek das neue Reger-Werk-Verzeichnis (RWV), im Auftrag des Max-Reger-Instituts herausgegeben von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, der Öffentlichkeit vorgestellt. Vor 120 geladenen Gästen wurde die Zeremonie durch Regers Flötenserenade G-Dur op. 141a umrahmt. Das Thematisch-chronologische Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen, dessen Erarbeitung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft gefördert wurde, umfasst insgesamt 1.720 Seiten in zwei Bänden und enthält nicht nur Regers Originalkompositionen mit und ohne Opuszahl, sondern auch seine zahlreichen Bearbeitungen und Editionen von Kompositionen anderer. Neben der Quellenbeschreibung ist ein weiterer Schwerpunkt die Dokumentation des Entstehungsprozesses der Einzelwerke. Das Verzeichnis, das im G. Henle Verlag (München) erschienen ist, wird durch zahlreiche Register erschlossen.

Am 1. Februar 2011 hat an der Ludwig-Maximilians-Universität München das Akademien-Projekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* seine Arbeit aufgenommen. Die Leitung des von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften getra-

genen Langzeit-Projektes liegt in den Händen von Prof. Dr. Hartmut Schick, betreut wird es von der Musikhistorischen Kommission der Akademie. Zur Durchführung des Projektes wurde die *Forschungsstelle Richard-Strauss-Gesamtausgabe* gegründet. In ihr sind als hauptamtliche Wissenschaftliche Mitarbeiter Dr. Salome Reiser (als Editionsleiterin), Dr. Alexander Erhard, Andreas Pernpeintner und Dr. des. Stefan Schenk beschäftigt, unterstützt von wissenschaftlichen und studentischen Hilfskräften und einem Mitarbeiter der IT-Gruppe Geisteswissenschaften der LMU.

Ziel des auf 25 Jahre disponierten Projektes ist die historisch-kritische Edition sämtlicher Bühnenwerke, Orchesterwerke, Lieder und Kammermusikwerke von Richard Strauss, dessen Œuvre ja bislang, abgesehen von wenigen Ausnahmen, noch überhaupt nicht in kritischen Ausgaben zugänglich ist. Neben den geplanten etwa 50 Partiturbänden samt kritischem Apparat werden zu den Hauptwerken jeweils Dokumentenbände erarbeitet und publiziert, die mit der kommentierten Edition von Originaltexten und Abbildungen den Entstehungsprozess, die ersten Aufführungen und die frühe Rezeptionsgeschichte umfassend dokumentieren sollen. Einer der Schwerpunkte der Arbeit wird die Auswertung von Orchestermaterialien der Uraufführungen bzw. der vom Komponisten selbst geleiteten Aufführungen darstellen. Erstmals werden z. B. auch die Partiturabschriften einiger Tondichtungen editorisch geprüft, die Richard Strauss selbst Mitte der 1940er Jahre angefertigt hat. Die ersten Bände der Ausgabe sollen im Richard-Strauss-Jahr 2014 erscheinen.

Das Projekt kooperiert eng mit dem Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen und dem dortigen DFG-Projekt *Richard-Strauss-Quellen-*

verzeichnis bei der weltweiten Quellensuche und -erfassung, beteiligt sich am Ausbau von dessen Datenbank (die auch die ca. 20.000 Briefe der Strauss-Korrespondenz erstmals verzeichnen wird) und übernimmt ihre Langzeitpflege. Die Werkausgabe wird vorläufig in Printform erscheinen, doch von Anfang an so erstellt, dass eine spätere Umstellung auf digitale Ausgabeformen leicht möglich ist und die Langzeitarchivierung aller Daten gewährleistet wird. Ein internationaler Beirat aus Strauss-Experten wird das Projekt begleiten.

Die *Forschungsstelle Richard-Strauss-Gesamtausgabe* befindet sich in München in der Schellingstraße 9. Weitere Informationen: www.richard-strauss-ausgabe.de, Institut für Musikwissenschaft, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München, Tel.: (089) 2180-6735 (Salome Reiser), Fax: (089) 2180-3949, E-Mail: salome.reiser@lmu.de bzw. hartmut.schick@lmu.de. Besitzer möglicherweise noch unbekannter Quellen zu Richard Strauss werden dringend gebeten, sich mit der Forschungsstelle in Verbindung zu setzen.

Das DFG-Projekt: *Ereignis Darmstadt – Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum* nimmt als Teil des Projektpakets *Musik als Ereignis – Perspektiven einer aufführungsbezogenen Musikhistoriographie* unter der Leitung von Prof. Dr. Dörte Schmidt und Dr. Pietro Cavallotti mit zwei weiteren wissenschaftlichen Mitarbeitern im Sommer seine Arbeit an der Universität der Künste Berlin auf. Nähere Informationen: www.udk-berlin.de/sites/musikwissenschaft/content/lehre_und_forschung/forschung/forschungsprojekte/ereignis_darmstadt/index_ger.html; Kontakt: ereignis-darmstadt@udk-berlin.de.

Die Autoren der Beiträge

NORS SIGURD JOSEPHSON, geboren 1942 in Palo Alto / Kalifornien, Studium der Historischen Musikwissenschaft an der University of California in Berkeley, Ph. D. 1970; 1971 bis 1975 Assistent Professor of Music am Smith College, ab 1975 Professor of Music an der California State University Fullerton. Seit seiner Pensionierung im Jahre 1992 lebt er in Deidesheim/Pfalz. Veröffentlichungen: *Eine archaisch-griechische Kultur auf der Osterinsel*, Heidelberg 1999, Aufsätze u. a. über die Ars subtilior und slawische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts, Editionen u. a. von Kirchenmusik der Renaissance in *Corpus mensurabilis musicae* [Bde. 60, 95 und 104].

FRIEDRICH LIPPMANN, geboren 1932 in Dessau, Studium von praktischer Musik, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Berlin und Kiel; Promotion 1962. 1962–1964 Mitarbeiter des Joseph Haydn-Instituts in Köln, 1964–1996 Leiter der musikwissenschaftlichen Abteilung des *Deutschen Historischen Instituts* in Rom. Dort Herausgeber der Reihen *Analecta musicologica* und *Concentus musicus*. Zentrales Forschungsgebiet: italienische Oper des 18. und 19. Jahrhunderts.

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, geboren 1960 in Reggio Emilia, ist Professor für Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Università di Ferrara. Er ist Vizedirektor der Zeitschriften *Il Saggiatore musicale* und *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*. Gemeinsam mit Fabrizio Della Seta und Luca Zoppelli leitet er die neue *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* (Mailand, Ricordi, 2000 ff.), in deren Rahmen er 2009 die Edition der Oper *La sonnambula* publiziert hat. Seinen Forschungsschwerpunkt bildet die Geschichte der italienischen Oper, besonders Verdi, Bellini, Rossini und Donizetti. Er ist Autor der Monografien *Giuseppe Verdi, „Rigoletto“* (Mailand, 1991) und *Felice Romani librettista* (Lucca, 1996). In deutscher Sprache sind der Beitrag *Verdis Libretti – Verdische Librettistik in Giuseppe Verdi und seine Zeit* (Laaber, 2001) und einige Artikel in *MGG2* (Bologna, Ferrara und Cammarano) erschienen.

BURKHARD WIND, geboren 1969 in Marburg, Studium der Schulmusik (Hauptfach Orgel), Germanistik und Musikwissenschaft an den Universitäten Marburg, Kassel und Saarbrücken und der Musikhochschule des Saarlandes, 1. Staatsexamen 2000 in Saarbrücken, 2. Staatsexamen 2002 am Studienseminar in Marburg. Seitdem Tätigkeit als Lehrer am Gymnasium der Deutschen Blindenstudienanstalt in Marburg, daneben Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Mendelssohns Orgelwerke unter dem Aspekt historischer Aufführungspraxis* an der Universität Saarbrücken.