

DIE MUSIKFORSCHUNG

66. Jahrgang 2013 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Dörte Schmidt: Metastasio's <i>Artaserse</i> , die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires	103
Egon Voss: „Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Präludien“. Gedanken zu Fryderyk Chopin's <i>Préludes</i> op. 28	120
Lucinde Braun: „Bilder des Nordens“. Čajkovskijs Klavierzyklus <i>Die Jahreszeiten</i> und seine frühe Verbreitung in Europa	128
Klaus Miehling: Metrische Metronomangaben bei Max Reger	154

Besprechungen

Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven (Schipperges; 167) / Lexikon Musik und Gender (Schipperges; 168) / S. Henze-Döhring: Friedrich der Große. Musiker und Monarch (Sühring; 172) / T. Enselein: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn (Flamm; 174) / Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Keil; 175) / Cl. Harasim: Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Ihre Quellen, ihre Stilistik und die Bedeutung des Parodieverfahrens (Allihn; 177) / A.-M. Schrupf: Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien (Caskel; 179) / D. 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 (Hagels; 180) / An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann (Hagels; 182) / Schumann Briefedition II/14 (Rieger; 183) / S. 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 (Kast; 183) / Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien und Kommentare; Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert (Brandenburg; 184) / „Diess herrliche, imponirende Instrument“. Die Orgel im

Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys (Petersen; 185) / Bruckner Handbuch; D. Gault: The New Bruckner. Compositional Development and the Dynamics of Revision (Brüstle; 187) / W. Keil: Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne (Petersen; 190) / St. Rauch: Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess (Meyer; 191) / A. Saier: Rhythmuswahrnehmung im musikalischen Kontext. Zum Hören komplexer rhythmischer Strukturen in Abhängigkeit von ihrer musikalischen Realisation – orientiert an Werken Carl Orffs (Caskel; 193) / Kn. Hollsträtter: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler (Custodis; 194) / M. Mowitz: Die Form der Klänge. Stockhausens „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ am Beispiel der Komposition „Kontakte“ (Brüstle; 196) / St. Drees: Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950 (Becker; 197) / G. Frescobaldi: Opere complete XII (Wiegand; 199) / G. H. Stölzel: Brockes-Passion (Drauschke; 200) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/9 (Capelle; 202)

Die im Jahr 2012 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	204
Eingegangene Schriften	209
Eingegangene Notenausgaben	213
Mitteilungen	213
Tagungsberichte	217
Die Autoren der Beiträge	218

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 66. Jahrgang 2013 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

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 über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 83,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 25,95. 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 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Beilage: Johannes Gutenberg-Universität, Mainz

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Kassel; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Dörte Schmidt (Berlin)

Metastasios *Artaserse*, die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires¹

Will man im Zusammenhang mit Oper im 18. Jahrhundert überhaupt von Repertoire sprechen, wird man den Blick zunächst auf Frankreich und vor allem Paris richten. Hier wurde seit dem späten 17. Jahrhundert systematisch die Entwicklung eines auf kanonisierten Werktexten beruhenden Spielplans betrieben:² Lullys und Quinaults Opern waren etwa 100 Jahre lang auf der Bühne der Opéra präsent, erlebten zahlreiche Wiederaufnahmen und – so könnte man mit heutigen Begriffen sagen – Neuinszenierungen, Veränderungen in der Aufführungsfassung, die als solche auch wahrgenommen, mit den vorangehenden verglichen und auch in den Feuilletons kommentiert wurden. Neuvertonungen von Libretti gab es kaum und wenn, dann im unmittelbaren Reflex auf die bereits vorhandene – und ggf. sogar auf der Bühne präsent – Komposition (also in Bezug auf einen vom Publikum auch mitgedachten und nachvollzogenen musikalischen Subtext). Eine der zentralen Voraussetzungen für die hier wirksam werdende Kanonisierung der Werke Lullys ist deren direkt mit der Uraufführung, d.h. bereits zu Lebzeiten des Komponisten, systematisch betriebene Literarisierung der Partituren durch Drucke im Rahmen einer an den Publikationsstrategien der literarischen Klassiker geschulten, vom König privilegierten Werkausgabe, die repräsentative Partiturdrukke herausbrachte, aber auch durch für die weitere Verbreitung gedachte, weniger aufwändige und leichter überschaubare sogenannte *partitions réduites* flankiert wurde.³ Quinaults Libretti wurden in den jeweiligen Aufführungsfassungen gedruckt, eine veritable Werkausgabe zu dessen Lebzeiten allerdings brachte man nicht heraus, die erste Ausgabe erschien erst 1715.⁴ Bemerkenswerterweise lässt sich jedenfalls in Frankreich auch für die Oper mit ihrer Institutionalisierung im Akademien-System der für die Dichtung beschriebene Prozess von der Literarisierung als Einschreibung in den Kanon der (institutionalisierten) Gelehrsamkeit gleichsam nach dem Vorbild der Literaturdefinition des Abbé Girard verstehen.⁵ Der Wandel „von der Bezeichnung einer Qua-

-
- 1 Dieser Text geht auf ein Referat der Verfasserin auf einer Tagung des Da Ponte Instituts, Wien, zu Metastasio im Jahr 2007 zurück und wurde für die Druckfassung erweitert und überarbeitet.
 - 2 In gewisser Weise liefert der sechzehnbändige *Recueil général des opéra, représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement*, den Christophe Ballard zwischen 1703 und 1745 herausbrachte, eine Art Kompendium dieses Spielplans.
 - 3 Literarisierung meint hier zunächst die Kodifizierung eines (in der Regel autorgebundenen) Textes durch die Schriftform und deren Verbreitung. In unserem Fall, der Oper, kann sich dies sowohl auf den Wort- als auf den Noten-Text beziehen und muss unterschieden werden von Verschriftlichungen aus pragmatischen Gründen (z. B. zur Koordination einer Aufführung etc.). Nicht automatisch, das gilt es aus der heutigen Perspektive eigens zu bedenken, dient ein solchermaßen kodifizierter Text als Aufführungsvorschrift. Vielmehr stellt er Aufführungen häufig eine eigenständige literarisierte Kommunikationsform zur Seite.
 - 4 *Le Théâtre de Monsieur Quinault. Contenant ses Tragédies, Comédies et Opéra*, 5 Bde., Paris 1715.
 - 5 „La littérature désigne simplement les connoissances qu'on acquiert par les études du Collège.“ Gabriel Giraud, *Synonymes françaises: leurs différents significations, et choix qu'il en faut faire; pour parler avec justesse*, Amsterdam 1742 (zuerst Paris 1736), S. 137.

lität, einer Kondition (Gelehrsamkeit) zu der des Resultats einer Tätigkeit“, der sich für den Literatur-Begriff im Laufe des 18. Jahrhunderts beobachten lässt, spielt offensichtlich (und in den unterschiedlichsten Überlagerungen der Bedeutungen) auch für die Literarisierungsstrategien im Bereich der Oper eine Rolle. Erst nach und nach allerdings wird die sich darin begründete Ausrichtung der Perspektive auf die Werktexte ebenso fest wie wirkungsmächtig an den modernen, autonomieästhetischen Kunstanspruch gebunden, der am Ende die Kriterien der Herstellung wie der Beurteilung solcher Texte verändern wird – für die Oper wird diese Verbindung erst viel später greifen, kann aber durch undifferenzierte Rückprojektionen regelmäßig zu Missverständnissen führen.⁶

Wenn Jean Nattier, der Hofmaler Ludwigs XV., die Prinzessin von Talmond in einem vermutlich 1741 entstandenen Portrait in der Pose der *femme savante* zeigt, sie nicht in einem Buch, sondern in einer Partitur von Lullys *Armide* lesen lässt, spielt er eben mit der beschriebenen Parallele zwischen Literatur und Oper.⁷ [Abb. 1] Denn auf der Literarisierung der Oper beruht das kommunikative Setting des Gemäldes in mehrfacher Weise: Es erfordert Lesefähigkeit sowohl im Sprachlichen wie im Musikalischen. So kann man auf einer Seite Musik und Text entziffern, auf der anderen allein die Musik erkennen und die im Text jener Stelle versteckte Huldigung nur verstehen, wenn man des Notenlesens mächtig ist und die Passage so identifizieren kann. Überdies hat der Maler auch das Publikationsmedium angedeutet: Erkennbar ist, dass es sich um eine der sogenannten *partitions réduites* handelt, einen Partiturauszug für den Hausgebrauch könnte man sagen, also nicht die teure Repräsentationsedition der Lully'schen Werke, sondern einen jener Drucke, die die Verbreitung der Komposition in privaten Bibliotheken trugen. Die Literarizität von Oper betrifft hier ganz offensichtlich nicht in erster Linie das Libretto, sondern vor allem die Musik – die substantiell zum kodifizierten „Text“ gehört und über das Medium des Druckes festgeschrieben und verbreitet wird. Eine Situation, die wir rückblickend oft als Selbstverständlichkeit gleichsam übersehen (und die häufig mit den Bedingungen des an der absoluten Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts entwickelten Werkbegriffs verwechselt wird).

Die italienische, speziell die metastasianische Oper scheint auf den ersten Blick ein Gegenkonzept hierzu zu liefern: Anders als in Frankreich ging man in der italienisch geprägten Theaterwelt nicht in der uns heute so vertraut erscheinenden Weise von einer gleichberechtigten Libretto und Musik betreffenden Literarizität der Oper aus, sondern – wie es etwa Reinhard Wiesend formuliert hat – eher von einem „lockere[n] Verbund von Text und Musik“, d. h. dass Musik und Text hier keine „werkhafte“ Verbindung eingehen.⁸ Die Musik ist, wie nicht nur Wiesend zu Recht immer wieder betont, Teil der Inszenierung.⁹ Li-

6 Vgl. hierzu die Zusammenfassung der historischen Debatten bei Rainer Rosenberg, „Literarisch/Literatur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Bark u. a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 665–693, hierzu vor allem den Abschnitt „Ausdifferenzierung eines kunstzentrierten Literaturbegriffs“, S. 668–678, Zitat S. 668.

7 Detaillierter zu diesem Bild und zur zentralen Bedeutung der sich darin spiegelnden Literarizität für die französisch geprägte Oper im 18. Jahrhunderts siehe auch: Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart/Weimar 2001, vor allem die Einleitung, S. 1–24.

8 Reinhard Wiesend, „Die Poesie ist von dem berühmten Abt Herrn Peter Metastasio. Zur Metastasio-Rezeption in Deutschland um 1750“, in: *Händel-Jb* 46 (1999), S. 135–142, hier S. 135.

9 Siehe u. a. die Zusammenfassung der Diskussion bei Wiesend, „Zur Edierbarkeit italienischer Opern des 18. Jahrhunderts“, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a. 1998, Bd. 1, S. 271–274, hier vor allem S. 273.



Abb. 1: Jean Marc Nattier (1685-1766), Bildnis der Prinzessin von Talmont (1741), Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz

dramma, steht überdies für die Bedeutung der frühen Werke für die Präsenz wie die Kanonisierung des metastasianischen Theaters im Europa des 18. Jahrhunderts.

I. Literarizität und Aufführung

Als eine Art extreme Konsequenz aus der Spezifik der metastasianischen *drammi* mag man den völligen Wegfall des Textes in der Aufführung in den zahlreichen Ballett-Fassungen des späten 18. Jahrhunderts verstehen: Die *ballets d'action* beruhen, wie Bruce Alan Brown hervorgehoben hat, in der Regel auf Stoffen des literarischen Kanons, der klassischen Mythologie, des Sprechtheaters. In diesem Sinne stellt Gaspare Angiolini Metastasio 1773 in einem Grundsatztext zur Frage der „Komposition“ von Balletten ganz ausdrücklich in eine Reihe mit Voltaire und Racine.¹⁰ Überblickt man die von Brown und Teresa M. Gialdroni¹¹ zusammengetragenen Ballettfassungen, so kann man sehen, dass drei der frühen *drammi* zu den besonders oft verwendeten Vorlagen gehören: *Didone abbandonata* (1724) zwölfmal, *Alessandro nell'Indie* (1729) siebenmal, und *Artaserse* immerhin noch drei-, mög-

10 „[...] fondata sulla supposizione, che più degli altri sieno conosciuti. Ora chi è più conosciuto ai nostri giorni d'un Metastasio, d'un Voltaire, d'un Racine, e di tutti quelli, che fanno l'ornamento de' nostri Teatri?“, in: Gaspare Angiolini, *Avviso del Compositore de' Balli* (unpaginiert) in Textbuch zu: Guglielmi, *La pazzie d'Orlando*, Mailand 1773, zit. nach Bruce Alan Brown, „Metastasio und das Ballett“, in: *Händel-Jb* 45 (1999), S. 37–63, hier S. 41.

11 Teresa M. Gialdroni, „Sogetti metastasiani nel ballo pantomimo tra sette e ottocento“, in: *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel settecento*, hrsg. von Elena Sala di Felice und Rossana Maria Cairà Lumetti, Rom 2001, S. 569–607.

terarisch kanonisiert war in der metastasianischen Oper das Libretto – und zwar ebenfalls nach dem Vorbild der Literarisierungsstrategien des klassischen Sprechtheaters (nämlich über Werkausgaben, die als eigene Ebene neben den Aufführungen bestehen). Was solche Literarisierung allerdings im italienisch geprägten Opernbetrieb bedeuteten konnte, soll im Folgenden am Beispiel von Metastasio wohl beliebtestem Libretto *Artaserse* in einigen Punkten überlegt werden. Gerade dieses Stück eignet sich dafür in mehrfacher Hinsicht: nicht nur wegen der auffällig hohen Zahl der Neuvertonungen, sondern auch, weil manche dieser Vertonungen – darunter bezeichnenderweise gleich die ersten beiden von Vinci und Hasse – eine besondere „Festigkeit“ ihrer musikalischen Texte entwickelt haben und sich durchaus nicht in einmaligen Aufführungsfassungen erschöpften. *Artaserse*, als vor Metastasio Zeit als Wiener Hofdichter entstandenes

licherweise sogar viermal.¹² Und ein Blick in die Librettodrucke zu den *Artaserse*-Balletten bestätigt die von Angiolini angenommene Bedingung literarischer „Klassizität“ auch für *Artaserse*: Sowohl für die Choreographie von Charles Le Picq 1779 wie auch für die von Raimondo Fianza 1797 haben es die Autoren des Aufführungsprogramms unter Verweis auf die literarische Stellung Metastasio für überflüssig erklärt, auch nur die Handlung mitzuteilen, während dem Druck zu Cianfanellis Ballet 1796 ein *Argomento* beigegeben ist, das zeigt, wie das „unnachahmliche Drama“ Metastasio, das Norm und Leitfaden geliefert habe („gli ha servito di norma e di guida“), reduziert und zugunsten der Wahrscheinlichkeit des Ausdrucks zugespitzt wird – hier setzte man sich also ausdrücklich zur Vorlage ins Verhältnis.¹³

Dass alle diese Stücke in Italien herauskamen, wo *Artaserse* zu dieser Zeit – anders als in den übrigen Regionen Europas – durchaus noch auf den Spielplänen präsent war, muss man zum Anlass nehmen, Bezüge nicht nur auf ein in Drucken literarisiertes, sondern auch auf ein Theater-Repertoire zu suchen. So ist *Artaserse* als Oper etwa in Venedig 1785 mit der Musik von Ferdinando Bertoni auf die Bühne gekommen und 1788 wiederaufgenommen worden, in Neapel liegt die Ballettfassung von 1779 zwischen den Operaufführungen von 1774 mit Musik von Mysliveček und 1783 mit einer von Felice Lessandri, in Florenz gab es zuletzt 1792 eine Aufführung der Oper als *Pasticcio*, also vier Jahre vor dem Ballett, und in Genua drei Jahre vorher, nämlich 1794 (der Komponist ist unbekannt, zuvor spielte man dort Bertonis Musik, wie auch in Venedig).¹⁴

Gleichwohl gründen gerade die Ballette letztlich auf einer gelungenen Literarisierung der *drammi*, die Ergebnis einer gezielten und sehr ausdifferenzierten Inszenierung der Texte durch Drucke ist. Diese Ballette lassen sich wohl kaum als „Vertanen“ einer Komposition des Textes selbst verstehen, sondern müssen sich über eine Art poetische Bezugnahme mit der Dichtung verbinden. Solches ist wohl nur auf der Grundlage einer eigenständigen *literarischen* Existenz des Textes in der Wahrnehmung des Publikums zu erreichen. Auf dieser Ebene zeigt sich, dass und wie die Vorbildfunktion Frankreichs für das „metastasioische Theaterprojekt“ über die immer hervorgehobene dramaturgische und stoffliche Bedeutung

12 Brown nennt zusätzlich zu den auch bei Gialdroni nach Sartori recherchierten Balletten noch: *Artaserse Mnemone Re di Persia*, Choreographie/Musik: Ricciardi/Capuzzi, Venedig/ S. Samuele, UA Herbst 1787.

13 *Artaserse*, Choreographie: Antonio Cianfanelli, Florenz/Pergola, UA Herbst 1796, *Argomento* in: *Zenobia in Palmira* (Druck mit *Argomento* zum ballo *Artaserse*: Florenz: Stamperia Albizziniana 1796; vgl. Sartori 25360), Vorwort zit. nach Gialdroni, S. 589. Vgl. dagegen: *Artaserse*, Choreographie: Charles Le Picq, Neapel/San Carlo, UA 13.8.1779, in: *Creso in Media e Demetrio* (Librettodruck mit Bemerkungen zum ballo, Napoli: Vincenzo Flauto 1779; vgl. Sartori 6911 u. 7442): „Non v'è Persona amante di Teatri, a cui noto non sia il Dramma intitolato l'Artaserse del celebre Metastasio Poeta Cesareo. E siccome non vi si è aggiunto se non se quello, che maggiormente interessar potesse l'azion Pantomima; quindi è, che non si è creduto necessario, di riferir l'argomento.“ S. 16 (zit. nach Gialdroni, S. 572, Anm. 7).

Artaserse, Choreographie/Musik: Raimondo Fianza/Francesco Gnecco, Genua/S. Agostino, UA Frühjahr 1797, in: *La Lodoiska* (Librettodruck mit Bemerkungen zum Ballo Genova: Stamperia Gesiniana 1797, vgl. Sartori 14398): „L'Artaserse dell'immortale Metastasio, di cui il presente Ballo porta il titolo, e segue la traccia, è sì noto al Mondo, che stimo inutile, illuminatissimo Pubblico, il presentarvene il Programma“, S. 29 f. (zit. nach Gialdroni, S. 572 f., Anm. 8).

14 Siehe hierzu die verdienstvolle Übersicht von Reinhart Meyer, „Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasio“, in: *Pietro Metastasio – Uomo Universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. von Andrea Sommermathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 311–352.

französischer Vorlagen hinausreicht: Sie betrifft auch die literarische Inszenierung eines Theater-Repertoires in Augenhöhe mit den Klassikern des französischen Sprechtheaters und zwar durchaus mit eigenständigem Anspruch auf Kanonisierung und Klassizität. Das metastasianische Theater erweist sich aus europäischer Perspektive weniger als Komplement oder gar Vorstufe, sondern eher als spezifische Spielart der in Frankreich etablierten Idee der literarischen Kanonisierung von musikalischem Theater. Anders als in Frankreich allerdings war hier die literarische Situierung nicht unmittelbar mit höfischer Repräsentation verbunden: Metastasio repräsentierte in seinen Werkausgaben als Hof-Dichter nicht vor allem den Habsburger Hof, er präsentierte *sich* als Dichter, wofür, wie Reinhard Strohm zu Recht betont, auch die Titel der Werkausgaben sprechen. Deshalb wohl beförderte er die Publikation von Werkausgaben zwar von Wien aus, aber nicht *in* Wien (was ja durchaus denkbar gewesen wäre, etwa bei Trattner oder Ghelen): Es erschienen italienische Ausgaben in Italien, französische Übersetzungen in Frankreich (darunter eine mit dem fingierten Druckort Wien¹⁵) und italienische Ausgaben in Frankreich (etwa die berühmte von Calzabigi).¹⁶ Sie lieferten die Grundlage für die – nicht zuletzt durch das Fehlen einer italienischen – so prominente französische Metastasio-Diskussion, die die Stücke vor allem als Tragödien rezipierte.¹⁷

Der erste Band einer Werkausgabe kam bereits 1733 (und danach in zahlreichen revidierten und korrigierten Wiederauflagen) bei Bettinelli in Venedig heraus: Er wurde, wie auch alle ersten Bände der folgenden Werkausgaben, mit *Artaserse* eröffnet, dem zu dieser Zeit wohl erfolgreichsten Stück (Reinhart Meyer weist bis 1733 bereits 19 Aufführungen nach, darunter auch schon nicht italienische Theater wie Brunn, Breslau und Olmütz, in Wien war zumindest eine Aufführung geplant, die allerdings dann nicht stattfand).¹⁸ Nicht nur ihres unmittelbaren Erfolges auf der Bühne wegen spielen die frühen italienischen Stücke in den Ausgaben eine wichtige Rolle. An ihnen kann Metastasio in besonderem Maße die Bedingungen postulieren, unter denen seine *drammi* von Theater zu Theater, von Vertonung zu Vertonung wandern können: Alle „ Fassungen “ erweisen sich vor diesem Hintergrund letztlich als theatralische „ Lesarten “ seines Textes, ohne dass sie die Forderung nach „ Neuheit “ am jeweiligen Aufführungsort missachten müssten. Anders allerdings als in Frankreich konkurrieren diese Dramen, wie Silke Leopold ausdrücklich hervorhebt,¹⁹ nicht mit denen eines auf der Bühne präsenten klassischen Sprechtheaters, sondern sie treten gleichsam an ihre Stelle – und finden 1790 in einem Auswahlband schließlich den Weg in eine Buchreihe, die unter dem Titel *Parnaso Italiano* die „ Poeti Classici Italiani “

15 *Tragédies-opéra de l'abbé Metastasio. Traduites en François. Par M...* [César-Pierre Richelet], 12 Bde., Wien [recte: Paris] 1751–61. Zum fingierten Druckort siehe François Karro, „De la Querelle des Bouffons à la Réforme de Gluck. Les Lettres du Comte Giacomo Durazzo à Charles Simon Favart conservées à la Bibliothèque de l'Opéra“, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 38 (1985), S. 163–196, hierzu S. 180 und Anm. 64.

16 *Poesie del Metastasio*, 10 Bde., Paris: Quillau 1755–1769 (enthält in Bd. 1 [1755] Calzabigis berühmte *Dissertazione* und in Bd. 10 einen Artikel von [Giuseppe?] Barreti aus einem nicht genannten italienischen Journal); *Poesie del Signor Abbate Metastasio*, Paris: Pietro Durand 1773, 6 Bde. (1783 ohne Änderung der Druckplatte für die Titelseite erweitert um 2 Bände durch Molini); *Opere del signor Abbate Pietro Metastasio*, 12 Bde. Paris: Herissant 1780–83.

17 Vgl. hierzu u. a. Herbert Schneider, „Metastasio in Frankreich“, in: *Händel-Jb* 45 (1999), S. 186–205.

18 Reinhart Meyer, „Die Rezeption der Opernlibretti Metastasios“, S. 312.

19 Vgl. etwa Silke Leopold und Dörte Schmidt, Art. „Oper“, in: *MGG2*, Sachteil, Supplementband (2008), Sp. 623–646, hierzu v. a. Sp. 632.

versammelt.²⁰ Dieser Anspruch prägt auch die häufig kolportierte Bemerkung Metastasios, man könne seine Dramen ebenso ohne Musik aufführen – und im Vorwort der von Bonnet de Chemlin 1749 in Paris herausgebrachten französischen Prosaübersetzung (der Band enthält *Artaserse*, *Demetrio*, *Demofonte* und *Temistocle* sowie einige Gedichte)²¹ vergleicht der Herausgeber die Texte Metastasios denn auch mit den Tragödien Racines und Corneilles, allerdings nicht ohne kritisch zu bemerken, Metastasio unterwerfe sich dramatischen Regeln und den „caprice du chant“, die der wahren Tragödie nicht angemessen seien, was besonders deshalb unverständlich sei, weil sie ja als Theaterstücke ohne Musik und ohne die Arientexte aufgeführt werden könnten. Auch Rousseau betont (wie viele seiner Landsleute) ausdrücklich, dass Metastasios Dramen als Tragödien aufgeführt werden konnten, wobei meistens die Arientexte nicht vorgetragen worden seien, und sieht darin geradezu einen Vorzug, weil sie dadurch – anders als die Libretti Quinaults, die ohne Lullys Musik nicht zu denken sind – als autonome Texte angesehen werden könnten.²² Ohne Musik, und d. h. auch ohne die Arientexte, so ließen sich solche Bemerkungen ergänzen, sind die metastasianischen *drammi* in den Augen jedenfalls der französischen Zeitgenossen den klassischen Tragödien auf der literarischen Ebene zumindest vergleichbar. Auf eine solche Sichtweise musste man französische Leser allerdings eigens hinweisen, damit ihnen der Unterschied zum Lesen der Quinault'schen Libretti deutlich werden konnte: Diese waren im Prinzip gleichfalls ohne die Musik lesbar, aber alle, die das taten, hatten ziemlich sicher die gleiche Musik „im Ohr“. Wer allerdings eine Metastasio-Ausgabe las oder vorgelesen bekam, hatte zunächst die Aufführung im Ohr, die er eben kannte. Arientexte, die als Domäne der musikalischen Gestaltung auch schneller zum Ziel von Veränderung wurden, wurden häufig umgeschrieben oder ganz ausgetauscht. Möglicherweise ließ man sie deshalb auch nicht selten (wohl um diese an bestimmte Aufführungen gebundene musikalische Imagination nicht zu stören) bei solchen Lektüren weg und betonte so die Universalität der Texte gegenüber den Aufführungen.²³ Eine solche Grenzbestimmung zwischen dem Terrain des Dichters und dem der Musiker war in Frankreich im Grunde gar nicht nötig.

Das für die literarische Spezifik in den Debatten angeführte Argument ist gleichwohl das der Aufführbarkeit. Der zentrale Punkt dabei ist, dass diese Texte in jedem Fall (auch ohne Musik) Theatertexte sind, d. h. mit „Aufführung“ rechnen, bzw. ihnen der Aufforderungscharakter innewohnt, der zu Aufführung führt (darin vergleichbar Notationen). Auch ein Leser ist letztlich ein Aufführender, er nimmt eben diese Aufforderung zur Auf-

20 *Drammi Scelti dell'Abbate Pietro Metastasio*, Venedig: Antonio Zatta MDCCXC (1790), im gleichen Verlag als Bd. XLVII (47) des: *Parnaso Italiano ovvero Raccolta de'Poeti Classici Italiani. D'ogni genere d'ogni età d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame*. Darin: *Artaserse*, *Demofonte*, *Temistocle*, *Attilio Regolo* und *La Clemeza die Tito*. Im Vorwort heißt es: „Delinearvi il Parnaso Italiano senza del Metastasio, saria il delinearvi Roma senza il Vaticano ed il Campidoglio. Sacrificate alla perfezione dell'opera quella scienza che avete di lui. [...] Avete voi dell' anima per la musica e per la poesia? Leggete Metastasio, e il saprete.“ o.S.

21 *Ceuvres de M. l'Abbé Metastasio traduites de l'Italien par M. l'Abbé Bonnet de Chemlin*, Paris 1749; zur französischen Rezeption vgl. auch Herbert Schneider, „Metastasio in Frankreich“.

22 Rousseau, „Lettre sur l'opéra“ (1742), in: *Ceuvres complètes V. Écrits sur la musique*, hrsg. von Bernard Gagnebin u. a., Paris 1988, S. 250 f., hier S. 251.

23 Dass Metastasio selbst wie später auch Carzabigi ausdrücklich auf den gesprochenen Vortrag der Arientexte bestand, kann auch als Indiz dafür gelesen werden, wie wahrscheinlich es war, dass dies unterblieb. Vgl. zu dieser Frage beispielsweise Francesca Menchelli-Buttini, „Die Opera seria Metastasios“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12), Laaber 2001, S. 23–36, vor allem S. 32 f.

führung an, zumal in einer Zeit, in der lautes Lesen in Gesellschaft die verbreitete Darbietungsform gedruckter Texte war,²⁴ gar als implizit geforderte Art des Lesens (wie spezifische typographische Besonderheiten, etwa das Markieren des Beiseite-Sprechens durch Klammern o.ä., typographische Hervorhebungen von auch stimmlich hervorzuhebenden Passagen etc. zeigen, die zu jenen Aspekten gedruckter Texte gehören, die Paul Zumthor als „Mündlichkeitsmerkmale“ beschrieben hat).²⁵ Leser und Hörer werden gleichsam zum Publikum eines mentalen Theaters, das sich von einem reinen Lesedrama dadurch unterscheidet, dass es auf jeweils individuelle tatsächliche Theatererfahrungen bezogen und mit ihnen in Wechselwirkung gebracht werden kann. Dass Lesen ohne Musik nicht selten Lesen ohne Arien bedeuteten konnte, ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass schon die metastasianischen Libretti selbst im Grunde mehrere Textebenen enthalten, die sich zu diesem Geflecht von Literarisierung und Performanz unterschiedlich verhielten. Die Arien gehörten offensichtlich – auch wenn Metastasio selbst das anders sah – graduell eher zur musikalisch-performativen als zur literarisierten Textebene, waren die Domäne der Komponisten und wurden nicht selten separat und dann mit Musik überliefert: Vor allem der Londoner Verleger Walsh war auf diesem Gebiet tätig.²⁶

Der Publikationsstrategie Metastasio trägt die Literarizität seiner Texte ebenso Rechnung wie der ihnen innewohnenden Aufforderung zur Aufführung: Das Verhältnis von Text und Aufführung spiegelt sich in den Drucken seit der überhaupt ersten Publikation des *Artaserse*-Librettos im Jahr der Uraufführung 1730. Hasses Version des *Artaserse* für Venedig kam sehr schnell nach der römischen Uraufführung mit der Musik von Vinci heraus (Rom 4.2.1730, in Venedig, so schätzt Reinhard Strohm, etwa zwei Wochen später²⁷). Im Jahr der Uraufführung kam das Werk in sieben italienischen Städten heraus: in Bologna als Pasticcio, in Rom und Florenz mit Musik von Vinci, in Lucca und Venedig mit Musik von Hasse, in Genua mit Musik von Chioccholetti und in Turin von einem unbekanntem Komponisten. Von Beginn an konkurrierten hier zwei der Kompositionen so offensichtlich miteinander, dass sie noch im Jahr der Uraufführung von weiteren Theatern übernommen und auch zum Vehikel des Wettbewerbs der Theaterstädte selbst werden. Strohm vermutet aufgrund von Ähnlichkeiten in den Vertonungen der gleichen Arientexte sogar, dass den Werken dieser Wettstreit auch bewusst eingeschrieben worden war und es Kontakt zwischen Vinci und Hasse gegeben haben könnte, die beide zur Zeit der Komposition noch in Neapel lebten.²⁸

Begleitet wurde dieser Wettstreit von Beginn auch durch Publikationen: Domenico Lalli, der Impresario, der die Bearbeitung des Librettos für Venedig in Auftrag gegeben hatte,²⁹ ließ gleichzeitig mit dem Aufführungslibretto auch die unbearbeitete Version des

24 Roger Chartier, „Muße und Geselligkeit. Lautes Lesen im Europa der Neuzeit“, in: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/New York 1990, S. 146–168.

25 Vgl. Paul Zumthor, *La lettre e la voix. De la littérature médiévale*, Paris 1987, S. 37.

26 Vgl. hierzu die Übersicht in: William C. Smith und Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works published by John Walsh 1721–1766*, London 1968.

27 Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven und London 1997, S. 78.

28 Z. B. „Amalo, e se al tuo sguardo“, Strohm, *Dramma per Musica*, S. 78, sowie ders., *Italienische Opernarien*, Bd. 1, S. 141 ff. und 149, sowie die Notenbeispiele in Bd. 2, Nr. 73 und 74.

29 Die venezianische Text-Fassung von Giovanni Boldini kürzt vier Arien heraus (I.3, I.11, II.13, III.3), bearbeitet die Szenen I.14 und Anfang 15, II.2, III.1, ändert III.2 in eine Szene für Abace statt für Artaserse und ergänzt mit II.15 eine Szene für Artabano.

Textes drucken. Auch wenn Strohman dies zu Recht dem pragmatischen Bemühen zuschreibt, „to avoid offending Metastasio“ und die Autorrechte zu wahren, gab Lalli seinem Publikum damit auch die Möglichkeit, die von ihm angeregte Überarbeitungsleistung bis ins Detail zu würdigen.³⁰ Es sind also in der Publikationsgeschichte des *Artaserse* von Anfang an zwei Textebenen des Librettos präsent: eine literarische und eine performative, die es auch für ein zeitgenössisches Publikum immer zueinander im Verhältnis zu stellen galt.³¹

Ab 1733 ist mit der Präsenz von Werkausgaben zu rechnen, die die Möglichkeit sicherstellen, eine Aufführungsfassung mit dem „literarisierten“ Text zu vergleichen – die Titel der Ausgaben, heißen sie nun *opere* oder *poesie*, betonen eben jene Funktion der Literarisierung ebenso, wie die einzelnen Stücktitel innerhalb der Bände, in denen (anders als in den Aufführungslibretti) in den ersten Werkausgaben jeder Hinweis auf eine spezifische Aufführung fehlt. Auch „textkritische“ Hinweise bereits in den Titeln, wie: revidiert, vervollständigt oder verbessert, betonen diesen Status der Texte. Nicht umsonst werden editorische Fragen in den Vorworten oft ausführlich besprochen, so programmatisch etwa 1755 in der berühmten Pariser Ausgabe von Calzabigi durch Metastasio selbst. Nach der Widmung an die Madame de Pompadour folgt eine an den Herausgeber Calzabigi gerichtete „Lettera dell’Autore“, datiert auf Wien 9. März 1754, in der Metastasio das Editionsunternehmen kommentiert:

„Non han poco solleticata la mia vanità, gentilissimo Signor de’ Calsabigi, le notizie così dell’elegante ristampa di tutti i poetici scritti miei che si è costì recentemente intrapresa; [...] Il trovarsi poi la direzione e la cura di questa impresa fra così esperte ed amiche mani come le vostre, mi assicura ch’io dovrò arrossirmi in avvenire unicamente de’ proprj errori, e non più di quelli che mercè la vergognosa trascuratezza degl’impressori inondano le numerose edizioni con le quali mi ha fin’ora la nostra Italia non so se perseguitato, o distinto. [...] Per assicurarvi dovrei intraprendere una generale correzione di tutti gli scritti miei, e trasmettervene poi esattissima copia: impresa per la quale manca il tempo a me di compirla, come quello a voi d’aspettarla. Convien dunque ch’io mi riduca ad avvertirvi unicamente di quei pochi errori che per l’enormità loro hanno conservato sito nella mia memoria; e che confidi poi, e raccomandandi alla dottrina, alla diligenza, ed alla amicizia vostra, la ricerca e la riforma degli altri.“³²

30 Einen bequemen Vergleich der Fassungen ermöglicht heute die CD-Rom-Edition bei Marsilio Editori: Pietro Metastasio, *Drammi per Musica*, hg. von Anna Laura Bellina, Venedig 2003 (CD-Rom 883178314–9), sowie die zugehörige Internetseite: <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/> (Abruf 20.12.2012).

31 Diese Unterscheidung ist in der musikwissenschaftlichen Forschung zuerst im Kontext philologischer Fragestellungen diskutiert worden, z. B. in: Gabriele Buschmeier, „Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe: Glucks Opern-Text zwischen Original und Bearbeitung“, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Berlin 1998, S. 157–183. Buschmeier unterscheidet in Originallibretti und Bearbeitungen bzw. Übersetzungen, dann nach Funktionen zwischen Aufführungslibretti und Textbuchdruck aus literarischer Ambition heraus, wobei allerdings die Frage der Beziehung dieser beiden Quellensorten zueinander nicht thematisiert wird, da nur erstere als musikrelevante Quelle angesehen wird (es geht immer um Aufführungsfassungen). Das editorische Problem der Worttexte wird also vor allem im Blick auf Notenausgaben diskutiert und nicht im Blick auf das kommunikative Netz der Drucke und ihre Interaktion mit Aufführungen (vgl. zu dieser Frage beispielhaft an den Druckausgaben der Werke von Charles-Simon Favart: Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln*, S. 175–182).

32 *Lettera dell’Autore*, in: *Poesie del Signor Abbate Pietro Metastasio*, Paris: Quillau 1755, Bd. 1, S. VII–XIV, hier S. VII f. und X. Schon im Titel der Neuauflagen von Bettinellis Edition findet sich ein

Wie in gedruckten Theatertexten überhaupt, so finden sich auch in diesen Werkausgaben der metastasianischen *drammi* Hinweise auf die Ebene des Performativen, auf Sprechweisen etc., jene „Mündlichkeitsmerkmale“ im Sinne Zumthors, die üblichen Szenenanweisungen etc.; im chronologischen Vergleich allerdings kann man beobachten, dass solche Hinweise auf Aufführungen seit den 1770er Jahren deutlich zunehmen.³³ Man kann also vermuten, dass gerade dieser Aspekt der Drucke mit der vollzogenen literarischen Kanonisierung der Texte wichtiger wird. Wenige Beispiele mögen das belegen: Bereits die jeweils ersten und letzten Redaktionen der (offensichtlich zusammenhängenden) Ausgaben Paris 1755 und Turin 1757 teilen für einige Stücke unterschiedliche Versionen mit (das betrifft z. B. *Adriano in Siria*, für den die letzte Redaktion sowohl im Titel Angaben zur Wiener Uraufführung mit der Musik von Caldara macht, als auch am Ende den alternativen Schluss für die Madrider Aufführung mitteilt).³⁴ Die 1773 bei Durand erschienene Ausgabe hat nicht nur sehr prächtige Titelkupfer nach Gravelot, auf denen einzelne Schlüsselszenen der Werke vermutlich Verbindungen zu spezifischen Aufführungen herstellen,³⁵ sondern enthält auch einen „indice delle arie, cori e duetti“, und die Pariser Ausgabe von 1780 nennt die Uraufführungen der Stücke sowie die Komponisten (das mag auch als ein Indiz für das „Beharrungs- und Verbreitungsvermögen“ mancher Partituren gelesen werden, das deutlich über ihre Funktion für eine einzelne „Inszenierung“ hinausreicht, wie z. B. die Vincis im Falle von *Artaserse*). Alle weiteren Angaben zu den übrigen Mitwirkenden (Sänger, Choreograph, Bühnenbildner) oder zur szenischen Gestaltung (etwa die Auflistung der *mutazioni di scene* zu Beginn), die im Aufführungslibretto der Uraufführung selbstverständlich (und zwar noch vor dem Komponisten) genannt sind, fehlen allerdings, sodass diese Textversionen sich nicht etwa als Dokumentation dieser Aufführung präsentieren, sondern durchaus als literarisierter Text, der nun allerdings mit seiner ersten Vertonung verbunden wird. In der *Artaserse*-Edition im ersten Band der Hérissant-Edition finden sich überdies Bemerkungen zur Aufführung und zur Inszenierung der „musikalischen Form“ wie etwa am Ende der Szene I.2: Nach der Schlussarie des Arbace steht in allen übrigen Ausgaben einfach „parte“, bei Hérissant aber: „Mentre Arbace canta l'aria, Artabano, che non l'ode,

solcher textkritischer Hinweis, z. B.: *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano Poeta Cesareo. Ottava Edizione notabilmente accresciuta, e corretta*, Bd. I, Venedig: Giuseppe Bettinelli MDCCXLVII (1747). Vgl. beispielsweise auch: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio, Poeta Cesareo, Giusta le Correzioni e Aggiunte dell' Autore nell' Edizione di Parigi del MDCCLXXX*, Venedig: Antonio Zatta MDCCLXXXI (1781), Bd. 1 („Lo Stampatore: A Chi Legge“) nennt die Vorläufer und Quellen der Ausgabe und beschreibt das Editionsunternehmen.

- 33 Roger Savage diskutiert die Frage der Regieanweisungen in Druckausgaben im Kontext der szenischen Vorstellungen Metastasio in: „Staging an Opera. Letters from the Caesarian Poet“, in: *Early Music* 26 (1998), S. 583–595, siehe für unseren Zusammenhang vor allem S. 591 ff.
- 34 Vgl. hierzu die CD-Rom- bzw. Internet-Edition von Anna Laura Bellina: Paris: Quillau I und II, beide 1755, sowie Torino: Reale I und II, beide 1757.
- 35 Nach meiner Kenntnis sind diese Frontispize bisher nicht identifiziert. Da allerdings in Paris solche Abbildungen von Theaterszenen mit Bezug auf bestimmte Aufführungen nicht unüblich waren, liegt es nahe, solche Verweise auch hier zu vermuten. Anspielungen auf eine Aufführungssituation sind sie in jedem Fall. Vgl. zur diesem Phänomen z. B. Daniel Heartz, „Opéra comique and the Théâtre Italien from Watteau to Fragonard“, in: *Music in the Classical Period. Essays in Honour of Barry S. Brook*, hrsg. von Allan W. Atlas, New York 1985, S. 69–84, sowie Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln*, S. 160.

va sospettoso spiando intorno ed ascoltando per poter regolarsi a seconda di quello che veda o senta. Dopo l'aria Arbace parte.“³⁶

Auch die Aufführungslibretti tragen den verschiedenen Textqualitäten in ihrem Verhältnis zur Vorlage Rechnung, indem sie – zumindest ab dem Zeitpunkt, ab dem es Werkausgaben gibt – Kürzungen in den Rezitativen typographisch anzeigen (meist durch Auslassungszeichen); nicht indiziert werden in der Regel das Weglassen oder die Neudichtung von Arientexten. Als ein Beispiel für diese Praxis mag Johann Christian Bachs *Artaserse* (Turin 1760) dienen. Der Text ist – den dramatischen Vorstellungen der Zeit entsprechend – in den Rezitativen stark gekürzt,³⁷ aber nur vier Arien wurden nicht vertont³⁸ und zwei Arientexte eines unbekanntens Autors ergänzt.³⁹ Bemerkenswert ist an diesem Fall nun, dass der Librettodruck den Text vollständig wiedergibt und die Kürzungen durch Anführungsstriche markiert (auch bei den Arien). Ausgetauschte Arien allerdings sind nicht bezeichnet. [Abb. 2] Nebenbei kann man an diesem Druck auch sehen, dass solche Aufführungslibretti von Fall zu Fall auch in den Arien spezifische musikalisch-formale Aspekte anzeigen können (hier fällt vor allem das Incipit des in dieser Zeit kompositorisch offensichtlich nicht mehr überall selbstverständlichen *da capo* ins Auge, das in den Werkausgaben nie vorkommt).

Wie sehr das in solchen Praktiken aufgehobene Prinzip der literarisierten Textautorität, die neben dem Aufführungstext besteht, gerade mit dem metastasianischen Theater verbunden war, mag man überdies daran sehen, dass gerade Ranieri de' Calzabigi dieses Verfahren im Zusammenhang mit seinem programmatisch als Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild angelegten Libretto zu *Alceste* aufgreift:⁴⁰ Er publizierte das Libretto bereits mehrere Monate vor der Aufführung und erhob damit einen eigenständigen literarischen Anspruch auf den Text, während zur Aufführung dann ein Textbuch erschien, das die für die Bühnenrealisierung vorgenommenen Kürzungen auswies.⁴¹

36 Siehe die Edition von Anna Laura Bellina, Bd. 1, S. 513, sowie die Fassungen der CD-Rom-Edition. Im Übrigen folgt die Hérisant-Edition im Prinzip der durch Vinci komponierten Fassung des Librettos.

37 Edward O. D. Downes schätzt, dass ca. 23 % gestrichen wurde: Downes, *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the Dominant Trends in Opera Seria 1750–1780*, Ph. Diss, Harvard University 1958, Bd. II, S. 35, nach: Ernest Warbourton, „Introduction“, in: Johann Christian Bach, *Artaserse*. Opera Seria in Three Acts. Libretto after Metastasio, London 1986 (= The Collectes Works of Johann Christian Bach, Bd. 1), S. xii.

38 Je in den ersten beiden Akten: I.6, I.11, II.4 und II.7.

39 II. Akt, Szene 14 in der Partitur bzw. 13 im Libretto, No. 18, Semira: „Fra tanti miei tormenti“, und III. Akt, Szene 1: No. 22, Abace: „Vivrà, se vuoi così“.

40 Costantino Maeder hat gezeigt, wie Calzabigi diesen Ausgangspunkt bekräftigte, indem er seiner *Alceste* Beziehungen zu Metastasio allgemein als sein bedeutendstes drama angesehen *Olimpiade* einschrieb, siehe: Costantino Maeder, *Metastasio, L'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna 1993, hierzu das Kapitel „Ad fontes: Calzabigi e l'Alceste“, S. 211–228.

41 Auf diese Unterscheidung zwischen dem Druck der Dichtung und dem des Aufführungstextes weist zu Recht Gerhard Croll hin, ohne allerdings auf die Parallele zur metastasianischen Praxis einzugehen; Croll, „Vorwort“, in: Christoph Willibald Gluck, *Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*, Teilband b: *Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht*, hrsg. von Gerhard Croll in Zusammenarbeit mit Renate Croll, Kassel 2005 (= Sämtliche Werke, Abteilung I, Bd. 3), S. VII–LII, hier S. XVIII f.

40 A T T O
 Quella al dover ribelle
 Colpevole pietà, che opprimo in seno
 A forza di virtù? Perchè ritorni
 Con quell'idea, che 'l mio coraggio atterra,
 Fra' miei pensieri a rinnovar la guerra.
 Se d' un amor tiranno
 Credei di trionfar;
 Lasciami nell' inganno,
 Lasciami lusingar,
 Che più non amo.
 Se l' odio è il mio dover,
 Barbara, e tu lo fai,
 Perchè avveder mi fai,
 Che invan lo bramo?
 Se, ec. *parte.*

S C E N A V I I.

S E M I R A .

A Qual di tanti mali
 Prima oppormi degg' io? Mandane,
 Arbace,
 Megabise, Artaserse, il Genitore,
 Tutti son miei nemici. Ognun m' affale
 In alcuna del cor tenera parte:
 Mentre ad uno m' oppongo, io resto agli altri
 Senza difesa esposta; ed il contrasto
 Sola di tutti a sostener non basto.
 „ Se del fiume altera l' onda
 „ Tenta uscir dal letto usato,
 „ Corre a questa, a quella sponda
 „ L' affannato Agricoltor.
 Ma

41 S E C O N D O .
 „ Ma disperde in su l' arena
 „ Il sudor, le cure, e l' arti,
 „ Che fe in una ei lo trattene
 „ Si fa sfrada in cento parti
 „ Il torrente vincitor.
 „ Se, ec. *parte.*

*Gran Sala del Reale Consiglio tutta circondata
 da Tribune praticabili per il Popolo. Trono
 da un lato, Tavolino, e Sedta a fianco
 del medesimo. Sedili dall' altro
 per i Grandi.*

S C E N A V I I I .

ARTASERSE preceduto da una parte delle Guardie,
 e da' Grandi del Regno, e seguito dal restante
 delle Guardie, poi MEGABISE.

Artas. E Comi, o della Persia
 Fidi sostegno, del paterno foglio
 Le cure a tollerar. Son del mio Regno
 Si torbidi i principj, e si funelli,
 Che l' inesperta mano
 Teme di questo avvicinarsi al freno:
 Voi, che nudrite in seno
 Zelo, valore, esperienza, e fede,
 Dell' affetto in mercede
 Che 'l mio gran Genitor vi diede in dono,
 Statemi scorta in sulle vie del trono.
 Meg. Mio Re, chiedono a gara
 E Mandane, e Semira a te l' ingresso.
 Artas.

Abb. 2: Johann Christian Bach, *Artaserse*, II. Akt, Szene 7, reproduziert nach: Faksimile-Druck, London 1986 (The Collected Works of Johann Christian Bach, Bd. 1)

II. Werk, Text und Repertoire

Die Librettoüberlieferung weist das metastasianische *dramma* als eines aus, das seine Aufführung *im Bezug auf einen literarisierten Text* erzeugt. Die Inszenierungsstrategien der Texte in „Werkausgaben“ wie in Aufführungslibretti steuern dies auch bewusst. Bleibt man jedoch bei dieser Erkenntnis stehen, werden sich die Bedingungen dieser Aufführungen kaum erschließen und vor allem ergeben sich keine Kriterien, nach denen man die sich daraus ergebende „Aufführungsgeschichte“ strukturieren könnte – im Extrem geht man in gewisser Weise in den über 90 Neuvertonungen des *Artaserse* unter, die dann auf lauter Einzelfälle führen. In der Allgemeinheit des im Zusammenhang mit den Aufführungen metastasianischer Texte regelmäßig bemühten Begriffs der Rezeption kommt die theaterbedingte Spezifik solcher Vorgänge oft nicht zum Tragen. Das liegt u. a. daran, dass die prinzipielle Wiedervertonbarkeit dieser Theatertexte die – unausgesprochen an Originalität interessierte – musik-historiographische Aufmerksamkeit von den spezifischen Bedingungen von und Interessen an Wiederaufführungen bestimmter Vertonungen unter solchen Bedingungen abgelenkt hat.⁴² Nur der Blick auf beide Erscheinungen und deren Verhältnis zueinander aber kann das Bild präzisieren. Die Frage ist, wie die Musik sich un-

42 Vgl. etwa Reinhard Wiesend, der aus der Feststellung, dass ein Libretto „prinzipiell zur Wiedervertonung durch jedermann, auch durch denselben Komponisten, offenstand“, die Konsequenz zieht: „Die Folge von Vertonungen ein und desselben Librettos bildet somit dessen Rezeptionsgeschichte.“ Wiesend, „Die Poesie ist von dem berühmten Abt Herrn Peter Metastasio“, S. 135.

ter den skizzierten Bedingungen als wiederaufführbar, als repertoirefähig verstetigen kann. Das grundsätzliche Problem, mit dem man es zu tun bekommt, ist die Klärung des Verhältnisses von Werktexten und Aufführungen. Die metastasianische Oper bietet ein ideales Studienobjekt für die Bedingungen eines – um in der Terminologie der aktuellen Debatte zu sprechen – durch Schrift in Gang gebrachten Performativs.

Eine produktive methodische Handhabe, um diesen komplexen Vorgang differenzierter zu beschreiben, könnte der Begriff des Repertoires liefern. Will man ihn allerdings zur Beschreibung der Verbreitung des metastasianischen Theaters nutzbar machen, ist eine Erweiterung seiner verbreiteten Bedeutung nötig, die darunter in der Regel lediglich die „Gesamtheit der auf dem Spielplan einstudierten und jederzeit abrufbaren Stücke eines Theaters“ fasst.⁴³ Im Falle des metastasianischen Theaters haben wir es mit einem *europäischen* Phänomen zu tun, das nicht nur mehrere Theater, sondern die italienisch geprägte Theaterwelt Europas und damit auch verschiedene *Theatersysteme* umgreift, die sich in ihrem Verhältnis zu Wiederaufführungen unterscheiden: An repräsentative Anlässe gebundene höfische Aufführungen betonten in der Regel eher die Einmaligkeit des Ereignisses (wobei immer die Frage gestellt werden muss, worin sich solche Einmaligkeit dann im Einzelnen zeigen konnte). Wiederaufführungen konnten diese Funktion nur in seltenen Fällen bedienen. Neu an einen Hof verpflichtete Komponisten konnten zwar durchaus als Debüt aus Italien mitgebrachte Opern umarbeiten, dann aber wurden Neukompositionen erwartet. Die Bedingungen kommerzialisierter Theaterbetriebe förderten dagegen schon aus ökonomischen Gründen Wiederaufführungen in verschiedener Weise. An kleinen Höfen, die sich keine eigenen Ensembles hielten, sondern – eher bürgerlichen Theatern vergleichbar – auf reisende Sänger oder Wandertruppen wie etwa die Mingottis zurückgriffen, überlagern sich kommerzielle und repräsentative Interessen in spezifischer Weise. Dies alles prägt die Bedingungen, unter denen die italienische und speziell die metastasianische Oper sich in Europa verbreitete. Metastasio Strategie der Literarisierung seiner *drammi* schafft in gewisser Weise die Konstanten in diesem komplexen und vor allem sehr beweglichen Gefüge. Sie knüpft das Netz, in dem die Aufführungen sich zueinander in Beziehung setzen können. Der Erfolg dieser Strategie gründete sich vor allem darauf, dass die Libretti den jeweiligen Gegebenheiten angepasst wurden, durch den immer präsenten Bezug auf die literarisierte Form aber dennoch „Identität“ wahren und dadurch repertoirebildend wirken konnten. Erweitert man – die Definition von Patrice Pavis weiterentwickelnd⁴⁴ – die Ebenen, auf denen man die repertoirebildenden Mechanismen dieser Theaterform sucht, lässt sich das komplexe Verhältnis von Text und Aufführung für unseren Fall genauer beschreiben:

1. auf der Ebene der Orte: die in einem bestimmten Zeitraum an einem Theater gespielten Stücke;
2. auf der Ebene der Texte: Stücke eines „Stils“, einer Periode oder eines Autors ggf. durch Strategien der Literarisierung bzw. Kanonisierung;
3. auf der Ebene der Darsteller: Stücke einer (reisenden) Truppe, eines bestimmten Ensembles, aber auch Rollen eines Darstellers.

Diese Ebenen nun können in verschiedenen Kombinationen wirksam werden, sie erlauben es, einzelne Aufführungen und Editionen über ein Bündel von Merkmalen in der europä-

43 Gerhard Brauneck und Gérard Scheilin, *Theaterlexikon. Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 3. vollst. überarb. Neuauflage Reinbek 1992, S. 784, Hervorhebung von der Verfasserin.

44 Vgl. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto 1998, S. 308.

ischen Topographie des metastasianischen Theaters zu verorten. Ein solcher dynamisierter Repertoirebegriff eröffnet eine etwas zugespitzte Perspektive auf diese Rezeptionsgeschichte, die die Besonderheiten der metastasianischen *drammi* in ihren komplexen Beziehungen zu einer Theaterpraxis sieht – nicht nur der literarisierte Text selbst ist in Italien und in der italienisch geprägten Theaterwelt anders zu denken, als etwa in Frankreich, sondern auch die Theaterpraktiken, mit denen er in Interaktion tritt.

Die Texte der *drammi* sind, das zeigt eine solche Perspektive deutlich, ebenso nur eine der Ebenen, auf denen hier über die Bildung von Repertoire zu reden wäre, wie ihre Aufführungen. Und: In dem Moment, in dem die Bedingungen der Aufführung bis hin zu den Darstellern ins Spiel kommen, wird auch die Musik zu einer der tragenden Ebenen. Und deren Funktion gilt es näher zu untersuchen – Reinhard Strohm hat nicht von ungefähr bereits mehrfach auf die Bedeutung einer genaueren Untersuchung der Transferbedingungen von italienischen Opern nach Nordeuropa hervorgehoben: „Such works were integral part of the Northern circulation throughout this period, as was the virtually limitless distribution of individual opera arias in manuscript copies.“⁴⁵ Zu Recht weist Strohm darauf hin, dass aus Joachim Christoph Nemeitz' Aufstellung der wichtigsten Opernkomponisten (genannt sind „Orlandini, Pollarolli, Porta, Vivaldi, Vinci, Lotti, Chelleri, Porpora, Costanzi, Lalli etc.“⁴⁶) nur drei die Alpen nie selbst überquert haben: Orlandini, Vinci und Costanzi. Reisende Komponisten, Operntruppen und Sänger sorgten nicht nur durch Aufführungen für die Verbreitung bestimmter Vertonungen, sondern sie hinterließen überdies Noten, seien es Manuskriptabschriften einzelner Arien, Aufführungsmaterialien oder auch Partiturabschriften, die dazu dienten, eine Komposition zur Kenntnis zu geben. Dennoch war es in besonderen Fällen möglich, dass auch musikalische Texte reisten.

An *Artaserse* kann man beispielhaft beobachten, wie die Konkurrenz der beiden ersten Vertonungen (d. h. Inszenierungen) von Beginn an für deren Präsenz in den europäischen Spielplänen wurde:⁴⁷ Vincis Vertonung war bis 1754 aufgeführt worden (bis lange nach dem Tod des Komponisten) und verbreitete sich auch über Italien hinaus, ohne dass der Komponist mit ihr reiste. Zuerst gelangte die Partitur mit Metastasio nach Wien (wo die 1732 geplante Aufführung dann wie bereits erwähnt nicht zustande kam); 1734 antwortete Händel in London auf ein vor allem auf Hasse'schen Arien basierendes Pasticcio von Porpora mit Farinelli⁴⁸ mit einem Pasticcio vor allem aus Vincis Musik, die ihm aus einer Abschrift im Besitz des Sammlers Charles Jennens zugänglich war,⁴⁹ und besetzte es

45 Reinhard Strohm, „Italian Operisti North of the Alps c. 1700 – c. 1750“, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hrsg. von Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 1–59, siehe darin vor allem den Abschnitt „Towards a repertory“, S. 53–57, hier S. 55.

46 Joachim Christoph Nemeitz, „Von den musicalischen Schauspielen, die man Opern nennet“ (1745), in: *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen: 7. Arolser Barock-Festspiele 1992, Tagungsbericht*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1993, S. 149–178, hier S. 167 f.

47 Robert Torre stellt diese beiden Vertonungen in die metastasianische Tradition des „opera pair“, R.T., „Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of *Artaserse* (1730)“, in: *Discourses in Music* 6 (2006) 1, www.discourses.ca/v6n1a1.html (Abruf 20.12.2012). Vgl. hierzu auch Reinhard Strohm, „Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair“, in: *Early Music* 26 (1998), S. 551–561.

48 Hasses Musik blieb in London bis 1774 auf der Bühne präsent.

49 Die Bedeutung von Jennens Sammlung für Händel und besonders auch Vincis *Artaserse* diskutiert: John H. Roberts, „Handel and Charles Jennens's Italian opera manuscripts“, in: *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, hrsg. von Nigel Fortune, Cambridge 1987, S. 159–202. Die Partitur mit dem Titel *Arbace* ist beschrieben in: Hans Clausen, *Händels Direktionspartituren*, Hamburg

mit Vincis Uraufführungssänger Carestini;⁵⁰ 1746 gab die Mingotti'sche Truppe Vincis Vertonung gar in Dresden, in jener Stadt also, in der Hasse als Hofkomponist an dem zwischen Dezember 1745 und Januar 1747 geschlossenen Opernhaus gleichsam das Hausrecht und „seinen“ *Artaserse* bereits 1740 neu herausgebracht hatte.⁵¹ Vinci war, wenngleich er selbst in Italien geblieben war, einer der bekanntesten Komponisten in ganz Europa und überall auf den Bühnen und in privaten Aufführungen zu hören. Gereist ist sein Stück im Grunde als Komplement zu dem des auf den Bühnen Europas präsenten Hasse, die Rezeptionsgeschichte beider Kompositionen ist offenbar so eng verbunden, dass sie beide auf verschiedene Weise als Vertonungen ins Repertoire eingingen. Vincis *Artaserse* verbreitete sich über zahlreiche Abschriften noch weit über die Wirkung seiner Wiederaufführungen hinaus und ging als „Klassiker“ der Metastasio-Vertonungen in die ästhetischen Debatten ein.⁵² Zahlreiche spätere Vertonungen beziehen sich auf eine der beiden ersten Opern oder gar in Mischfassungen auf beide, so etwa Carl Heinrich Grauns Komposition für den Berliner Hof 1743.

Diese Vertonung wiederum erlebte 1750 in Stuttgart als Festaufführung zur Eröffnung des Stuttgarter Opernhauses eine für unseren Zusammenhang bemerkenswerte Wiederaufnahme. Gotthold Ephraim Lessings und Christlob Mylius' im gleichen Jahr in Stuttgart verlegte *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* haben sich nicht von ungefähr ausführlich der aktuellen Premiere gewidmet und zunächst bemerkt, welchen Stellenwert die Musik am Hofe hat, die Internationalität des Ensembles betont und daraus den Aufwand begründet, das königliche Lusthaus zu jenem veritablen Theater umzubauen, das nun mit einer Festaufführung eröffnet wurde: „Die Oper hieß Artaxerxes. Der Verfasser davon ist der große Operndichter, der Abt Metastasio, und die Musik ist von dem berühmten Königlich-Preussischen Capellmeister, Herrn Graun. Sie ist schon vor einigen Jahren in Berlin aufgeführt worden.“⁵³

Berlin als Theater- bzw. Opernstadt wurde von den Stuttgartern genau beobachtet und in Lessing/Mylius' *Beiträgen* geradezu zum Maßstab erklärt: „Wir machen in unsrer neuesten Geschichte des Theaters billig mit Berlin den Anfang, da bekannt ist, was an dem dasigen Hofe für ein guter Geschmack, wie in den schönsten Wissenschaften überhaupt, also insbesondere des Theaters herrschet. Ganz Europa kennet und bewundert die tiefe Einsicht, den guten Geschmack und die eigene Stärke Sr. Königlichen Majestät in Preussen

1972; siehe überdies: Reinhard Strohm, „Handels Pasticci“, in: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985, S. 164–213, sowie ders., „Pasticci, Bearbeitungen und Opernfragmente“, in: *Händels Opern. Das Handbuch*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Bd. 2, Laaber 2009, S. 351–436.

50 Zu Händels Metastasio-Vertonungen im Londoner Kontext siehe auch: Dörte Schmidt, „Zwischen Literatur und Theater. Händel, Metastasio und Italien in London“, in: *Händels Weg von Rom nach London*. Tagungsbericht Engers 2009, hrsg. von Wolfgang Birtel in memoriam Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2012 (= Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 21), S. 207–229.

51 Danach wurde diese Librettofassung 1755 noch einmal aufgeführt, der Komponist ist nach meiner Kenntnis nicht bekannt.

52 Voltaire etwa nennt Ende der 40er Jahre u. a. Arbaces Schlussarie des ersten Aktes aus *Artaserse* „Vo scoldando un mar crudele“ als Beispiel für die Sublimität der metastasianischen Arientexte; Voltaire, „Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne“, zit. nach: Voltaire, *Dissertation sur le théâtre*, Heidelberg 1949, S. 60.

53 In: *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters...*, hrsg. von Gotthold Ephraim Lessing und Christlob Mylius, Viertes Stück, Stuttgart 1750 (Faksimile-Druck Leipzig 1976), S. 592–595, hier S. 593.

in den Werken des Geistes.“⁵⁴ Hierauf wird nun für Stuttgart ausdrücklich Bezug genommen, wie man schon an der Parallelität der Überschriften sehen kann: *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin* bzw. *Stuttgart* [sic] (über Paris dagegen berichtet man unter dem Titel *Theatralische Neuigkeiten*).

Mit der Wahl des Graun'schen *Artaserse* markierte der Württembergische Hof, so verstehen es Lessing und Mylius wohl zu Recht, einen Wandel der Kriterien für solche Hofaufführungen: Hier zielte ein höfischer Festakt explizit nicht auf die repräsentative Einmaligkeit eines der Huldigung des Herrschers dienenden Theaterereignisses, sondern auf die Demonstration von Kunstsinn und aktueller Kenntnis führender Strömungen der europäischen Oper. Man stellte sich, das markiert diese Wiederaufführung, in eine Linie mit Berlin, was die „Stärke [...] in den Werken des Geistes“ angeht, und wollte so nicht nur an die Kultur, sondern damit auch an die politische Haltung des aufgeklärten Berliner Hofes anknüpfen. Deshalb wurde das Ereignis geradezu in programmatischer Weise genutzt, um sich durch eine gezielte Wiederaufführung im europäischen Theaterdiskurs zu situieren. Dies setzt sich auch auf der Ebene der Aufführenden fort. Besonders hervorgehoben wird die Sängerin Marianna Pircher, „welche in Italien, England, Copenhagen, Hamburg und Wien bereits viel Ruhm erworben, ist sowohl eine sehr tüchtige Sängerin, als auch eine gute Actrice. Sie stellt die Mandane vor.“⁵⁵ Die Sängerin war zwischen 1736 und 1748 eine der führenden und europaweit bewunderten Interpretinnen der einflussreichen Operntruppe Pietro Mingottis und in diesem Zusammenhang bereits in mehreren Vertonungen dieses metastasianischen Librettos aufgetreten.⁵⁶ Bemerkenswerterweise wird gerade bei diesem so mit der zentralen Sängerfigur identifizierten Stück der Altist Giuseppe Jozzi, der die Rolle des Arbace sang, nicht in solcher Weise herausgestellt und kein früheres Engagement erwähnt, wenngleich er ebenfalls Mitglied der Mingotti'schen Truppe gewesen war und zehn Jahre zuvor den *Artaserse* in Glucks Mailänder Vertonung des Librettos gesungen hatte.

Wohl in Reaktion auf die Stuttgarter *Artaserse*-Aufführung brachte man in Mannheim, der theaterliebenden Nachbarresidenz, 1751 Niccolò Jommellis Version (erstmalig 1749 in Rom herausgekommen) auf die Bühne. Um diesen Komponisten konkurrierten die beiden Höfe zu dieser Zeit, 1753 wird er sich für Stuttgart entscheiden und 1756 seinen *Artaserse* auch dort aufführen – und zwar mit Marianna Pirker und Giuseppe Jozzi in eben den Rollen, die sie auch schon in Grauns Vertonung verkörpert hatten, so dass das Publikum auf der Ebene der Darsteller den direkten Vergleich hatte.⁵⁷ Eine Neuinterpretation erlangte das Libretto in Jommellis Produktion neben der Musik auch durch die Ausstattung: Die in den Aufführungslibretti aufgeführten „mutazioni di scene“ sind zwar bei Graun und Jommelli gleich, im Librettodruck von 1756 aber zeigt ein Hinweis an, dass es für diese Produktion eigens neue Bühnenbilder gegeben hat: „Le scene sono di Nuova invenzione del Sig. Innocente Colomba Architetto Teatrale di S.A.S. il Sig. Duca Regnante di Wirtemberg“.⁵⁸

54 Ebd., Erstes Stück, S. 123.

55 Ebd., S. 594.

56 Vgl. auch Strohm, „Italian Operisti“, S. 25.

57 Bekannt ist, dass Sänger oft die metastasianischen Arientexte konnten und dann nur noch die jeweilige Vertonung lernen mussten.

58 Die heute in der Württembergischen Landesbibliothek verwahrte Librettosammlung der Hofbibliothek enthält zu *Artaserse* zwei Librettoausgaben: 1. Graun nur mit ital. Text [D-Sl: fr D qt K 62], 2. Jommelli mit ital. und ins Deutsche übersetztem Text [D-Sl: fr D qt 192].

Ganz offenbar ging es beiden Versionen – und eben dies machte sie für den reformorientierten Stuttgarter Hof interessant – um eine Modernisierung der metastasianischen Oper, wie man vor allem an den Ensembleszenen sehen kann: Nicht von ungefähr sind auch in diesen Librettodrucken Kürzungen gegenüber dem metastasianischen Text mit Auslassungszeichen angezeigt, so dass dem Leser der Bezug auf diesen Text klar vor Augen steht.⁵⁹ Allerdings greift Grauns Librettist nicht einfach auf die literarisierte Fassung des *dramma* zurück, sondern sein Libretto zeichnet sich eben dadurch aus, dass es eine Mischung aus der Hasse- und der Vinci-Fassung zum Ausgangspunkt nimmt.⁶⁰ Damit reagiert der Librettist Grauns auf eine spezifische Situation: die Repertoirefähigkeit der Hasse'schen Fassung, die unmittelbar mit ihrer besonderen Verbindung zu einem der bedeutendsten Sängerstars der Zeit zusammenhing. Farinelli eroberte in der Rolle des Arbace mit Hasses Arien nicht nur die venezianische und dann die Londoner Bühne. „Sein“ Arbace wurde so zu einem Paradebeispiel dafür, wie eine Rolle in einer bestimmten Vertonung mit einem Sänger verbunden wurde und in dessen Repertoire auf Reisen ging.⁶¹ Nicht Hasses Komposition allein, sondern Hasse „as sung by Farinelli“ war es dann auch, was sich in den von John Walsh publizierten *Favourite Songs in the Opera Call'd Artaxerxes by Sig.^r Hasse* verbreitete.⁶² Auf der Ebene der Drucke erweitert sich schließlich das Netz der Verweise und Konkurrenzen über die auf der Bühne präsenten Aufführungen hinaus: Unter dem gleichen Titel bereits 1724, also zehn Jahre bevor Vincis und Hasses Versionen des Metastasio-Librettos in London auf die Bühne kamen, wurden die *Favorite Songs* aus der in jenem Jahr auf der Bühne des King's Theatre herausgebrachten *Artaserse*-Oper Attilio Ariostis auf ein Libretto von Nicola Francesco Haym nach Apostolo Zeno und Pietro Pariati veröffentlicht, die u. a. zwei Cuzzoni-Arien und zwei Senesino-Arien enthalten, also in dieser älteren Version neben der aktuellen Primadonna Francesca Cuzzoni auch jenen Sänger im Spiel hält, der eben Händels Truppe verlassen hatte, um zu Porpora zu wechseln.⁶³

Für Farinelli schrieb Metastasio die etwa auch in die Graun'sche Fassung eingegangene berühmte Neufassung der Arbace-Arie aus dem zweiten Akt „Per questo dolce amplesso“, die eigens zugeschnitten war auf dessen Ausdrucksmöglichkeiten im Adagio. Auch die weit

59 Da capo-Formen sind durch Inzipits angezeigt und Arienkürzungen sowie Neudichtungen – wie auch in dem oben besprochenen Libretto für Johann Christian Bach – nicht besonders gekennzeichnet. Die Änderung und Kürzung des Schlusses von Szene I.6 bei Graun ist im Libretto nicht angezeigt: Die Schlussarie geht mit einem neuen Arientext von Megabise an Semira; der Rest der Szene, also die Passage für Megabise ergibt eine eigene Szene, Librettodruck S. 15. In Jommellis Fassung ist diese Passage wieder wie bei Metastasio, dann aber wurde der Schluss neugestaltet mit einer Ensembleszene). Außerdem sind die Szenen I.7–10 ohne Auslassungszeichen gestrichen, es erfolgte eine Neuordnung des Aktschlusses mit einem Quintett für Artaserse, Artabano, Mandane, Semira und Megabise (am Ende läuft es auf die Hasse-Fassung hinaus).

60 In Graun Szene IX (vgl. Librettodruck S. 20) ist das Rezitativ so umgedichtet, dass am Ende die Arie des Arbace „Se al labbro mio non credi“ steht, die Metastasio für Hasse schrieb. Szene X übernimmt den Text des Rezitatives von Mandane aus der Hasse-Fassung, nicht aber den Arientext, der neu ist (hier greift der Librettist auch nicht auf die Vinci-Fassung zurück).

61 Farinelli erlebte sein London-Debut als Arbace in der Pasticcio-Fassung des *Artaserse*, die sein Bruder Riccardo Broschi vorwiegend aus Hasse'scher Musik zusammengestellt hatte und die 1734, 1735 und 1736 auf dem Spielplan stand.

62 Zur Publikationsgeschichte des *Artaserse* bei Walsh vgl. im Einzelnen auch William C. Smith und Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works published by John Walsh 1721–1766*.

63 Vgl. hierzu auch Robert Torres Bemerkungen über die Bedeutung der Konkurrenz der Theater für die *Artaserse*-Aufführungen, „Operatic Twins and Musical Rivals“, S. 7 ff.

verbreiteten Arien-Abschriften der Arbace-Arien gehen meist auf die venezianische Fassung von 1730 zurück; vor allem die zahlreichen Abschriften von „Per questo dolce amplesso“ (II.11) und „Se al labbro mio non credi“ (I.14) führt Sven Hansell mit Recht auf die Popularität Farinellis zurück.⁶⁴ Damit wurde der Arbace zur Paraderolle für Kastraten, zum Medium auch ihres Wettstreits untereinander und in diesem Sinne auch zu einer kompositorischen Aufgabe. War Farinelli verbunden mit Hasse, so wurde Guadagni ein komplementärer Fall, der mit einem dazu alternativen Darstellungsideal verbunden mehrere Vertonungen prägte: Ihm komponierte Galuppi 1749 in Wien das Stück gleichsam auf den Leib, das dann mit diesem Sänger als Arbace von Wien aus Italien eroberte und gleichsam einen neuen Rezeptions-Strang eröffnete.⁶⁵ Indem sie für den gleichen Sänger schrieben, maßen sich an dieser Vertonung beispielsweise auch Johann Christian Bach, Antonio Sacchini und Mattia Vento, in dessen *Artaserse* Guadagni wohl 1771 erstmals auf der Bühne des Carlisle House in London zu sehen war.⁶⁶

*

Alles bisher Gesagte mag andeuten, wohin eine an den vielfältigen Mechanismen von Literarisierung und Repertoire ausgerichtete Untersuchung führen kann – man müsste dies alles weiter ausführen und zum Gegenstand ausführlicher Quellenstudien machen. Zunächst ging es hier aber darum, zu überlegen, inwieweit solche „Repertoire“-Forschung eine Möglichkeit bietet, die theaterbedingte Spezifik der Neukompositionen wie der Wiederaufführungen metastasianischer Dramen in ihrem Zusammenspiel von Text und Aufführungseignis in den Blick zu rücken. Die metastasianische Oper in Europa ist ein ideales Studienobjekt für die Bedingungen einer Theaterform, die durch die Dynamik von Text und Aufführung in Gang kommt. Die vielfältigen Funktionen der verschiedenen überlieferten Quellen geben uns Einblick in die differenzierten Zusammenhänge von „Werktext“ und Bühnenergebnis, in die Mechanismen, durch die sich Aspekte der Aufführung – so z. B. Partituren, aber auch Szenarien etc. – texthaft verfestigen und damit wiederholbar bzw. übertragbar werden. Möglicherweise können wir gerade an diesem Gegenstand beginnen zu verstehen, dass die Ablehnung des Kunstwerkbegriffs des 19. Jahrhunderts und des damit verbundenen Postulats der „Texttreue“ für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts nicht automatisch dazu führen muss, dass man die Bedeutung von Texten als Referenzebene für Bühnenergebnisse wie für die Bildung von Repertoires von vornherein ausschließt. Gerade die spezifische und flexible Wechselwirkung zwischen Text und theatraler Umsetzung ist m. E. der Motor des metastasianischen Theaters und eben dies begründet seine europäische Wirkung.

64 Siehe z.B. Sven Hansell, Art. „Artaserse“ (ii), in: *Opera Grove*, Bd. 1, S. 221.

65 Siehe hierzu auch Daniel Heartz, „Hasse, Galuppi and Metastasio“, in: *Venezia e il melodramma nel settecento*, hrsg. von Maria Teresa Murano, Florenz 1978, S. 309–339, zum Wiener *Artaserse* und dem Schlussquartett des ersten Aktes vor allem S. 325–332.

66 Guadagni war immer in der Rolle des Arbace zu hören: mit Galuppis Musik in Padua 1751 zur Eröffnung des Teatro Nuovo, in Lucca 1757 und in Brescia 1758, mit der Musik von Scolari in Venedig 1758, von J. Chr. Bach in Turin 1761, von Sacchini in Rom 1768 sowie von Borghi in Venedig 1776. Zu Guadagni und Vento in London siehe: Patricia Howard, „Guadagni in the Dock. A Crisis in the Career of a Castrato“, in: *Early Music* 27 (1999), S. 87–95.

Egon Voss (München)

„Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Praeludien“.
Gedanken zu Fryderyk Chopins *Préludes* op. 28¹

Das Zitat im Titel stammt aus Hugo Leichtentritts Chopin-Buch von 1904,² und es formuliert eine Ansicht, die gerade in Deutschland weithin als Selbstverständlichkeit gilt, nämlich als Einsicht in das Wesen der Sache. Danach greift Chopin in seinen 24 *Préludes* op. 28 Bachs *Wohltemperiertes Klavier* mit dessen 24 Präludien und Fugen auf. Leichtentritt war vermutlich der erste, der einen Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach in Erwägung zog. Die Chopin-Literatur vor ihm, soweit sie der Verfasser kennt, zieht die Verbindungslinie zu Bach nicht. Sie findet sich weder bei den unmittelbaren Zeitgenossen wie Robert Schumann³ und Franz Liszt⁴ noch bei den frühen Biografen wie Maurycy Karasowski⁵ oder Marie Lipsius alias La Mara⁶, um nur diese namentlich zu nennen. Dabei wäre Lipsius dergleichen zuzutrauen gewesen; immerhin attestiert sie Chopins Sonaten op. 58 und 65, sie trügen „bemerkenwerthe Spuren deutschen Elements an sich“.⁷

Wenn nicht alles täuscht, ist also die Verknüpfung von Chopins *Préludes* mit Bach und vor allem mit dessen *Wohltemperiertem Klavier* eine Entdeckung (oder Erfindung) des 20. Jahrhunderts. Noch Leichtentritt war sich ihrer nicht ganz sicher, denn seine oben zitierte Einschätzung lautet vollständig: „Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Praeludien, die aber ihrem Wesen nach ganz anders sind.“ In der Tat liegen die Verbindungen zu Bach nicht offen zutage (wie beispielsweise in Schuberts *Moment musical* op. 94 Nr. 4), was erklären mag, dass man sie nicht sogleich wahrnahm. Schon für Bernard Scharlitt aber, dessen Chopin-Buch 1919 erschien, „offenbart sich in den Präludien“, dass es „der Geist Bachs ist, der beim Werden dieser ‚neuen Tonwelt‘ über den Wassern schwebt“.⁸ Bei derart apodiktisch-affirmativen Behauptungen hat es die Musikwissenschaft selbstverständlich nicht belassen können und stattdessen versucht, den Zusammenhang zwischen der Musik Chopins und derjenigen Bachs konkret nachzuweisen. Es gibt dazu mittlerweile eine umfangreiche Literatur,⁹ die hier nur gestreift werden soll, weil das Thema des vorliegenden Beitrages ein

- 1 Für Hilfe und Hinweise danke ich Arnold Jacobshagen (Köln) und Nobert Müllemann (München) sehr herzlich.
- 2 Hugo Leichtentritt, *Frédéric Chopin*, Berlin o. J. [1904], S. 82 (= *Berühmte Musiker*, hrsg. von Heinrich Reimann, XVI).
- 3 *Neue Zeitschrift für Musik* XI Nr. 41 (19. November 1839), S. 163, und: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 418.
- 4 Franz Liszt, „Concert de Chopin“ [Paris, 26. April 1841], in: *Revue et Gazette musicale de Paris* VIII, Nr. 31 (2. Mai 1841), S. 246. Faksimile der Rezension in: Robert Bory, *La vie de Frédéric Chopin par l'image*, Genf o. J. [1951], S. 150 f. – Franz Liszt, *Frédéric Chopin*, Paris 1852.
- 5 Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, Berlin o. J. [21878].
- 6 La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1: *Romantiker*, Leipzig³ 1877, S. 279–318.
- 7 Ebd., S. 310.
- 8 Bernard Scharlitt, *Chopin*, Leipzig 1919, S. 235.
- 9 Genannt seien: Jean-Jacques Eigeldinger, „Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance“, in: *Chopin studies*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge u. a. 1988, S. 167–193; Giorgio Pestelli, „Sul Preludio di Chopin op. 28 N. 1“, in: *Acta Musicologica* 63 (1991), S. 98–114; Jim Samson, *The Music of Chopin*, Cambridge 1994; John Rink, „The line of argument in Chopin's

anderes ist. Zwei Beispiele mögen indessen veranschaulichen, wo die Beziehung von Chopins Musik zu Bach zu suchen ist, bzw. wo die Autoren sie finden. Jean-Jacques Eigeldinger sieht in der Chromatik des Parts der linken Hand im *Prélude* op. 28 Nr. 4 „Chopin's response to the harmonic polyphony of the ‚Crucifixus‘ from B minor Mass“¹⁰; und Jim Samson schreibt über die Etüde op. 25 Nr. 12: „Again there are echoes of Bach – the Prelude in the same key from Book I, for instance – in the tolling ‚chorale‘, against which subsidiary material emerges in flexible rhythms“.¹¹ Es ist bezeichnend, dass sich die Suche nach den Verbindungslinien zu Bach nicht auf die *Préludes* beschränkt.

Der folgende Text zieht – um Missverständnissen vorzubeugen – Zusammenhänge dieser Art und Natur bewusst nicht in Betracht. Hier geht es um andere Aspekte.

Der erste betrifft die Anlage im Ganzen. Zwar legt die Tatsache, dass es sich um eine Folge von 24 Kompositionen handelt und diesen eine bestimmte Anordnung der Tonarten zugrunde liegt, den Gedanken an Bachs *Wohltemperiertes Klavier* nahe, doch der Schein trügt. Während Bach mit seiner chromatisch ansteigenden Tonartenfolge beweisen wollte, dass man alle zwölf Halbtöne der Oktave als tonale Grundlage eines Musikstücks verwenden kann, ging es Chopin, für den das Bach'sche Anliegen längst zur Selbstverständlichkeit geworden war, um Tonarten-Verwandtschaft. Die Abfolge der Tonarten ist bekanntlich diese:

C / a / G / e / D / h / A / fis / E / cis / H / gis / Fis / es / Des / b / As / f / Es / c / B / g / F / d.

Was den Aspekt der Anordnung der Tonarten anbelangt, knüpfen die *Préludes* also gerade nicht bei Bach an, im Unterschied etwa zu zwei vergleichbaren Werken von Chopins Zeitgenossen und Kollegen Friedrich Kalkbrenner. Dessen *Etude pour le Piano Forte consistant en Vingt quatre Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs* op. 20 (vor 1815)¹² und *Vingt-quatre Préludes pour le Piano Forte dans tous les Tons majeurs et mineurs* op. 88 (ca. 1827)¹³ weisen dieselbe Tonartenanordnung auf wie Bachs *Wohltemperiertes Klavier* (gleichwohl sind sie nie in irgendeine Beziehung zu Bachs Werk gebracht worden).

Chopin folgte anderen Vorbildern. Man findet sie unter jenen Pianisten und Klavierkomponisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts, die in einigen ihrer Sammlungen bestimmter Klavierstücke mit der Anordnung der Tonarten experimentierten.¹⁴ Zu ihnen gehört Muzio Clementi mit seinen *Préludes et Exercices doigté dans tous les Tons majeurs et mineurs* (1813–14, C. F. Peters, Leipzig, PN 1141).¹⁵ Sie weisen die folgende Tonartenanordnung auf:

Livre I: C / a / F / d / G / e / B / g / D / h / Es / c / A / fis

Livre II: As / f / E / cis / Des / b / H / gis / Fis / es;

E minor Prelude“, in: *Early Music* (2001), S. 435–444; Robert W. Wason, „Two Bach Preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach – ce sera votre meilleur moyen de progresser“, in: *Music Theory Spectrum* 24 Nr. 1 (2002), S. 103–120.

10 Eigeldinger, „Twenty-four Preludes op. 28“, S. 176.

11 Jim Samson, *The Music of Chopin*, Cambridge 1994, S. 71.

12 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 65136-1/2), Datierung nach *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 1401.

13 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 93.2085), Datierung nach *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 1401.

14 Eigeldinger („Twenty-four Preludes op. 28“, S. 172f.) erwähnt zwar einige der im Folgenden genannten Sammlungen, geht jedoch auf deren Tonartenanordnung nicht ein. Auch macht er keinen Unterschied zwischen Sammlungen aus 24 und solchen mit weniger oder mehr Stücken.

15 Exemplar: D-Mbs (2 Mus.pr. 2699-1/2). Das Werk fehlt in: Alan Tyson, *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*, Tutzing 1967.

[Am Schluss:] *Exercice dans tous les tons majeurs et mineurs:*

*C / a / F / d / B / g / Es / c / As / f / Des / b / Ges /
es / H / gis / E / cis / A / fis / D / h / G / e / C.*

Wie leicht erkennbar ist, stehen Dur- und Molltonarten im Verhältnis der Parallele zueinander, während innerhalb der Dur- wie der Molltonarten der Quintenzirkel gilt, einmal ab- und einmal aufsteigend. Im Schlusstück herrschen dann die fallenden Quinten allein.

Sie kennzeichnen auch die Anordnung in mehreren Etüdenwerken Franz Liszts. Die *Études pour le Piano en douze Exercices Œuvre I* von 1826 und die *12 grandes Études* von 1837–38, die die erste Fassung der *Études d'exécution transcendant* bilden, ordnen die Tonarten nach Parallelen und fallenden Quinten:

C / a / F / d / B / g / Es / c / As / f / Des / b.

Hinzuzufügen ist, dass in beiden Fällen ursprünglich 24 Etüden geplant waren, selbstverständlich „dans tous les tons majeurs et mineurs“.

Hinter Henri Herz' *Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons majeurs et mineurs* op. 21 (ca. 1827, N. Simrock, Bonn, PN 2518)¹⁶ steht ein solch bewusstes und leicht zu durchschauendes System nicht (oder der Verfasser ist unfähig, es zu entdecken). Herz' *Exercices* folgen dieser Ordnung:

*C / a / G / c / Es / g / D / h / E / e / A / fis / H /
es / Des / b / B / d / F / f / As / cis / Fis / gis.*

Besonders bemerkenswert an dieser Sammlung ist, dass sie mit einer Fuge schließt. Das erscheint wie eine ferne Erinnerung an Bach, die es in Chopins op. 28 bezeichnenderweise nicht gibt.

Chopin näher steht ein Werk von Edouard Wolff, mit dem Chopin bekannt oder sogar befreundet war. Auch Wolff stammte aus Polen und lebte in Paris. Seine *Vingt-quatre Études en forme de Préludes, dans tous les tons majeurs & mineurs* op. 20 (Maurice Schlesinger, Paris, PN 2846)¹⁷ erschienen im Mai 1839¹⁸, also unmittelbar vor Chopins op. 28. Die 24 Tonarten sind hier wie folgt angeordnet:

Livre 1: C / a / G / e / D / h / A / fis / E / cis / H / gis

Livre 2: Fis / es / F / d / B / g / Es / c / As / f / Des / b.

Dur- und Molltonarten stehen, wie bei Chopin, durchgehend im Verhältnis der Parallele zueinander, während der Quinteraufstieg innerhalb der Moll- und Durtonarten in Livre 2 nach Fis-Dur abbricht, zu F-Dur springt und die übrigen Tonarten nach fallenden Quinten anordnet.

Das unmittelbare Modell für Chopin könnte Johann Nepomuk Hummel mit *Vorspiele vor Anfänge eines Stückes aus allen 24 Dur und mol Tonarten* op. 67 [1814-15]¹⁹ gewesen sein. Sie kamen innerhalb der Ausgabe *Collection complète* von Hummels Klavierwerken bei Maurice Schlesinger in Paris in den 1830er-Jahren neu heraus. Es ist daher wahrscheinlich, dass Chopin sie gekannt hat. In dieser Sammlung sind die Stücke ganz genau so angeordnet wie in Chopins op. 28: Dur- und Molltonarten stehen im Verhältnis der Parallele zueinander, während sich die Dur- wie die Molltonarten nach dem aufsteigenden Quintenzirkel folgen.

16 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 10329).

17 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 65633-1 bzw. -2).

18 Anzeige in: *Revue et Gazette musicale de Paris* VI, Nr. 19 (12. Mai 1839), S. 152.

19 Exemplar: D-Mbs (2 Mus.pr. 3000-1).

Auch in einer zweiten Hinsicht können Hummels *Vorspiele* als Vorbild für Chopins *Préludes* gelten. Es sind ausnahmslos kurze Stücke, meistens nur zwischen 4 und 8 Takten lang, und auch wenn Chopins *Préludes* durchwegs länger sind, fallen doch auch sie in der Mehrzahl durch ihre Kürze auf. Der Kürze entspricht bei Hummel der Verzicht auf Eigenständigkeit, der die Folge der Intention ist. Als *Vorspiele vor Anfänge eines Stückes* steht es ihnen gleichsam nicht zu, selbst ein Stück zu sein. Das ist bei Chopin nicht so. Man mag seine *Préludes* „Aphorismen“ und „Miniaturen“²⁰ nennen, sie als „monads“²¹ oder auch nur als „Small Forms“²² bezeichnen – an der Eigenständigkeit jedes einzelnen Stückes gibt es keinen Zweifel. Es sind „Werke“, wenn auch kleinen Zuschnitts.

Sie betreiben, was man understatement nennen könnte. Dem entspricht ihr Titel. Das Wort „Prélude“ verweist auf etwas Nachfolgendes, und dieses Nachfolgende ist unzweifelhaft die Hauptsache, das Wesentliche, dem gegenüber das Prélude eine Nebensächlichkeit darstellt, kaum der Beachtung wert. Indem aber die Kompositionen durch ihren Werkcharakter und ihre artifizielle Struktur ihrem Titel so unmissverständlich und unüberhörbar widersprechen – denn sie selbst sind die Sache, um die es geht –, entsteht eine eigentümliche Dialektik aus Anspruch und Bescheidenheit. Das erinnert an Ludwig van Beethovens Bagatellen (op. 33, 119 und 126), die gleichfalls kompositorisch gerade nicht das sind, was ihr Titel auszudrücken scheint.

Dass es Schwierigkeiten bereitete, Chopins *Préludes* in das Spektrum der Gattungen und Genres einzuordnen, zeigt sehr anschaulich Robert Schumanns Besprechung von 1839: „Die Praeludien bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, dass ich mir sie anders dachte und wie seine Etuden im größten Styl geführt. Beinahe das Gegentheil; es sind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durch einander.“²³ „Skizzen“ zeichnen lediglich Umrisse, ohne das intendierte Bild voll und ganz auszuführen; sie deuten nur an. Das nämlich gilt für die Auffassung der Stücke als „Anfänge“; als solche verzichten sie auf eine erwartete oder zu erwartende Fortsetzung. In jedem Fall weisen die Stücke über sich hinaus. Erst recht tun sie das in dem Verständnis als „Ruinen“, das Fragmente in den Stücken sieht, Reste von etwas Größerem, das selbst nicht mehr in Erscheinung tritt, aber erahnt werden kann. Nach romantischem Verständnis bezieht die Ruine gerade aus dem Fragmentarischen, dem Bruchstück, ihre Vollkommenheit.

Die Deutung Franz Liszts ist davon nicht allzu weit entfernt. Sie nimmt bezeichnenderweise Bezug zur Literatur. In Liszts Besprechung in der *Revue et Gazette musicale* von 1841 heißt es: „Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain, qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales.“²⁴ Mit dem „grand poète contemporain“ ist Alphonse de Lamartine gemeint, der die Quinzième Méditation seiner *Méditations poétiques* (1820) mit *Les Préludes* überschrieb.²⁵ Deren auffälliges Charakteristikum ist, dass die Gedichte, die darin aneinander gereiht sind, unterschiedliche Form und Ausdehnung haben.

20 Siehe zum Beispiel: Reinhold Brinkmann, „Dankesworte“, in: *2001 Ernst von Siemens Musikpreis Reinhold Brinkmann*, Zug 2001, S. 59.

21 Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford 2003, S. 101.

22 Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge (Mass.)/London 1996, S. 145.

23 Schumann (wie Anmerkung 3).

24 Liszt (wie Anmerkung 4).

25 Alphonse de Lamartine, *Œuvres complètes I, Méditations poétiques*, Paris 1860, S. 405–419.

So sehr Chopins *Préludes* bezüglich ihrer Kürze und der Anordnung der Tonarten an Hummels *Vorspielen* orientiert sein mögen, so unübersehbar ist doch, dass sie noch eine zweite Herkunft haben, die durch die oben genannten Werke von Kalkbrenner, Clementi, Liszt, Herz und Wolff repräsentiert wird. Sammlungen mit Stücken in allen 24 Tonarten kommen nämlich offensichtlich nahezu ausschließlich in Lehrwerken vor. Da jede Tonart andere Besonderheiten aufweist und den Spieler vor andere technische Probleme stellt, ist es notwendig, Stücke in allen Tonarten anzubieten. Das blieb auch nach Chopins *Préludes* so. Ein Beispiel sind die 1874 bei Tonger in Köln veröffentlichten *24 Étüden in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten* von Alexander Dorn, einem Sohn Heinrich Dorns.

Der Zusammenhang von Chopins *Préludes* mit dem Feld der Etüde wird überdies und besonders auffällig durch die erwähnten Werke von Clementi, Herz und Wolff hergestellt, in deren Titeln kaum zufällig die Termini „Préludes“ einerseits und „Exercices“ bzw. „Études“ andererseits miteinander verbunden sind. Auch Chopins *Préludes* gehören in die Tradition didaktischer Musik (was sie selbstverständlich grosso modo auch wieder mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* verbindet). Mehr als die Hälfte der Stücke hat Etüdencharakter (Nr. 1, 3, 5, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 22, 23, 24). Charakteristisch dafür ist die jeweils ostinatohaft repetierte Spielfigur, ein Bewegungsmuster, mit dem eine bestimmte Technik einstudiert werden soll. Die Differenz zu Chopins *Études* genannten Stücken besteht lediglich in der äußeren Form, namentlich der größeren Ausdehnung der *Études*. Nicht zufällig wird in Schumanns oben zitierter Besprechung gleich zwei Mal ein Bezug zu Chopins Etüden hergestellt.

Dass die *Préludes* nicht darin aufgehen, ein Lehrwerk zu sein, liegt allerdings auch auf der Hand; denn jenen Stücken, die als *Études* oder *Exercices* gelten können, stehen fast ebenso viele gegenüber, die geradezu das Gegenteil von *Études* oder *Exercices* darstellen (Nr. 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 20, 21). Sie haben fast ausnahmslos langsames Tempo (Ausnahmen: Nr. 11 *Vivace*, Nr. 17 *Allegretto*), und stellen – was in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist – kaum besondere Forderungen an die technisch-virtuosen Fähigkeiten des Pianisten. Im Gegenteil: Die Mehrzahl der Stücke ist sogar leicht spielbar (was nicht heißt, dass ihr Vortrag keinen guten Pianisten verlangte). Man hat es also mit einem fast regelmäßigen Wechsel von virtuosen und nicht-virtuosen Stücken zu tun. Das deutet auf eine bewusst angelegte Dramaturgie des Ganzen hin. Die Stücke in den Durtonarten und deren Parallelen bilden, was das Tempo anbetrifft, durchgehend Paare:

- Nr. 1–2/3–4/5–6 je Schnell (Dur)-Langsam (Moll);
- Nr. 7–8/9–10 je Langsam (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 11–12 Schnell (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 13–14/15–16/17–18 je Langsam (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 19–20 Schnell (Dur)-Langsam (Moll);
- Nr. 21–22 Langsam (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 23–24 Schnell (Dur)-Schnell (Moll).

Auffällig ist die Korrespondenz zwischen Nr. 11–12 einerseits und Nr. 23–24 andererseits, durch die das Opus in zwei Teile geteilt wird. Genau betrachtet, endet jeder Teil mit drei schnellen Stücken hintereinander. Im zweiten Teil kehrt Chopin die im ersten praktizierte Reihenfolge um: Dem Schnell-Langsam in der ersten Hälfte des ersten Teils entspricht das Langsam-Schnell in der ersten Hälfte des zweiten Teils, dem anschließenden Langsam-Schnell dort das Schnell-Langsam hier. Durchbrochen wird die Umkehrung mit dem Paar Nr. 21–22. Sie ist aber notwendig, damit auch der zweite Teil mit drei schnellen Stücken hintereinander schließen kann, ein Effekt, der Chopin, wie es scheint, wichtig war.

Diese Dramaturgie, die kaum zufällig ist, wirft die alte Frage auf, ob die *Préludes* als Zyklus gemeint sind, mithin als *ein* Werk, und also die Aufführung aller 24 Stücke in einem Zuge intendiert ist.²⁶ Unterstützt wird dieser Gedanke durch motivisch-thematische Verbindungen zwischen den Stücken. Man muss nicht so weit gehen wie Jean-Jacques Eigeldinger, der alle 24 Stücke aus einigen wenigen Motiven, wenn nicht aus einem einzigen Grundmotiv ableiten möchte.²⁷ An unüberhör- oder unübersehbaren Korrespondenzen zwischen einzelnen Stücken gibt es aber keinen Zweifel. So kehren die in Nr. 1 so auffällig exponierten Ganztonschritte aufwärts (T. 1–3) und abwärts (T. 5–7) in Nr. 17 wieder: Ganzton aufwärts T. 6 / 14 / 38 / 68 / 76, variiert zum Halbtonschritt in T. 8 / 16 / 40 / 70 / 78, Ganztonschritt abwärts T. 4 / 12 / 36 / 44 / 48 / 66 / 74. Die zweimalige Repetition des Ganztonschritts aufwärts in Nr. 1 hat ihr Pendant in Nr. 4: in T. 1–3, variiert zum Halbtonschritt, und in T. 5–7 als Ganztonschritt. Der Bass in Nr. 6 T. 15 findet sich leicht variiert in Nr. 20 als Oberstimme in T. 1. Die Folge *cis¹-d¹-h* in Nr. 6 T. 1–2 (Bass) kehrt in Nr. 7 T. 1 in der Oberstimme wieder. Die Tonfolge *es²-d²-es²-g²-f²-d²* aus Nr. 19 T. 5–6 erklingt auch in Nr. 21 T. 6–8. Diese Beispielsammlung ließe sich fortsetzen. Offenkundig sind die motivisch-thematischen Verknüpfungen wie ein Netz von Beziehungen über das Ganze gelegt. Welchen Sinn sollten sie haben, wenn nicht den, bemerkt zu werden?

Der Auffassung der *Préludes* als Zyklus steht als gewichtigstes Argument entgegen, dass Chopin selbst – nach allem, was man weiß – sie nie in diesem Sinne, also als Ganzes aufgeführt hat. Auch dass Ignaz Moscheles nach einem Besuch bei Chopin 1839 in einem Brief schrieb, dieser habe ihm „sein neuestes Werk ‚Präludien‘“ vorgespielt,²⁸ wird man wohl nicht so verstehen dürfen, als habe Chopin seinem Kollegen das gesamte Opus 28 vorgetragen.

Nach Fertigstellung der *Préludes* hatte Chopin noch 13 Auftritte, die man als öffentlich bezeichnen kann. Leider sind nur von gut der Hälfte gedruckte Programmzettel überliefert oder zumindest zugänglich.²⁹ So wie diese es ausweisen, stellte Chopin in aller Regel suiteartige Folgen unterschiedlicher Stücke zusammen, die einmal sogar unter der ausdrücklichen Überschrift „Suite“ erscheinen. Chopin wählte die folgenden Zusammenstellungen (die nicht von Chopin bestrittenen Programmpunkte sind jeweils ausgelassen):

21. Februar 1842 (Paris, Salle Pleyel):

1. Andante suivi de la 3^e. ballade / 3. Suite de Nocturne, Préludes et Etudes / 6. Nocturne Préludes Mazurkas et impromptu.

16. Februar 1848 (Paris, Salons de Mr. Pleyel):

[3.] Nocturne Barcarolle [sic] / [5.] Etudes La Berceuse / [6.] Scherzo. Adagio et Finale de la Sonate en Sol mineur pour Piano et Violoncelle [op. 65] / [8.] Préludes Mazourkas Valses.

23. Juni 1848 (London, Residence of Mrs. Sartoris):

26 Vgl. dazu auch die in den Augen des Verfassers allerdings allzu sehr ins Spekulative gehenden Ausführungen von Kevin Korsyn (wie Anmerkung 22), S. 101–123, und Jeffrey Kallberg (wie Anmerkung 23), S. 145–158.

27 Eigeldinger, „Twenty-four Preludes op. 28“, S. 167–193.

28 *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hrsg. von seiner Frau, Bd. II, Leipzig 1873, S. 39.

29 Facsimilia von Programmzetteln in: Bory, *Chopin* (wie Anmerkung 4), S. 150, 180, 186, 189, und in: Ernst Burger, *Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München 1990, S. 246, 304, 310, 318. Die Programme der Konzerte am 23. Juni, 28. August und 4. Oktober 1848 wurden mir freundlicherweise durch Christopher Scobie, British Library, London, zugänglich gemacht, dem ich an dieser Stelle sehr herzlich für seine Hilfe danke.

[1.] Andante (Op. 22), précédé d'un Largo / [3.] Andante Sostenuto, 13me et 14 Étude / [5.] Nocturne, Berceuse, Impromptu / [7.] Mazourka, Ballade, Valse.

7. Juli 1848 (London, Earl of Falmouth, St. James Square):

[1.] Andante sostenuto et Scherzo (Op. 31) / [3.] Etudes (19, 13, et 14) / [5.] Nocturne et Berceuse / [7.] *Préludes*, Mazourkas, Ballade, Valses.

28. August 1848 (Manchester, Concert Hall):

[5.] Nocturne et Berceuse (angekündigt, ersetzt durch:) Andante et Scherzo / [11.] Mazourka, Ballade et Valse (angekündigt, ersetzt durch:) Nocturne, Etudes et Berceuse.

27. September 1848 (Glasgow, Merchant's Hall):

1. Andante et Impromptu / 3. Etudes / 5. Nocturnes et Berceuse / 7. Prelude, Ballade, Mazourkas, Valses.

4. Oktober 1848 (Edinburgh, Hopetoun Rooms):

1. Andante et impromptu / 2. Etudes / 3. Nocturnes et Berceuse / 4. Prelude, Ballade, Mazourkas, Valses.

Auch die allerdings spärlichen und ungenauen Informationen, die sich über die Programme der übrigen Konzerte aus Rezensionen in Zeitschriften entnehmen lassen,³⁰ deuten darauf hin, dass die Programmgestaltung kaum anders gewesen sein dürfte als in den oben angeführten.

Wie viele Stücke jeweils erklangen, wenn *Préludes* angekündigt waren, ist unbekannt. Nur im Falle des Konzerts vom 26. April 1841 teilt eine Rezension mit, Chopin habe vier *Préludes* vorgetragen.³¹ Sicher dürfte aber eines sein: Nie kamen alle 24 Stücke zur Aufführung. Bisweilen scheint sogar nur ein einzelnes *Prélude* gespielt worden zu sein.

Ob diese Praxis Chopins Intention entsprach, ist nicht sicher. Sie könnte auch der bloße Tribut an die zu jener Zeit übliche bunte Gestalt der Konzertprogramme gewesen sein. Wie das Konzert vom 16. Februar 1848 bezeugt, war es nicht selbstverständlich, zyklisch-mehrsätzliche Werke vollständig wiederzugeben. Chopins Cellosonate erklang in diesem Konzert ohne den Kopfsatz. Angesichts solcher Praxis konnte ein Opus wie die *Préludes* kaum Anspruch auf eine vollständige Wiedergabe erheben. Zudem bestritt Chopin die Konzerte in der Mehrzahl der Fälle nicht allein, konnte also vermutlich die Absicht einer integralen Aufführung der *Préludes*, sofern er sie hatte, schon mit Rücksicht auf die anderen Mitwirkenden nicht durchsetzen. Es ist auffällig, dass die *Préludes* in den zitierten Konzertprogrammen meistens den Beginn der aus Stücken unterschiedlicher Gattungen und Genres gebildeten „Suiten“ bildeten, also durchaus die Funktion der Einleitung oder des Vorspiels erfüllten. Das scheint die These von Anselm Gerhard zu stützen, Chopins *Préludes* seien „Reflexionen über den Beginn in der Musik“.³² Immerhin aber zeigt das Programm des Konzerts vom 21. Februar 1842, in dem zweimal *Préludes* erklangen und beide Male nicht in der Rolle von Anfangsstücken, dass ihre Funktion darauf nicht festgelegt gewesen zu sein scheint.

Aus heutiger Sicht möchte man es für ausgeschlossen halten, dass ein Opus, in dem es einen so deutlichen dramaturgischen Zusammenhang und zahlreiche motivische Beziehungen zwischen den Teilen gibt, nicht als Zyklus gespielt und verstanden werden soll.

30 Eine Zusammenstellung von Rezensionen findet man in: William G. Atwood, Fryderyk Chopin. Pianist from Warsaw, New York 1987, S. 197–260.

31 Ebda., S. 236.

32 Vgl. dazu: Anselm Gerhard, „Reflexionen über den Beginn in der Musik. Eine neue Deutung von Frédéric Chopins *Préludes* op. 28“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christoph-Helmut Mahling, Tutzing 1996, S. 99–111.

Doch vielleicht sollten die genannten Aspekte gar nicht Gegenstand der Darstellung in der Aufführung sein, sondern Objekt der Lektüre des gedruckten Werks. Bekanntlich erschließen sich viele musikalische, insbesondere motivisch-thematische Beziehungen viel eher dem Blick des Betrachters der Noten als dem Hörer der Töne. So gesehen, würden Chopins *Préludes* zwei Funktionen erfüllen: Für den Hörer wären sie als einzelne Stücke gedacht, als Ganzes aber dem Leser vorbehalten.

Lucinde Braun (München)

„Bilder des Nordens“ Čajkovskijs Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* und seine frühe Verbreitung in Europa¹

Petr Čajkovskijs Werke wurden seit den 1870er Jahren in zahlreichen ausländischen Verlagen nachgedruckt. Als Quellen für den musikalischen Text einer Komposition spielen solche Ausgaben in der Regel keine Rolle. Interessant werden die zeitgenössischen Editionen vor allem, wenn man sie als materielle Zeugnisse eines kulturellen Transfers begreift. Der Notendruck mitsamt dem international verflochtenen Musikalienhandel trug erheblich dazu bei, dass das europäische Musikleben über die Jahrhunderte hinweg von mannigfaltigen Austauschprozessen geprägt werden konnte. Im späten 19. Jahrhundert führte der technische Fortschritt zu einer starken Beschleunigung und Intensivierung dieser Vorgänge. Nahm die Herstellung von Notendruckern mit Innovationen wie der 1863 von der Stecherei Carl Gottlieb Röder (Leipzig) eingeführten Steindruckschnellpresse einen neuen, massenmäßigen Charakter an, erleichterte der Ausbau des Eisenbahnnetzes die Distribution der Ausgaben, erweiterte den Radius des Notenhandels und gewährleistete eine rasche Kommunikation zwischen Komponisten, Verlegern und Händlern.

In der Musikwissenschaft gibt es anders als in den Literaturwissenschaften mit einer Fülle von Spezialstudien zu verschiedensten Aspekten des Buchwesens bislang nur wenige Arbeiten, die sich mit dem Notendruck als wichtiger Schnittstelle zwischen Autor und Rezipient beschäftigen.² Die vorliegende Fallstudie konzentriert sich auf ein einzelnes Werk, Čajkovskijs Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* (*Vremena goda*, 1876), dessen europäische Ausbreitung anhand früher Nachdrucke nachgezeichnet und interpretiert werden soll. So selbstverständlich dieser Prozess im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu sein scheint, lässt er sich doch keineswegs leicht rekonstruieren. Bereits das Notenmaterial dieser Periode, das in den Musiksammlungen unserer Bibliotheken so reichlich vertreten ist, stellt den Forscher vor erhebliche Schwierigkeiten, insbesondere wenn es um eine international ausgerichtete Bestandsaufnahme geht. Eine kulturanalytisch ausgerichtete Studie muss sich so der Herausforderung stellen, gleichzeitig auch das ihr als Basis dienende Material zu ermitteln. In

-
- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag resultiert aus dem DFG-Projekt „Tschaikowsky und Frankreich – Biculturalität auf dem Prüfstand“ (LMU München) und diente dazu, für den französischen Rezeptionskontext einen Vergleichsmaßstab zu gewinnen. Für die Möglichkeit, Archiv und Bibliothek des Staatlichen Tschaikowsky-Haus-Museums (Klin bei Moskau) zu nutzen, sei der Direktorin, Frau Galina Belonovič, herzlich gedankt. Ebenfalls gedankt sei den Mitarbeitern der Musikabteilungen der Bibliothèque nationale (Paris) und der Bayerischen Staatsbibliothek (München). Beide Bibliotheken haben freundlicherweise erlaubt, Illustrationen von Ausgaben aus ihrem Bestand zu verwenden. Für vielfältige Anregungen bin ich Dr. habil. Polina Vajdman tief verbunden.
 - 2 Vgl. etwa Damien Erhardt, „Der französische und der deutsche Erstdruck von Robert Schumanns *Carnaval*“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär, Mainz 1997, S. 205–217; Feliks Purtov, „Russkaja muzyka v nemeckich notoizdatel'skich firmach vtoroj poloviny XIX-načala XX veka“, in: *Nemecko-russkie muzykal'nye svjazi*, hrsg. von Alja K. Kenigsberg, Sankt Petersburg 2002, S. 62–87.

unserem Fall wird dies durch die Beschränkung auf eine einzige Komposition erleichtert.

Durch die Rekonstruktion verlags- und editionsgeschichtlicher Aspekte lässt sich eine wenig bekannte frühe Etappe der Čajkovskij-Rezeption ausleuchten. Während das Vordringen der symphonischen und musikdramatischen Werke ins westlichere Europa in den Grundzügen seit langem bekannt ist,³ sind die Vorstellungen über die Rezeption von Čajkovskijs Klaviermusik noch unscharf, obwohl gerade sie am frühesten im Ausland greifbar wurde. Die Beschäftigung mit diesem Teilbereich eröffnet einen Blick auf den Rezipientenkreis und die Rezeptionsanlässe, für die ein Zyklus wie die *Jahreszeiten* geschaffen wurde. Dass in der zeitgenössischen Salonkultur der Bezugspunkt für Čajkovskijs regelmäßige Produktion an kleineren, leicht spielbaren Klavierstücken zu sehen ist, gehört zu den zahlreichen Aspekten, die in der russischen Čajkovskij-Forschung bisher keine Beachtung gefunden haben und die unbedingt stärker Berücksichtigung finden sollten.

Die vorliegende Fallstudie versteht sich schließlich auch als Beitrag zu einer bislang kaum untersuchten Phase in der Rezeption russischer Musik, die insofern von Interesse ist, als sie der spektakulären Aufnahme, die Sergej Džagilevs „Saisons russes“ in Europa erfahren sollten, unmittelbar vorangeht. Die Integration von Čajkovskijs Klaviermusik in die Musizierpraxis des bürgerlichen Europas, die sich den ermittelten Editionen zufolge während der 1880–90er Jahre abspielte, stellt nur ein kleines Segment dieser vorbereitenden Phase dar, lenkt aber die Aufmerksamkeit auf die Vielschichtigkeit jener kulturellen Transferprozesse, die letztlich die Voraussetzung für das Zustandekommen eines musikhistorischen Ereignisses erster Größenordnung bildeten.

Die erste Ausgabe außerhalb Russlands: Robert Forberg

Die Entstehungs- und Druckgeschichte des 1876 von dem Petersburger Verleger Nikolaj Bernard zunächst in zwölf monatlichen Lieferungen als musikalische Beilage zur Zeitschrift *Nuvelist*, dann auch als separater Druck publizierten Klavierzyklus *Vremena goda. 12 charakternych kartin* ist in neuerer Zeit ausführlich dokumentiert worden.⁴ Aus der Korrespondenz des Komponisten seit langem bekannt sind überdies zwei frühe ausländische Drucke: zum einen eine von Karl Klindworth bei Adolph Fürstner herausgegebene Ausgabe, über die Petr Jurgenson sich 1881 ereiferte, weil auf dem Titelblatt der Name des Pianisten grafisch gegenüber demjenigen des Komponisten stark hervorgehoben wurde;⁵ zum anderen eine im französischen Verlag Julien-Aimable Hamelle erschienene, die Čajkovskij 1883 überrascht im Schaufenster einer Pariser Musikalienhandlung erblickte.⁶ Im Verzeichnis der frühen

- 3 Viele Hinweise enthält Modest Čajkovskijs Biografie *Žizn' Petra Il' iča Čajkovskogo. Po dokumentam, chranjaščimsja v archive imeni pokojnogo kompozitora v Klinu*, 3 Bände, Moskau 1900–1902, gekürzte deutsche Fassung: *Das Leben Peter Iljitsch Tschairowsky's*, deutsch von Paul Juon, 2 Bände, Moskau / Leipzig 1900–1903 (überarbeitete Neuauflage Mainz 2011). Angaben zu wichtigen Erstaufführungen bietet außerdem die Chronik *Dni i gody P. I. Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva*, hrsg. von Vasilij V. Jakovlev, Moskau / Leningrad 1940.
- 4 Vgl. Petr Il'ič Čajkovskij, *New Edition of the Complete Works / Novoe polnoe sobranie sočinenij* (NČPSS), Band 69 a, hrsg. von Polina Vajdman und Ljudmila Korabel'nikova, Moskau / Mainz 2008, S. 150–166; *P. I. Čajkovskij Sočinenija. Tematiko-bibliografičeskij ukazatel' sočinenij P. I. Čajkovskogo* (ČS), hrsg. von Polina Vajdman, Ljudmila Korabel'nikova, Valentina Rubcova, Moskau 2006, S. 533–536; P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksimile*, hrsg. von Polina Vajdman, Moskau 2011, S. 105–108.
- 5 Vgl. Petr Jurgensons Brief an Čajkovskij, Moskau, 3/15.12.1881, in: P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1 (1866–1885), hrsg. von Polina Vajdman, Moskau 2011, S. 314.
- 6 Vgl. Čajkovskijs Brief an Jurgenson, Paris, 1/13.3.1883, ebd., S. 426.

Ausgaben, die das neue Čajkovskij-Werkverzeichnis dem Forscher bietet, steht jedoch als erste, auf 1878 datierte ausländische Ausgabe eine Einzeledition des sechsten Stücks (*Barcarole*) durch den Leipziger Verleger Robert Forberg.⁷ Dass man sich damit bisher nicht beschäftigt hat, liegt daran, dass der Rolle Forbergs für die Verbreitung von Čajkovskijs Werken in Deutschland generell zu wenig Beachtung geschenkt worden ist.⁸ Forbergs Verlagskatalog von 1894 zeigt nämlich, dass es keineswegs bei der Einzelausgabe der *Barcarole* blieb.⁹ Neben der Ausgabe des kompletten *Jahreszeiten*-Zyklus findet man hier auch eine Fassung für Klavier vierhändig sowie Bearbeitungen der Nr. 6 für Violine und Klavier und der Nr. 11 für zwei Klaviere zu vier Händen.

Anhaltspunkte für eine Datierung dieser Forberg'schen Drucke liefern die *Musikalisch-literarischen Monatsberichte*, in denen der Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister regelmäßig ein Verzeichnis der ihm zugesandten neuen Notenausgaben veröffentlichte. Die Einzelausgabe der *Barcarole* sowohl in der Klavier- als auch in der Klavier/Violin-Fassung wurde im Februar 1878 annonciert.¹⁰ Diese Erstausgaben konnten bisher nicht aufgefunden werden. Den einzigen Eindruck von der Violin-Fassung vermittelt eine knappe Notiz vom 6. März 1879 in der *Neuen Berliner Musikzeitung*: „Barcarole von P. Tschaikowsky, bei R. Forberg in Leipzig. Ein hübsches einfaches Stimmungsbild, G-moll 4/4. – Dieselbe Composition ist für Violine und Pianoforte von Ed. Herrmann arrangirt, und giebt das Original getreulich wieder, bis auf die letzten sechs Tacte, in welchen die Geige plötzlich mit laufenden Sechszehnthteilen auftritt, die gar nicht zum Character der Barcarole passen.“¹¹ Der Geiger und Komponist Eduard Herrmann (1850–1937) wirkte von 1878–1881 als Konzertmeister des Kaiserlichen Orchesters in Sankt Petersburg, ehe er in den Vereinigten Staaten Karriere machte.¹² Es ist gut denkbar, dass der erste Impuls, die besonders erfolgsversprechende *Barcarole* in Forbergs Verlagsprogramm aufzunehmen, von dem deutschen Geiger ausging.

Eine wichtige neue Erkenntnis ergibt sich bei der Datierung der kompletten Ausgabe des Klavierzyklus. Es zeigt sich nämlich, dass die in Forbergs Verlagskatalog angeführte revidierte und mit Fingersatz versehene Ausgabe eine zweite, verbesserte Auflage darstellt, die bei Hofmeister im Februar 1881 verzeichnet ist.¹³ Die Erstauflage dagegen hatte Forberg bereits anderthalb Jahre zuvor hergestellt – sie wird im Juli 1880 beschrieben.¹⁴ Auch in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* wird das Werk in der regelmäßig geschalteten Annonce des Verlags („Neuigkeiten-Sendung. N^o 4. 1880“) am 4. August 1880 beworben.¹⁵ Die im Čajkovskij-Werkverzeichnis vorgeschlagene Datierung für Forbergs komplettes Set an Ein-

7 Zur Datierung vgl. NČPSS 69a, S. 160. ČS, S. 535.

8 Vgl. etwa die sehr knappe Darstellung bei Thomas Kohlhasse und Peter Feddersen, „Der Briefwechsel des Hamburger Verlegers Daniel Rahter mit P. I. Čajkovskij 1887–1891“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 8 (2001), S. 111 f. In der Übersicht über die bei Forberg erschienenen Kompositionen fehlen hier die *Jahreszeiten*.

9 *Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Rob. Forberg in Leipzig*, Leipzig 1894, S. 94.

10 Vgl. Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Februar 1878, S. 36, 52.

11 H. D., „Für das Pianoforte, zweihändiges“, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 6. März 1879, Jg. 33/ Nr. 10, S. 77.

12 Vgl. Eduard Herrmann, *Sextett* op. 3, nach dem Erstdruck hrsg. von Bernhard Päuler, Winterthur 2009, Vorwort, <http://www.amadeusmusic.ch/attachments/BP1599_VF.pdf>, ISBN 979-0-015-15990-0, 18.12.2012. In den einschlägigen deutschen und amerikanischen Lexika fehlen Einträge zur Person Herrmanns.

13 Hofmeister, Februar 1881, S. 32.

14 Vgl. Hofmeister, Juli 1880, S. 201.

15 Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung* XV (1880), Nr. 31, 4. August 1880, S. 495.

zelausgaben der zwölf Sätze – „vor 1893“¹⁶ – muss also auf 1880 zurückverlegt werden. Da bis zur revidierten Ausgabe im Februar 1881 nur wenige Monate verstrichen, ist es begreiflich, dass von diesem westeuropäischen Erstdruck des Zyklus kaum Exemplare in Umlauf kamen. In den großen deutschen Bibliotheken liegt anscheinend nur eine Einzelausgabe der *Barcarole* vor, deren Titelblatt eine Übersicht über sämtliche 12 Sätze sowie Hinweise auf die Bearbeitung für Violine und Klavier bietet.

Die Jahreszeiten.
12
Characterstücke
für
Pianoforte
componirt
von
P. TSCHAIKOWSKY.
Op. 37.

Nº 1. Januar. Am Kamin	Pr. 1 Mk. 50 Pf.	Nº 7. Juli. Lied des Schmitzers Pr. 1 Mk. 75 Pf.	
2. Februar. Carneval	1 „ „	8. August. Die Ernte	1 „ „
3. März. Lied der Lerche	75 „ „	9. September. Jagdlied	1 „ „
4. April. Schneeglöckchen	75 „ „	10. October. Heißlied	75 „ „
5. Mai. Helle Nächte	1 „ „	11. November. Froha. Fahrt	1 „ „
6. Juni. Barcarolle	1 „ „	12. December. Weihnachten	1 „ „

Nº 6. Barcarolle für Violine und Pianoforte v. Ed. Hermann Pr. 1 Mk. 50 Pf.

Siegeltum des Verlegers.
eingetragen in das Preuss. Archiv.
LEIPZIG, ROB. FORBERG.
2719-22. 2325. 2724-29.
2321.

MUSIK-VERLAG
ROB. FORBERG
LEIPZIG

1880

ABBILDUNG 1: Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte componirt von P. Tschaïkowsky, Op. 37 N° 6. Juni. Barcarolle, Leipzig: Rob. Forberg [1880], Pl. Nr. 2325, D-Ms: 4°Mus. Pr. 11015.

Weiter verbreitet war dann der 1881 folgende revidierte Druck unter dem Titel *Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte componirt von P. Tschaikowsky. Op. 37. Neue mit Vortragszeichen und Fingersatz versehene Ausgabe*. Neu an der revidierten Ausgabe waren Korrekturen von Druckfehlern, die Forberg in seiner deutschen Erstausgabe unterlaufen waren, sowie die Hinzufügung von Fingersätzen, dynamischen Vorzeichnungen, Artikulationsangaben (Staccatopunkte, Legatobögen), Arpeggien und Hinweisen zum Pedaleinsatz.¹⁷ Die revidierte Version wurde mehrfach neu aufgelegt. In nach 1882 erschienenen Exemplaren finden sich auf der Übersicht des Titelblatts bereits Hinweise auf den vierhändigen Druck. Hier wurde nun auch der Name des Redakteurs angegeben: *Die Jahreszeiten: 12 Charakterstücke für Pianoforte zu zwei Händen op. 37, Neue Ausgabe, revidiert von W. Krüger*.¹⁸ Dass der *Jahreszeiten*-Zyklus erfolgreich war, davon zeugt das Erscheinen einer als dritte bezeichneten Auflage.¹⁹ Schließlich gibt es noch eine auf 1897 datierte Auflage,²⁰ sowie zahlreiche Nachdrucke aus dem 20. Jahrhundert.²¹

Dass die Initiative zur Verbreitung von Čajkovskijs op. 37^{bis} damit auf Robert Forberg zurückging, bestätigt das Bild, das neuere Forschungen ergeben haben. Demnach handelte es sich bei Forberg um den ersten deutschen Verlag, der systematisch begonnen hatte, seit 1876 vor allem die Klavierkompositionen und Romanzen Čajkovskijs außerhalb Russlands in den Handel zu bringen.²²

Es ist typisch für den Musikalienmarkt im aufstrebenden Deutschen Kaiserreich mit seiner boomenden Wirtschaft, dass die Verlage einen harten Konkurrenzkampf um Marktpositionen ausfochten. Fragen des Urheberrechts spielten dabei eine untergeordnete Rolle. So lässt sich bei Forbergs ersten Čajkovskij-Ausgaben verfolgen, dass eine ganze Reihe der Werke, nämlich die Klavier-Opera 2, 5, 9 und 10, nahezu gleichzeitig auch von Leuckart (Leipzig) gedruckt wurde.²³ Eine solche Konkurrenz beförderte Strategien, um das eigene Produkt überlegen erscheinen zu lassen. Offenbar als Reaktion auf Leuckarts Vorstoß gab Forberg die Opera 1, 2, 4, 5, 7–10 und 19 nach nur einem Monat unter dem Titel „Nouvelle Edition“ heraus.²⁴

17 Überprüft werden konnte dies anhand der kompletten Ausgabe von 1881 aus Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen. Für die unkomplizierte Überlassung von Kopien bin ich Iben Brodersen zu herzlichem Dank verpflichtet.

18 So bei den Exemplaren aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Unter der Signatur D-Hs: M B/8681 vereinigt sind Einzelausgaben der Stücke Nr. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 11, 12. Für die Informationen danke ich Dr. Jürgen Neubauer sehr herzlich.

19 So auf dem Titelblatt der Einzelausgabe des 11. Stücks (*Troika*) für 2 Klaviere, D-Mbs: 4° Mus. pr. 64115. Diese Auflage ist auf die Zeit zwischen 1884 (Erscheinen der Bearbeitung der *Troika* für 2 Klaviere) und 1894 (Forbergs Verlagskatalog) zu datieren. Ein komplettes Exemplar besitzt nach Angabe des Karlsruher virtuellen Katalogs die Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

20 Vgl. das Exemplar D-Mbs: 4 Mus. pr. 27676 Beibd. 7, mit dem Titel: P. Tschaikowsky, Op. 37, *Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte, sorgfältig redigirt und mit Fingersatz versehen. Complet in 1 Bande*, Leipzig: Rob. Forberg ©1897.

21 Im Karlsruher virtuellen Katalog nachgewiesen sind folgende Ausgaben: Leipzig um 1900 (Universitätsbibliothek Potsdam, Landesbibliothek Schwerin); Leipzig um 1920 (Hochschule für Musik Karlsruhe); Leipzig 1948 (Fanz Liszt-Hochschule Weimar, Deutsche Nationalbibliothek); Bonn 2005 (Deutsche Nationalbibliothek).

22 Vgl. Lucinde Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke‘ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 19 (2012), S. 47 f.; dies., „Hans Schmidt und die Anfänger der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland“, in: ebd., S. 91–93.

23 Siehe die Tabelle bei Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 47 f.

24 Vgl. Hofmeister, Juli/August 1876, S. 171.

Die deutsche Editions-geschichte der *Jahreszeiten* lässt sich kaum verstehen, ohne dass man einen Blick auf diesen wirtschaftlichen Wertkampf wirft. Die systematische Auswertung der Hofmeister-Verzeichnisse macht deutlich, dass Forbergs 1876 gestartetes Čajkovskij-Projekt, für das der Unternehmer sogar die deutsche Übertragung sämtlicher bis dahin bei Jurgenson verfügbaren Romanzen in Auftrag gab,²⁵ bereits 1878 ins Stocken geriet. Dass im Jahr 1879 keine deutschen Editionen von Werken des Russen herauskamen, scheinen andere Verleger sofort registriert zu haben. Nach einem ersten, gescheiterten Versuch, Čajkovskij die Rechte für Deutschland abzuschmeicheln, ging der Berliner Verlag Adolph Fürstner in die Offensive und sandte Jurgenson im Januar 1880 seine gerade erschienenen Čajkovskij-Ausgaben: *Valse-Scherzo* op. 34, *Kinderalbum* op. 39 und *12 Morceaux* op. 40.²⁶ Ein wenig länger brauchte Fürstner für die deutsche Version der *Romanzen* op. 38, die in der Übersetzung durch Ferdinand Gumbert im Sommer nachfolgten.²⁷ Der Verleger setzte damit seine Herausgebertätigkeit an dem Punkt in der Chronologie der Werke fort, an dem Forberg – aus bisher unbekanntem Gründen – aufgehört hatte. Diese Tatsache gab Fürstner berechtigte Hoffnung darauf, dass er in der Folgezeit zum Hauptvertreter von Čajkovskijs Werken in Deutschland werden könnte. Dass sein diesbezügliches Angebot an Jurgenson diesen in Weißglut versetzen und ihn zu schlimmsten antisemitischen Ausfällen veranlassen würde, konnte er sicher nicht voraussehen. Fürstners Andeutung, dass „irgendeine andere ‚geschäftstüchtige Firma‘ sie herauszugeben plante“ („какая-то другая ‚деятельная фирма‘ собиралась их издать“)²⁸, brachte Jurgenson vermutlich auf den Gedanken, sich einen ihm genehmeren Geschäftspartner in Deutschland zu suchen, der ihn mit einer Niederlassung vertreten sollte. In seinem Brief vom 29.1./10.2.1880 berichtete Jurgenson, dass er in Daniel Rahter einen solchen Vertreter gefunden habe.²⁹ Eine Annonce im Februarheft der *Monatsberichte* machte dies in Deutschland publik.³⁰

Forberg, dem sicher weder Fürstners Engagement noch Jurgensons Verbindung zu Rahter entgangen waren, beschränkte sich darauf, im Sommer 1880 mit seiner deutschen Erstausgabe der *Jahreszeiten* eines jener wenigen Werke Čajkovskijs zu präsentieren, auf die nicht Jurgenson die Rechte besaß. Um das Potential dieses erfolgversprechenden Werks zu nutzen, brachte er überdies die schon erwähnte vierhändige Fassung des gesamten Zyklus heraus, die im April 1882 unter dem Titel *Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von W. Krüger* erschien.³¹ Im Oktober 1884 publizierte Forberg außerdem das November-Stück „Troïka-Fahrt“ in einer Bearbeitung von Robert Ludwig für zwei Klaviere zu vier Händen.³²

25 Vgl. Braun, „Hans Schmidt“, S. 91.

26 Vgl. Jurgensons Brief, Moskau 2–3/14–15.1.1880, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 187 f. Den Erscheinungstermin bestätigen die *Musikalisch-literarischen Monatsberichte*: vgl. Hofmeister, Januar 1880, S. 9, 30 f., März 1880, S. 92.

27 Vgl. Hofmeister, August 1880, S. 240.

28 P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 187.

29 Vgl. ebd., S. 192 f.

30 Vgl. Hofmeister, Februar 1880, S. 70.

31 Vgl. Hofmeister, April 1882, S. 110. Erneut – wohl als 2. Auflage – im November 1885, S. 324.

32 Vgl. Hofmeister, Oktober 1884, S. 264.

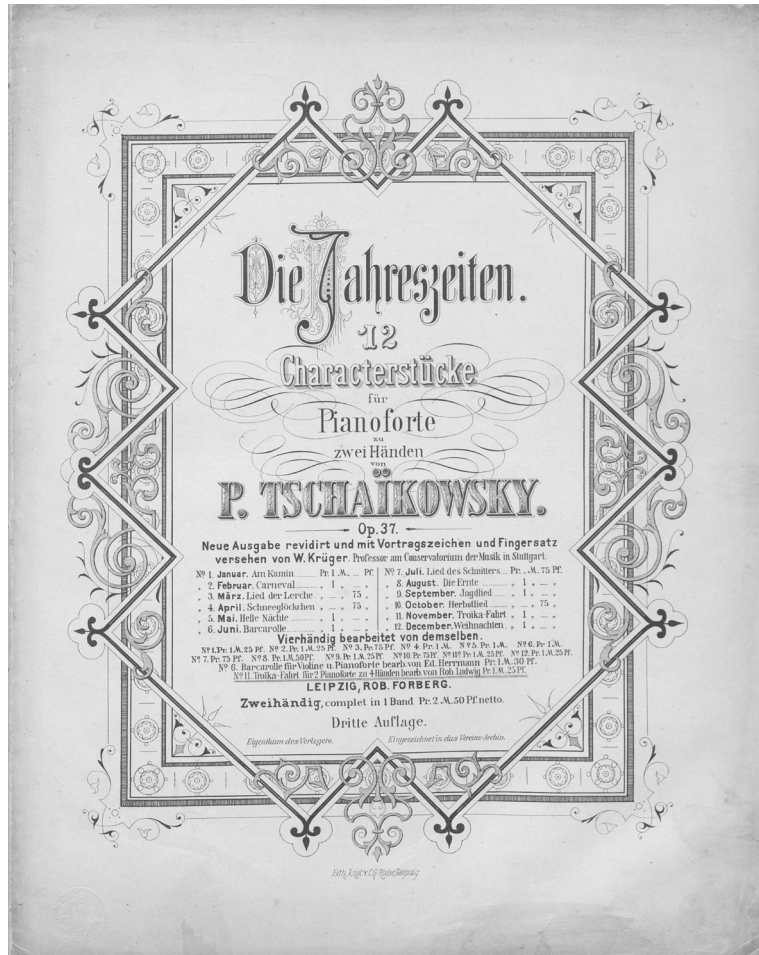


ABBILDUNG 2: Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte componirt von P. Tschaïkowsky. Op. 37. N^o 11. Troïka-Fahrt für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearb. von Rob. Ludwig, Leipzig: Rob. Forberg [1884], D-Mbs: 4^oMus. Pr. 64115.

Forbergs Konkurrent: Adolph Fürstner

Der Berliner Verleger Adolph Fürstner ließ sich durch Jurgensons ablehnendes Verhalten und den offensichtlichen Rechtsstatus Rahters nicht beirren. Als neue Strategie brachte er eine von Karl Klindworth betreute Edition der Čajkovskijschen Klavierwerke auf den Markt. Eröffnet wurde dieses große Projekt 1881 ebenfalls durch die *Jahreszeiten*, ein Werk, das Fürstner möglicherweise schon länger im Blick gehabt hatte.³³ Kleine Abweichungen in

33 Die Plattenummer der *Jahreszeiten* (2025–2036) steht an erster Stelle in der Reihe der Fürstner'schen Čajkovskij-Drucke, unmittelbar gefolgt von den schon im Januar 1880 erschienenen Klavierstücken op. 40 (2037–2049) sowie der Ausgabe des *Valse-Scherzo* op. 34 (2050). Dies könnte bedeuten, dass Fürstner bereits Anfang 1880 fertige Druckplatten für die *Jahreszeiten* besaß, die er dann aber doch für revisionsbedürftig hielt und zunächst zurückzog.

der Übersetzung der Titel unterstreichen die Differenz zu Forbergs Ausgabe: *12 Charakteristische Bilder* statt *12 Charakterstücke; Im Mai, Die Jagd, Im Dreigespann* (Fürstner) für *Helle Nächte, Jagdlied, Troika-Fahrt* (Forberg).

Hofmeisters *Monatsberichte* geben Fürstners Ausgabe im November/Dezember 1881 an. Genau zu diesem Zeitpunkt erhielt auch Jurgenson die Noten zugesandt.³⁴ Obwohl bei diesem Werk sein Rechtsanspruch nicht betroffen war, ereiferte er sich doch gegen die Anmaßung Klindworths, seine editorische Leistung so stark in den Vordergrund zu rücken – in der Tat erscheint der Name des Herausgebers auf dem Titelblatt in erheblich größeren Lettern als derjenige des Komponisten.

Den *Jahreszeiten* ließ Fürstner in kürzesten Abständen weitere Klavierkompositionen folgen: op. 1, 2 und 9³⁵, op. 19,³⁶ op. 7,³⁷ op. 5 und 10,³⁸ schließlich op. 21.³⁹ Eine große Annonce seiner Čajkovskij-Edition in den *Signalen für die musikalische Welt* fasste das Resultat dieser systematischen Initiative zusammen.⁴⁰ Provozierend wirkte auf Čajkovskijs russischen Hauptverleger offenbar die plakative Überschrift der ganzseitigen Anzeige, die Zeile „Carl Klindworth's kritisch revidirte mit Fingersatz versehene Ausgaben älterer und neuerer Clavier-Musik“.⁴¹ Darunter fanden sich in erheblich kleinerer Schrift drei Sonaten Beethovens und zwei Mozarts. Gefüllt wurde die Seite zum wesentlichen Teil von der Übersicht über Čajkovskijs Klavierkompositionen, die in zwei Spalten mit Angabe der Titel aller einzelnen Sätze angeführt sind.⁴² Diese Aufmachung war von Fürstner sicher nicht als Affront gegen den Verlag Jurgenson gemeint. Viel eher unterstrich er damit seinen Führungsanspruch gegenüber dem Verlag Forberg, seinem unmittelbaren Konkurrenten, dessen bestehende Editionen er durch seine eigenen zu verdrängen bestrebt war.

Die Anzeige markiert den Gipfel wie auch den Endpunkt der von Klindworth betreuten Edition. Dass Adolph Fürstner sich erlaubt hatte, auch die Suite op. 43, die Daniel Rahter als legale Lizenzausgabe ediert hatte, nachzudrucken, hatte Jurgenson bereits Anfang 1883 veranlasst, gerichtliche Schritte gegen den Berliner Verlag zu unternehmen.⁴³ Der aus Vasilij Bessel's Verlagsprogramm übernommene Klavierzyklus op. 21, der im Frühjahr 1883 in Klindworths Ausgabe erschien, sollte daher auch der letzte Band der umstrittenen Klavier-Edition bleiben.⁴⁴ Fürstner hat danach nur 1884 noch eine Ausgabe der Romanzen op. 6 in einer neuen Übersetzung durch Ferdinand Gumbert folgen lassen,⁴⁵ auch dies vor allem ein Akt der Konkurrenz gegenüber der 1878 von Hans Schmidt für Forberg realisierten

34 Dies ergibt sich aus Petr Jurgensons Brief vom 3.12.1881, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 314.

35 Vgl. Hofmeister, März 1882, S. 76.

36 Vgl. Hofmeister, August 1882, S. 228.

37 Vgl. Hofmeister, September 1882, S. 270.

38 Vgl. Hofmeister, Oktober 1882, S. 309.

39 Vgl. Hofmeister, März/April 1883, S. 63 und 129.

40 Siehe Jurgensons Brief vom 6/18. April 1883 P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 447.

41 *Signale für die musikalische Welt*, 1883, Nr. 28, S. 447.

42 Die Liste enthält die Werke: op. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 (Andante, für Klavier bearbeitet von Karl Klindworth) 19, 21, 37, 40, 29 (recte op. 39: Diese Sammlung hatte nicht Klindworth herausgegeben, sondern Otto Lessmann mit Fingersätzen versehen.)

43 Vgl. Jurgensons Briefe vom 6/18.1.1883 und 10/22.1.1883, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 407 f.

44 Vgl. Hofmeister, März/April 1883, S. 63, und nochmals Juni 1883, S. 129.

45 Vgl. Hofmeister, April 1884, S. 104.

deutschen Fassung. Im Handel freilich blieb Fürstners Ausgabe weiterhin ganz offiziell, wie der Verlagsprospekt zeigt.⁴⁶

Čajkovskij nahm im Verhältnis zu den illegalen deutschen Nachdrucken seiner Klavierwerke einen anderen Standpunkt ein als sein Verleger.⁴⁷ So hatten die deutschen „verbesserten“ Auflagen zur Folge, dass Jurgenson den Komponisten drängte, seine in der Tat von zahlreichen Druckfehlern entstellten und aufgrund fehlender Fingersätze wenig benutzorientierten Erstausgaben selbst zu revidieren und in einer autorisierten Neuedition auf den Markt zu bringen, gegen die andere Verleger chancenlos wären. Čajkovskij verspürte dazu wenig Lust, er fühlte sich im Gegenteil geehrt, dass ein so kompetenter und berühmter Pianist wie Karl Klindworth diese Sache für ihn in die Hand genommen hatte. Der Vergleich mit Krügers und Klindworths Ausgaben würde zeigen, dass die meisten Lösungen der später vom Komponisten revidierten Neuauflage hier bereits vorweggenommen sind, da sie sich aus konkreten spielpraktischen Erfordernissen ergeben. Auch Klindworth selbst hat sicher nicht nur eigennützig gehandelt. In seinem Brief an Čajkovskij hebt er ganz ohne Argwohn hervor: „Ich habe aber Gottlob nicht mehr Bahnbrecher für Ihr bewundernswürdiges Werk hier in Berlin zu sein. Die Bemühungen Bilses freilich, Ihre Compositionen hier heimisch zu mache, dürften, deßen Beschränktheit wegen, etwas zweifelhafter Art gewesen sein, dahingegen hat Wüllner bereits Ihre ersten beiden Suiten u. zwar mit bedeutendem Erfolge hier eingeführt und Ihre Klaviercompositionen sind Eigenthum der einsichtsvollen pianistischen Jüngerwelt geworden, seitdem Fürstner hier mit meiner Hülfe die wirklich lobenswerte Ausgabe des größten Theiles Ihrer Tastenwerke verlegt hat.“⁴⁸

Einige Jahre später scheint Čajkovskij ähnlich wohlwollend auf Hugo Riemann eingegangen zu sein. Der Musiktheoretiker war ein großer Verehrer des russischen Komponisten, setzte sich intensiv mit dessen Schaffen auseinander und unternahm viel für seine Verbreitung in Deutschland. Nachdem sich die beiden in Hamburg kennengelernt hatten,⁴⁹ wandte sich Riemann am 28. Januar 1889 an Čajkovskij, erkundigte sich nach den Eigentumsrechten an einigen seiner frühen Kompositionen und versprach: „Ich werde – im Vertrauen

46 Vgl. *Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Adolph Fürstner (C. F. Meser) Königlich sächs. Hof-Musikalienhandlung*, Berlin 1888, S. 107. Fürstners Ausgabe scheint dennoch weniger weit verbreitet gewesen zu sein als Forbergs. Der Komplettdruck liegt vor in der Staatsbibliothek Berlin sowie in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (nach KVK). Marina Demina danke ich sehr für die Kopien eines Exemplars aus der Kgl. Bibliothek Stockholm, das laut Autograph auf dem Titelblatt 1902 von einer Dame namens Ingrid Swedmark erworben wurde. Die Übersicht über Čajkovskijs Kompositionen im Verlag Fürstner auf der Rückseite dieses Exemplars der *Jahreszeiten* teilt mit einem * mit, welche Werke Eigentum des Verlegers waren. Hatte Fürstner die Romanzenzyklen op. 16 und 25 offenbar von Besel erworben, findet man bei den anderen Ausgaben den Stern nicht neben der Opuszahl, sondern neben dem Vermerk zum Bearbeiter, im Falle der *Jahreszeiten* also neben der Angabe „Revidirte m. Fingersatz versehene Ausgabe von Carl Klindworth“. Auch Emile Saurets Bearbeitungen für Violine und Klavier weisen das Sternchen auf.

47 Vgl. Čajkovskijs Brief vom 12/24.6.1882, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 372 f.

48 Karl Klindworth an Čajkovskij, Berlin, 26.12.1885, zitiert nach: Thomas Kohlhase, „Čajkovskijs Briefwechsel mit Karl Klindworth“, in: *Mitteilungen der Tschaiowsky-Gesellschaft* 7 (2000), S. 21.

49 Siehe Peter Feddersen, *Tschaiowsky in Hamburg. Eine Dokumentation* (= Čajkovskij-Studien 8), Mainz 2006, S. 35.

gesagt – etwas besonderes zur Popularisierung Ihrer Werke thun, aber ohne die Nötigung mit Ihrem Originalverleger mich auseinanderzusetzen!“⁵⁰

Wie bereits Thomas Kohlhasse bemerkte,⁵¹ bezieht sich dieser Plan offenbar auf die Sammlung *27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann* (Leipzig: Steingräber), deren Erscheinen sich auf den September 1890 datieren lässt.⁵² Aus den *Jahreszeiten* sind hier die Stücke 1, 3–6 und 10–12 aufgenommen worden.

Wenn der Komponist solche Editionen unterstützte, die Jurgensons (und damit auch seine eigenen) merkantilen Interessen unterwanderten, trug er damit gleichwohl zur raschen Breitenwirkung seiner Werke erheblich bei. Die von Jurgenson vorangetriebene offizielle Neuausgabe der Klavierwerke wurde so in Deutschland erst im November 1888 durch den Hamburger Verlag Rahter eröffnet.⁵³ Im Zuge dieser Maßnahme konnte man die *Jahreszeiten* schließlich seit 1891 auch in der vom Komponisten revidierten Fassung unter der Opuszahl 37^{bis} erwerben.⁵⁴ Seit dem Ende der 1890er Jahre folgten zahlreiche von verschiedenen Redakteuren eingerichtete Komplettausgaben.⁵⁵ Zuvor aber waren deutsche Musikliebhaber auf die Editionen angewiesen, die Forberg und Fürstner verlegt hatten. Auf diesen wichtigen Umstand wies der Kritiker Emil Krause in seiner Besprechung von Čajkovskijs Hamburger Konzert am 20. Januar 1888 ausdrücklich hin. Er machte seine Leser auf die verfügbaren Editionen aufmerksam, wobei ihm die Fürstner'sche Ausgabe „der ersten Clavierstücke und Romanzen (von op. 1 mit Unterbrechungen bis zu op. 38) [...] mit Applicationen von Karl Klindworth“⁵⁶ besonderer Erwähnung wert war. Die von einer Initiative aus Russland unabhängige Rezeption von Čajkovskijs Werken beschränkte sich nicht auf Deutschland. Im Schlüsseljahr 1881 erschienen nicht nur die Krüger'sche Ausgabe der *Jahreszeiten* bei Forberg und die Klindworth'sche bei Fürstner; auch die Königliche Hofbuchhandlung Kopenhagen brachte eine Ausgabe,⁵⁷ zu der wir noch weiter unten kommen sollen. Überdies machte der Verlag Hamelle (Paris) 1881 den Zyklus in Frankreich verfügbar. Gerade dieses Opus erfuhr damit eine ungewöhnlich starke Beachtung.

Die Jahreszeiten in Frankreich: Julien-Aimable Hamelle

Das Verlagswesen in Frankreich unterscheidet sich historisch deutlich von demjenigen in Deutschland. Zum einen macht sich die wirtschaftliche Unterlegenheit gegenüber dem

50 Zitiert nach: Ljudmila Korabel'nikova, „Čajkovskij im Dialog mit Zeitgenossen“, in: *Internationales Čajkovskij-Symposium Tübingen 1993*, hrsg. von Thomas Kohlhasse (= Čajkovskij-Studien 1), Mainz 1995, S. 193 f.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Hofmeister, September 1890, S. 372.

53 Vgl. Hofmeister, November 1888, S. 477 f., Oktober 1889, S. 416 (op. 2), November 1889, S. 483 (op. 5 und 10) usw.

54 Exemplar: D-Bs: Mus. Kc 57/5. Hier findet sich unter demselben Titel *12 Charakterstücke für Pianoforte. Einzige autorisierte, vom Komponisten revidierte Ausgabe* auch ein von Breitkopf & Härtel (Leipzig 1891) realisierter (Raub?-)Druck (D-Bs: Mus. Kc 57).

55 Z. B. *The Seasons*, hrsg. von Heinrich Germer, Leipzig: Bosworth & Co., 1896 (D-Bs: Kc 57/2); *Die Jahreszeiten*, bearbeitet und mit Fingersatz versehen von Hugo Hartmann, Berlin: Klenz, o. J. (D-Bs: Kc 57/3). Es folgten weitere englische und dänische Editionen, die sich aus den Katalogen der entsprechenden Nationalbibliotheken ergänzen lassen.

56 Zitiert nach Feddersen, S. 54.

57 Vgl. Hofmeister, November/Dezember 1881, S. 292.

deutschen Musikalienmarkt⁵⁸ darin bemerkbar, dass im Frankreich des letzten Jahrhundertdrittels eine vergleichbare Fülle konkurrierender Ausgaben nicht begegnet. Zum anderen waren die Urheberrechte hier fester etabliert. Aufgrund einer seit 1860 bestehenden vertraglichen Regelung zwischen Deutschland und Frankreich⁵⁹ konnten die deutschen Čajkovskij-Ausgaben nicht illegal nachgedruckt werden. Auch im Verhältnis zu den russischen Drucken fällt auf, dass es von Anfang an einen regulierten Vertrieb auf Kommissionsbasis gab. Seit etwa 1876 hatte Čajkovskijs Verleger Jurgenson in Louis Brandus einen festen Partner, der die in Russland hergestellten Noten in Frankreich vermarktete.⁶⁰ Dass dieser alteingesessene Verlag Anfang der 1880er Jahre in eine akute wirtschaftliche Krise geriet,⁶¹ mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass der Verleger Julien Hamelle Interesse an Čajkovskijs Kompositionen bekundete. Ein anderer Grund war zweifellos das wachsende Ansehen Čajkovskijs, dessen Name und künstlerisches Profil in Frankreich seit dem Ende der 1870er Jahre mehr und mehr an Kontur gewonnen hatte.⁶²

In der russischen Čajkovskij-Forschung fehlten bislang Anhaltspunkte zu Hamelles *Jahreszeiten*-Ausgabe, die offenbar nicht in russische Bibliotheken gelangte.⁶³ Eine frühe Ausgabe befindet sich heute im Besitz der Tschaikowsky-Gesellschaft (Tübingen).⁶⁴ Anhand der Plattennummern lässt sich die Herstellung auf das Jahr 1881 festsetzen.⁶⁵ In der Pariser Bibliothèque nationale werden zwei weitere Exemplare von Opus 37^{bis} aufbewahrt. Im Zettelkatalog der Musikabteilung wird das ältere (F-Pn: Vmg 20443) auf 1903 datiert.⁶⁶

Julien Hamelles Interesse an Čajkovskijs Œuvre beschränkte sich nicht auf den Klavierzyklus op. 37^{bis}. Am 18./30. März 1883 berichtete Jurgenson seinem Komponisten von einem umfassenderen Angebot des Pariser Verlags,⁶⁷ auf das er sich aber nicht einließ. *Die Jahreszeiten* hatte Hamelle offenbar im Einverständnis mit Nikolaj Bernard verlegt.⁶⁸ Die Tatsache, dass dieses Opus nicht unter die zwischen Jurgenson und Brandus ausgemachte Lizenz fiel, ermöglichte so den ersten selbständigen französischen Druck eines Werks von

58 Eine Statistik mit den Zahlen der deutschen Notenimporte nach Frankreich zeigt eindrücklich, wie französische Produkte zwischen 1868 und 1908 in einem kontinuierlichen Prozess von den deutschen Masseneditionen verdrängt wurden, vgl. Anik Devriès-Lesure, „Un siècle d’implantation allemande en France dans l’édition musicale (1760–1860)“, in: *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner, Paris 2002, S. 40 f.

59 Vgl. Christian Sprang, *Grand opéra vor Gericht*, Baden-Baden 1993, S. 235–241.

60 Vgl. Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 49–52.

61 Vgl. Anik Devriès, „La Maison Brandus. Heurs et malheurs d’un commerce d’éditions musicales au XIXe siècle“, in: *RMI* 70 (1984), S. 80 f.

62 Vgl. Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 53–61.

63 ČS, S. 535, Fußnote 9. Im kritischen Bericht von NČE 69a, S. 161, liest man: „There presently seem to be no surviving copies of the Hamelle edition.“

64 *Les Saisons (ou les 12 Mois de l’Année). 12 Tableaux caractéristiques du Nord pour Piano par P. Tschäikowsky*. Op. 37. Propriété de l’Editeur: Paris, Maison J. Maho, Editeur. J. Hamelle Succ.^r. 25 Rue du Faubourg St. Honoré. Für die Bereitstellung einer Kopie danke ich herzlich Dr. Alexander Vuia.

65 Die Plattennummern lauten J. 1803.1. H. bis J. 1814.12. H. Vgl. die Datierung in: *Dictionnaire des éditeurs français*, Bd. 2: *De 1820 à 1914*, Genf 1988, S. 209.

66 Das zweite Exemplar (F-Pn : VM Casadeus – 720) stammt aus der Sammlung des Pianisten Robert Casadeus (1899–1972) und dürfte um einiges jünger sein.

67 Vgl. P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 435 f.

68 Vgl. Jurgensons Brief vom 8./20.3.1883, ebd., S. 431.

Čajkovskij, denn Brandus hatte stets nur die aus Moskau gelieferten Noten vertrieben.⁶⁹ Die Frage, in welcher Weise eine Absprache zwischen dem russischen Verlag Bernard und dem französischen Verlag Hamelle zustande gekommen war, sollte später in der Korrespondenz zwischen Jurgenson, Čajkovskij und dem Pariser Verleger Félix Mackar wiederkehren.⁷⁰ Der Umstand, dass es Mackar – seit 1885 offizieller Vertreter von Čajkovskij Werken für Frankreich und Belgien – bei diesem Opus nie gelungen ist, die französischen Rechte zu erwerben, obwohl Petr Jurgenson selbst Bernard 1885 im Zuge einer größeren Transaktion die Rechte an dem Klavierzyklus abgekauft hatte,⁷¹ spricht dafür, dass Hamelle einen rechtsgültigen Vertrag mit Bernard abgeschlossen hatte, den er nicht zugunsten Mackars auflösen wollte. Um seinen Rechtsanspruch zu unterstreichen, fügte Hamelle auf späteren Auflagen der *Jahreszeiten* den Vermerk „Seule Edition autorisée en France et en Belgique“⁷² hinzu. Damit grenzte sich der Verleger deutlich gegenüber dem hauptsächlichen Propagator von Čajkovskijs Werken in Frankreich ab, dem Unternehmen Mackar & Noël. Parallele Drucke des Werks scheint es in Frankreich, anders als in Deutschland, nicht gegeben zu haben.⁷³

Die französische *Jahreszeiten*-Edition entstand im übrigen in direkter Zusammenarbeit mit deutschen Partnern, zu denen Hamelle enge Kontakte besaß. Der erst 1877 gegründete Verlag vertrieb als Kommissionär des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel die Kompositionen von Johannes Brahms und Antonín Dvořák in Frankreich. Die Herstellung von Stich und Druck der *Jahreszeiten* hatte 1881 die Firma Roeder in Leipzig übernommen.⁷⁴ Bei dem in der Bibliothèque nationale aufbewahrten, auf etwa 1903 datierten Exemplar findet man dann jedoch unter dem untersten Notensystem der letzten Seite die Angabe: „Imprimé en France. Imp. Laroche (S.A.)“.⁷⁵ Obwohl Hamelle immer noch die von Röder in Leipzig gestochenen Platten verwendete, weist er auf diesen Umstand nicht mehr hin. Stattdessen erfährt man, dass die Druckabzüge – ob aus wirtschaftlichen oder aus patriotischen Erwägungen – in Frankreich hergestellt wurden.

69 Zuvor wurde lediglich die Romanze op. 6, Nr. 6 „Ah! qui brûla d’amour“ („Net tol’ko tot kto znal“ – „Nur wer die Sehnsucht kennt“) als Beilage zur Zeitschrift *Revue et gazette musicale de Paris* im März 1879 gedruckt. Erst Mackar und Noël sollten nach 1886 dann auch eigene Čajkovskij-Ausgaben drucken, vor allem die Klavierwerke und die ins Französische übersetzten Romanzen.

70 Vgl. Čajkovskijs Brief vom 22.11. / 4.12.1885, Petr Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 13, Moskau 1971, S. 201.

71 Vgl. NČE 69a, S. 161.

72 Exemplar F-Pn: Vmg 20443, Titelseite.

73 Nicht geklärt werden konnte im Rahmen dieser Untersuchung, was es mit dem in ČS, S. 536, angegebenen Druck: Paris, Mackar & Noël [1891?] auf sich hat. In der Bibliothèque nationale, die die Pflichtexemplare Mackars archiviert hat, gibt es eine solche Edition nicht. Auch die Übersichten über Čajkovskijs Werke auf den Rückseiten von Mackar & Noëls Editionen klammern op. 37^{bis} regelmäßig aus.

74 Vgl. das Exemplar aus dem Besitz der Tschaikowsky-Gesellschaft.

75 Vgl. das Exemplar F-Pn: Vmg 20443, S. 61.

Die 1903 erschienene Neuauflage listet auch verschiedene Bearbeitungen des Werks auf.

MUSIQUE
Vmg
20443

Seule Edition autorisée en France et en Belgique.

LES SAISONS

(ou les 12 Mois de l'Année)

12

Tableaux caractéristiques du Nord

pour Piano

par

P. TSCHAIKOWSKY

Op. 37.

	à 2 mains	à 4 mains par Krüger		à 2 mains	à 4 mains par Krüger
N°1 Janvier. Au Coin du Feu	Pr: 5 Fr.	Pr: 6 Fr.	N°7 Juillet. Chant du Fauqueur	Pr: 5 Fr.	Pr: 5 Fr.
- 2. février. Au Carnaval	- 6 -	- 6 -	- 8 Août. La Moisson	- 6 -	- 750 -
- 3. Mars. Le Chant de l'Alouette	- 5 -	- 5 -	- 9. Septembre. La Chasse	- 5 -	- 6 -
- 4. Avril. La Pêche Neige	- 5 -	- 6 -	- 10. Octobre. Chant d'Automne	- 5 -	- 6 -
- 5. Mai. Nuits blanches	- 5 -	- 6 -	- 11. Novembre. En Traineau	- 5 -	- 6 -
- 6. Juin. Barcarolle	- 6 -	- 6 -	- 12. Décembre. La Fête de Noël	- 6 -	- 750 -

Le Recueil complet des 12 morceaux } à 2 mains Pictet 8 Fr.
à 4 mains (arrang. par W. Krüger) Pictet 8 Fr.

Propriété de l'Éditeur

PARIS, J. HAMELLE, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON J. MAHO
22, Boulevard Malesherbes, 22
J. 1903 à 1904 H.

Les N^{os} 2, 6, 11, 12 arrang. pour 2 Pianos à 4 mains
Les N^{os} 6, 10 et 11 arrang. pour Violon et Piano
Les N^{os} 6 et 10 arrang. pour Violoncelle et Piano

Prix: chaque 6 Fr.
6 -

ABBILDUNG 3: Les Saisons (ou les 12 Mois de l'Année). 12 Tableaux caractéristiques du Nord pour Piano par P. Tschaiïkowsky, Op. 37, Paris: J. Hamelle [1903], F-Pn: Vmg 20443.

Die angeführten Fassungen der Nummern 2, 6, 11 und 12 für zwei Klaviere zu vier Händen, der Nummern 6, 10 und 11 für Violine und Klavier sowie der Nummern 6 und 10 für Violoncello und Klavier, sowie die komplette Ausgabe zu vier Händen entsprechen genau den Bearbeitungen, die auch in Jurgensons Katalog von 1897 aufgezählt sind.⁷⁶ In der Musikabteilung der Bibliothèque nationale finden sich darüber hinaus weitere Arrangements etwa für Harmonium von Henri Toby, die ebenfalls von Jurgenson vertrieben wurden. Hamelle bezog seine bearbeiteten Fassungen jedoch nicht nur von dem russischen Verlag. Von

76 Vgl. *Catalogue thématique des œuvres de P. Tchaïkowsky*, rédigé par B. Jurgenson, Moskau 1897, S. 32.

besonderem Interesse ist die Nennung des Arrangeurs der vierhändigen Ausgabe, Wilhelm Krüger, der diese Version im Verlag Forberg (Leipzig 1882) ediert hatte. Hamelle orientierte sich also bei seiner Arbeit gleichzeitig an Editionen Bernards, Jurgensons und Forbergs. Es wäre noch zu prüfen, ob die von Jurgenson im Februar 1887 herausgebrachte vierhändige Fassung,⁷⁷ die ohne Name des Arrangeurs erschien, nicht gleichfalls auf Krügers Version zurückgreift. Auch bei der von Jurgenson verlegten Bearbeitung der Nummern 6 und 11 für Violine und Klavier durch Emile Sauret, könnte es sich um einen Nachdruck einer ebensolchen Bearbeitung handeln, die Fürstner im März 1885 herausgebracht hatte.⁷⁸ Die zur Überprüfung dieser Vermutung notwendigen Ausgabenvergleiche konnten im Rahmen dieser Studie nicht durchgeführt werden.

Die Jahreszeiten als Salonmusik

Bezeichnete Grigorij Moiseev noch aufgrund einer schmalen Quellenbasis⁷⁹ die frühe Phase der Čajkovskij-Rezeption (1878–1888) in Deutschland als geprägt von Ablehnung und Unverständnis,⁸⁰ so zeigt unser Beispiel ganz im Gegenteil, in welcher kurzen Zeit das hier untersuchte – und nicht nur dieses – Werk in verschiedensten ausländischen Druckausgaben greifbar wurde. Damit aber drängt sich die Frage auf, wie es zu einem so starken Interesse an einem gerade erst bekannt werdenden Musiker kommen konnte.

Persönlichkeiten wie Wilhelm Krüger (1820–1883), Professor am Konservatorium Stuttgart, der seit 1882 wieder in Berlin wirkende Karl Klindworth, der dort eine private Klavier-Schule gründete, oder der am Hamburger Konservatorium lehrende Hugo Riemann bezeugen ein breites, vornehmlich aus der musikpädagogischen Praxis hervorgehendes Interesse an den Klavierstücken. Die von ihnen betreuten Ausgaben sind im Kontext einer gesamteuropäischen Unterrichtskultur anzusiedeln, deren Protagonisten aufgrund vielfacher Ortswechsel ein Netzwerk ausgebildet hatten, von dem ein Komponist wie Čajkovskij immer wieder profitieren konnte.

Den unmittelbaren wirtschaftlichen Grund für die rasche Aufnahme der *Jahreszeiten* in europäische Verlagsprogramme hat man in jener Massenproduktion an technisch nicht allzu anspruchsvoller Klavierliteratur zu suchen, mit der die Verlage vor allem seit den 1870er Jahren auf eine nicht nachlassende Nachfrage reagierten. Die sozialhistorischen Aspekte dieses Phänomens sind in Andreas Ballstaedts und Tobias Widmaiers Studie zur Salonmusik mus-

77 Vgl. P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksmile*, S. 107. Ein Exemplar der Krüger'schen vierhändigen Ausgabe findet man unter: D-Bs: Mus. Kc 57/19 sowie in der Hochschule für Musik, Saarbrücken (Pkl 662).

78 Vgl. Hofmeister, März 1885, S. 59. Siehe zu Fürstners Eigentum an dieser Bearbeitung Fußnote 45.

79 Einen repräsentativen Eindruck von dem, was seit längerem zu diesem Thema greifbar ist, gibt die von Thomas Kohlhasse zusammengestellte Dokumentation „An Tschaikowsky scheiden sich die Geister“. *Textzeugnissen der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004*, Mainz 2006. Für die deutsche Rezeption bis 1881 findet man hier neben Auszügen aus Hans von Bülow's Briefen lediglich dessen 1874 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichten Artikel über russische Musik, Eduard Hanslicks Rezensionen der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* (1876) und des Violinkonzerts (1881), den biografischen Artikel aus Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* (Berlin 2¹⁸⁸¹) sowie eine aus Wolfgang Glaabs Spezialstudie zur Frankfurter Čajkovskij-Rezeption stammende Konzertbesprechung von 1879.

80 Vgl. Grigorij Moiseev, „K probleme vosprijatija muzyki Čajkovskogo v Germanii na rubeže XIX–XX vekov. Riman i Čajkovskij“, in: *Russkaja muzyka. Rubeži istorii. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, hrsg. von S. I. Savenko u. a., Moskau 2005, S. 294 f.

tergütig dargestellt worden⁸¹ – von Statistiken, die die rasante Zunahme an Klavierlehrern in Deutschland nachweisen, über den Klavierbau, der in dieser Zeit so standardisiert und verbilligt wurde, dass das Instrument in kaum einem bürgerlichen Haushalt fehlen durfte, bis hin zur Analyse der spieltechnisch simplen, gleichzeitig aber durch Effekte oder Sentiment vortragstauglich gemachten kleinen Stücke, mit denen sich die „höhere Tochter“ in Gesellschaft produzieren konnte. Für diese Gebrauchsmusik benötigte man einen ständigen Zustrom neuer Werke, die nicht zwangsläufig triviale Massenproduktion zu sein brauchten.

Musikkritiker und Klavierpädagogen waren stets auch bestrebt, den Tendenzen zu einer Verflachung der musikalischen Praxis entgegenzuwirken. Günstige Klassikerausgaben oder Sammelalben mit ausgewählten Werken „alter“ Musik waren daher ebenso im Umlauf wie aktuelle Erzeugnisse junger, noch zu entdeckender Komponisten. Wie genau man den Notenmarkt verfolgte und wie rasch man dabei auf Čajkovskij aufmerksam wurde, zeigt Carl F. Weitzmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur* (Stuttgart 1879). Weitzmann (1808–1880), der einige Jahre in Sankt Petersburg verlebt hatte und mit Franz Liszt und Hans von Bülow befreundet war, rühmt das Klavierkonzert Nr. 1 des „genialen Russe[n] Peter Tschaikowsky“⁸² und weist dann auf die ihm aus dem Verlag Forberg bekannten, weniger „himmelstürmenden“ kleineren Klavierstücke hin. Seine kurze Beschreibung fasst er mit den Worten zusammen: „Alle diese sauber ausgearbeiteten Salonpièces sind eigenthümlich ihren Harmoniefolgen, verständlich und anziehend ihrem Inhalt, und fließend und bequem ihrem Claviersatze nach; sie berechtigen zu den kühnsten Hoffnungen für die nunmehr folgenden Werke dieses originalen Tonsetzers.“⁸³ Der Begriff „Salonpièce“ liefert hier eine neutrale Kategorie, die dazu dient, die technisch gut spielbaren Stücke für die Leser einzuordnen.

Die Integration von leichter Salonmusik und künstlerisch wertvollen Kompositionen hatte sich der Klavierlehrer Herman Wettig in seinem *Führer durch die Klavier-Unterrichts-Literatur* zum Prinzip gemacht. Seine Überlegungen haben nichts an Aktualität eingebüßt: „Bei der Auswahl hat der Verfasser nur diejenigen Stücke berücksichtigt, die wirklich musikalischen und instruktiven Wert haben. Dass auch sogenannte Salonmusik gebührende Berücksichtigung gefunden hat, wird man nicht als einen Nachteil des Werkes ansehen, da auch sie ihre volle Berechtigung hat und für viele Schüler erst den Weg zur klassischen Musik bildet. Auch muss der Lehrer, wenn er beim Klavierunterricht die Lust und Liebe zum Klavierspiel bei seinen Zöglingen stetig erhalten will, sehr häufig zu ihr als Aufmunterungs- und Erfrischungsmittel seine Zuflucht finden.“⁸⁴

Čajkovskijs Werke ordnet er überwiegend in die Kategorie „Instruktive Werke, Klassische Sachen, Charakterstücke, Etüden und Sonaten“ ein. Die *Jahreszeiten* finden sich dabei sowohl in der Schwierigkeitsstufe V (in der Forberg-Ausgabe)⁸⁵ als auch in Stufe VI (in Fürstners Ausgabe).⁸⁶ In die Rubrik „Gute Salon- und Unterhaltungs-Musik, Balltänze, Märsche und Transskriptionen“ fielen dagegen lediglich die *Polka de Salon* op. 9, Nr. 2⁸⁷,

81 Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik*, Stuttgart 1989.

82 Carl F. Weitzmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1879, S. 211.

83 Ebd., S. 211 f.

84 Hermann Wettig, *Führer durch die Klavier-Unterrichts-Litteratur. Ein Wegweiser und Ratgeber bei der Wahl geeigneter Musikalien*, Bernburg 1884, S. V.

85 Ebd., S. 101.

86 Ebd., S. 114 f.

87 Ebd., S. 145.

das *Valse-Scherzo* op. 7 und die *Réverie* op. 9, Nr. 1.⁸⁸ Die Verleger haben diese Grenze teilweise anders gezogen. Ein Stück, das in zahlreichen Einzelausgaben angeboten wurde und das rasch auch in Salonmusik-Alben vordrang, war vor allem Čajkovskijs *Lied ohne Worte* op. 2, Nr. 3.⁸⁹

Da für die Salonmusik nicht ein geschlossener Zyklus, sondern in der Regel nur das effektvolle Einzelstück in Betracht kam, stößt man früh auf die Tendenz, bevorzugte Sätze aus den *Jahreszeiten* zu isolieren. An erster Stelle stand hier von Anfang an die *Barcarole*.⁹⁰ Sie durfte – neben den Nummern 5, 11 und 12 – in Litolffs Album *Morceaux célèbres pour piano de Tschai-kowsky* (1889) nicht fehlen.⁹¹ *Troika* und *Barcarole* finden sich als erfolgreichste „Schlager“ in mehreren Salon-Alben⁹² und wurden in verschiedenen Arrangements angeboten.⁹³



ABBILDUNG 4: Rückumschlag von: Barcarole von P. Tschaikowsky. Aus Op. 37. Für Violine bearbeitet von Hans Sitt (Der Salongeiger. Neuere Compositionen theils leicht, theils mittlerer Schwierigkeit für Violine mit Pianoforte-Begleitung, Nr. 20), Leipzig: Ernst Eulenburg, Pl. Nr. E. E. 1454, Copyright 1897. D-Mbs: 4° Mus. pr. 61740, aus dem Nachlass Henri Marteau.

88 Ebd., S. 159.

89 Eduard Kremser, *Salon-Album* N.F. 3 Nr. 9 (D-Bs: Mus. 20476); *Salonmusik* (Steingräber) Bd. 2, Nr. 18 (D-Bs: Mus. 62351).

90 Vgl. P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksmile*, S. 107.

91 Nach: Hofmeister, November 1889, S. 483.

92 Eduard Kremser, *Salon-Album*, N.F. 3 Nr. 3, 11 (D-Bs: Mus. 20476); zu vier Händen in: Eduard Kremser, *Salon-Album* Bd. 1, Nr. 4 und Bd. 2, Nr. 5 (D-Bs: O.7188); nur *Barcarole* in: *Salonmusik* (Steingräber) Bd. 2, Nr. 19 (D-Bs: Mus. 62351).

93 Zahllose Bearbeitungen weist der Katalog der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin nach.

Von der großen Beliebtheit des Zyklus zeugt nach der Jahrhundertwende eine komplette Ausgabe im Verlag Carl Rühle Leipzig, die 1904 vorlag. Rühle nahm Čajkovskijs op. 37^{bis} in seine *Musikalische 20-Pfennig-Bibliothek* auf, die aufgrund ihres günstigen Preises nachgerade jedermann erreichen wollte. Die Verlagsannonce auf dem Rückumschlag beschreibt verschiedene Salon-Alben des Verlegers. In der Reihe *Da Capo-Alben für das Pianoforte zu 2 Händen: Bd. 1. Mittelschweres Da Capo-Album. 13 klassische und moderne, brillante Vortrags-Stücke* stand die *Barcarole* gemeinsam mit Carl Maria von Webers *Aufforderung zum Tanz*, Robert Schumanns *Träumerei* und *Schlummerlied* aus *Albumblätter* op. 124 neben einer bunten Mischung reiner Salonmusik. Für den Band 2 der Serie wählte Rühle erneut zwei Sätze aus den *Jahreszeiten*, das *Lied der Lerche* (Nr. 3) und das *Lied der Schmetter* (Nr. 7). Betrachtet man zudem die marktschreierische Reklame, die vor allem den niedrigen Preis herausstreicht, so genügt dies, um zu verstehen, welches Potential Čajkovskijs Klavierstücke – und zwar besonders einige aus Opus 37^{bis} – für deutsche Verlage boten.

Neue Salon-Alben für das Pianoforte aus Carl Rühle's Musik-Verlag, Leipzig.

Ausgabe Carl Rühle, Leipzig.
Weltausstellung St. Louis 1904. 8. Grosser Preis.
Inserat für den Verein deutscher Musiklehrer veranstaltetes deutsches Musik-Konkurrenz auf der Weltausstellung in St. Louis als Teilnehmer mit der höchsten Auszeichnung bedacht.

Salon-Abende.

Sammlung wirksamer Vortrags-Stücke
für das Pianoforte zu 2 Händen.

<p>BAND I. 16 beliebte melodische Salonstücke.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Liszt, Ch. B., op. 181. Petite Romance. 2. Debussy, Cl., op. 26. Doce note. (Sine Sack). Canto italiano. 3. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei aus dem Kinderreigen. 4. Liszt, Fr., op. 324. Laideuse Angou. (Les yeux rieurs). Morceau à la Gavotte. 5. Liszt, Fr., op. 4. Herz, such' dein Herz, wenn so traurig! Salonstück. 6. Weigl, J., op. 234. Adonis im Paradies. Salonstück. 7. Heller, W., op. 20. Die liebe Augs. Salonstück. 8. Fuchs, R., op. 30. Adonis. Im Paradies. Melodie. 9. Liszt, Fr., Ch. B., op. 34. Der Tonica. Romance sans Paroles. 10. — op. 45. Folia. 11. — op. 31. Le Balade. Caprice. 12. Schumann, R., op. 15. No. 7. Schumann'sche Klavierstücke. (Chiffre de la Forest-Sage. — (Clara plays from Schwarzwald). Charakteristisches Tonstück. 13. — op. 102. Ein Morgen im Gebirge. (Un matin dans les montagnes). Fingerring. 14. Weyman, A. P., Vague Argentine. (Silber-Wagen). Tausend aus Weiblich. Ausbeuten von J. P. G. (Groschütz). (In G-dur von H. Necke). 	<p>BAND II. 16 beliebte melodische Salonstücke.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Liszt, Fr., op. 324. Laideuse Angou. 2. Schaffner, H., Die Post im Walde. Paraphrase v. Charles Hahn und H. W. Schaffner. (Allegretto. Melodisches Tonstück). 3. — op. 228. Die erotische Zitherspielerei. Melodisches Tonstück. 4. Lepa, M., op. 40. Klänge zum Herze. Tonstück. 5. Hensler, H., op. 170. L'Amalant. Romance gracieuse et brillante. 6. — op. 225. In der Blüthenzeit. Melodisches Tonstück. 7. — op. 104. Im Rosenhain. Idylle. 8. Hehr, Fr., Au Bord du Lac. (Au Sejour) Réverie. 9. Weigl, J., op. 23. Im Rückblick. Elegantes Salonstück. 10. Weigl, Fr., Die entzückende Serenade. Salonstück. 11. — (Eine Scene. (Lied ohne Worte) Salonstück. 12. — (Lied ohne Worte) Salonstück. 13. Hehr, Carl, Hand du mich lieb! Fantasie von H. Steuert, op. 7. 14. Steuert, H., op. 34. Meditation über ein italienisches Volkslied. (Lied des Ficht' Erinnerung an Nagel).
--	--

In dieser Zusammenstellung und Auswahl und zu solch' niedrigem Preise fast einzig in seiner Art!

Diese neuen **SALON-ALBENS** werden daher allen Musiktreibenden hochwillkommen sein!

Aus obigem Inhalt ist ersichtlich, dass nur die **allerbeliebtesten u. melodischsten Salonstücke** Aufnahme gefunden haben.

Erstaunlich billig ist der Preis!

Noch vor kurzen würden die 16 Stücke eines jeden Bandes im Einzel-Ankauf 30—25 Mark gekostet haben, die jetzt in **schöner Ausstattung** gross und deutlich gestochen, zu je einem Bande von 60 Seiten **verlegt, nur à Band 1 Mark kosten.**

Kreuz ganz Neuen, Klavierwerke und Redaktionen an Anstaltungen bitten wir (denn durch den Druck) zu bitten. Anstalt Band II. Wir sind sicher, dass für eine wirklich gute und nobel platzierte Werbung ein Wirksamkeit alle bisher dagewesene schlägt und wir hoffen wir.

Da Capo-Alben

für das Pianoforte zu 2 Händen.

Band I. Mittelschweres Da Capo-Album.
13 klassische und moderne, brillante Vortrags-Stücke.

- No. 1. Martin, H., op. 23. Ach einmal blüht im Jahr der Mai. Brillante Fantasie über das Heiserische Lied.
2. Holländer, V., Barcarole.
3. Tschakowsky, P., op. 37, No. 6. Barcarole (Juni) aus den Jahreszeiten.
4. Bittlermann, H., Ständ' herbei ihr Völkerscharen. (Reinhold von Peters) Capriccio.
5. Martin, H., op. 23. Lächelndem Scherz-Polka.
6. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei aus dem Kinderreigen.
7. — op. 124, No. 18. Schlummerlied aus Albumblätter.
8. Kluge, R., op. 114. Wägenlied.
9. Doppler, J., op. 258. Was schön bist du. Fantasie über das Weintische Lied.
10. Die kleine Walzer eines Waldnarrigen.
11. Södermann, A., Bärenhochzeit (Dollige) Marsch.
12. Zausch, C., op. 12. Violette Frühlinglied. Scherz-Polka.
13. Weber, C. M. v., op. 65. Aufforderung zum Tanz.

Band II. Mittelschweres Da Capo-Album.
12 brillante Vortrags-Stücke.

- No. 1. Buhl, A., op. 83, No. 4. Halki Galop brillant.
2. Ellenberg, H., op. 40. Goldblühend.
3. Hensler, A., op. 174. Gondelfahrt.
4. Michalek, W. G., op. 24. La Galat.
5. Toph, A., op. 41, No. 1. Im Nadeln.
6. Grottscher, F., op. 83. La reine du ciel.
7. Tschakowsky, P., op. 37, No. 3. Lied der Lerche.
8. — op. 37, No. 7. Lied der Schmetter.
9. Hensler, A., op. 202. Wanderlied.
10. Krug, D., op. 172, No. 3. Airs aus Rosini's Stabat mater.
11. Hensler, A., op. 17. Frühlingstaut.
12. Krug, D., op. 172, No. 5. Ervas aus: Stradella. Brillante Fantasie.

Band III. Leichtes Da Capo-Album.
12 klassische und moderne Bravour-Stücke in leichterem Genre.

- No. 1. Necke, H., op. 288. Ein Liebesraum. Salonstück.
2. Ellenberg, H., op. 48. Tausendmal. Lyrisches Tonstück.
3. Necke, H., op. 297. Spinn. spin! Fantasie über das schwedische Volkslied.
4. Hensler, A., op. 404. Falschergeimung.
5. Hensler, H., op. 47. Altscherchen. Ländler. Arrangiert von F. Hehr.
6. Necke, H., op. 296. Ach einmal blüht im Jahr der Mai. Ledetore Fantasie über das Heiserische Lied.
7. Harmanst, J. W., Auf's Indes Fin. Salonstück. Erleichtert v. H. Necke.
8. Schumann, R., op. 15, No. 7. Träumerei von dem Kinderreigen. Leicht bearbeitet von H. Necke.
9. — op. 124, No. 18. Schlummerlied aus dem Albumblättern. Leicht bearbeitet von H. Necke.
10. Heller, J., A. H. Spinnliedchen. Salonstück.
11. Hensler, A., op. 266, No. 3. Effortanz. Salonstück.
12. Liebe, A., op. 83. L'Inroddie. Brillante Salon-Röde. Erleichtert vom Komponisten.

Preis jeder Band I M. 50 Pf.

Bendel-Album

für das Pianoforte zu 2 Händen.

14 besonders beliebte ausgewählte Stücke

Preis zusammen in einem Bande I Mark.
steigt beschränkt in steifen, modern Umschlag (allseitig geschaltet).
Umfang 68 Seiten Notenpapier.

1. Barcarole. Elvenges. Salonstück.	10. Frühlingserwgen. Salonstück.
2. Der kleine Fährer. Op. 107, No. 2.	11. Spinnliedchen. (In sechs Spinnstube).
3. Adonis. Salonstück.	12. Liebesraum. (Lied ohne Worte) Salonstück.
4. Adonis. (Horn). Op. 14, No. 1.	13. Liebesraum. (Lied ohne Worte) Salonstück.
5. Adonis. (Horn). Op. 14, No. 2.	14. Au Lait. (Ständchen) Salonstück.
6. Barcarole. (Horn) Capriccio.	15. Traus aus: Jovene Mädchen. Scherz-Polka.
7. Barcarole. (Horn) Capriccio.	16. Barcarole. (Horn) Capriccio.
8. Barcarole. (Horn) Capriccio.	17. Barcarole. (Horn) Capriccio.
9. Barcarole. (Horn) Capriccio.	18. Barcarole. (Horn) Capriccio.

In dieser Zusammenstellung, ihrem Aufbau, ihrer Ausstattung und in diesem billigen Preise unerreicht und einzig dastehend! — Nur die allerbeliebtesten und melodischsten Stücke fanden in unserer Ausstattung Aufnahme!

ABBILDUNG 5: Rückumschlag von: Peter Tschakowsky, Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke zu 2 Hdn., hrsg. von Herrmann Scholtz, Leipzig: Rühle 1904, Pl. Nr. C. 6499 R. D-Mbs: 4° Mus. pr. 10523.

Da Čajkovskij gleichzeitig ein seriöser Komponist war, der schon frühzeitig als wichtigster Vertreter der russischen Musik seiner Zeit eingestuft wurde, ergab sich genauso gut die Möglichkeit, ihn als „beliebten Klassiker“ zu vermarkten. Der Verlag der Gebrüder Hug (Zürich – Leipzig) hatte 1889 ebenfalls eine Auswahl der populärsten Klavierkompositionen des Russen verlegt.⁹⁴ Sie erschienen in der Serie „Klassische und moderne Stücke für Pianoforte“, deren Titelblatt mit Porträtmedaillons von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann geschmückt war. Das hier abgebildete Exemplar einer Einzelausgabe der *Barcarole* trägt eine handschriftliche Widmung „Meiner liebsten Louise, z[um] 11.6.1890, v. EvL.“⁹⁵ Sie lässt vermuten, dass die Noten als zum aktuellen Monat passendes Geburtstagsgeschenk für eine Tochter oder Freundin verwendet wurden. Dieser Fall einer Einzelrezeption veranschaulicht so genau den Anlass und die Zielgruppe, für die solche Ausgaben gemacht wurden.

4^o Mus. Pr.
14446

Widmung: *Meiner liebsten Louise, z. M. d. 1890. v. EvL.*

Klassische und moderne Stücke
für
Pianoforte

BACH, Gavotte H moll	80	SCHUMANN, Des Abends aus Op. 12	80
BEETHOVEN, Türkischer Marsch	50	Träumerei aus Kinderscenen Op. 15	50
BOCCHERINI, Menuett	50	Romance Fa dur Op. 28 N°2	50
DÖHLER, Nocturne Op. 24	1	Novellette H moll aus Op. 39	80
Granville Op. 39	1 50	Schumannesque Op. 10 N°12	80
DUSSEK, La Consolation Op. 62	1	TSCHAIKOWSKY, Chant sans paroles	
CHOPIN, Nocturne Es dur Op. 9 N°2	80	Romance Aa dur Op. 2 N°3	80
Toussainemarsch Op. 35	80	Am Kamien Op. 27 N°1	1
FIELD, Nocturne N°1 Es dur	80	Barcarolle Op. 37 N°6 Jahres-	
HAYDN, Serenade	50	Herbstlied Op. 37 N°10 aus	80
HUMMEL, Rondo Es dur Op. 11	1	Im Dreigesange Op. 37 N°11	1
KALKBRENNER, La femme du marin	80	MONIUSZKO, Valse	1
KREUTZER, Tempo di Menuetto	1 50		
MARTINI, Gavotte	50		
MENDELSSOHN, Frühlingslied	80		
Hochzeitsmarsch	80		
OGINSKI, Polonaise A moll (Les idées)	50		
RUBINSTEIN, Melodie Op. 3 N°11	80		
Trot de Cavallere	1		
SCARLATTI, Tempo di ballo	50		
SCHUBERT, Menuett aus Op. 78	50		
Moment musical Op. 94 N°3	50		
SCHUMANN, Warum aus Op. 12	50		

Eigentum der Verleger für Alle Länder
Leipzig, Gebrüder Hug, Zürich.
Basel, Straßburg, Luzern, St. Gallen, Constanz, Feldkirch.
B. N. 733-749

PAUL DIERHEIMANN
POTS DAM

ABBILDUNG 6: Peter Tschaïkowsky, *Barcarolle* Op. 27 N°6 aus *Jahreszeiten*, Leipzig – Zürich: Gebrüder Hug [1889], D-Mbs: 4°Mus. Pr. 14446.

94 Vgl. Hofmeister, Oktober 1889, S. 416: op. 2, Nr. 3; op. 5; op. 37 (bis), Nr. 1, 6, 10, 11.

95 D-Mbs: 4°Mus. Pr. 14446.

Die *Jahreszeiten* als „Tableaux du Nord“

Die vorgestellten deutschen Ausgaben verdeutlichen die Mechanismen der Breitenrezeption, die den Komponisten Čajkovskij einerseits schon Ende der 1880er Jahre als Vertreter der klassischen europäischen Musiktradition erscheinen lassen, die andererseits aber mit ihrer starken Selektion auch die Gefahr bargen, ihn primär als sentimentalen Salonkomponisten wahrzunehmen.⁹⁶ Sie geben darüber hinaus wenig preis über die ästhetische Einstufung von Čajkovskijs *Jahreszeiten*-Zyklus. Die Faszination, die gerade von diesem Klavierwerk – und nicht etwa von der Klaviersonate oder den ganz andersartig angelegten Zyklen op. 19 und 21 – ausging, hat zweifellos mit der Bildhaftigkeit der Konzeption zu tun.⁹⁷

Diesen Aspekt akzentuiert die in Paris erschienene Ausgabe, deren Titel gegenüber dem russischen Original einen bemerkenswerten Zusatz aufweist. Der Komponist selbst scheint über die Veränderung gestutzt zu haben, denn ein Werk dieses Namens hatte er nicht komponiert: „Unlängst sah ich im Fenster eines Musikgeschäfts die ‚Tableaux du Nord‘ par P. Tschaiovsky. Es stellte sich heraus, dass es Bernards Stück aus dem ‚Nuvellist‘ war.“⁹⁸

Der volle Titel der französischen Ausgabe lautet: „Les Saisons / (ou les 12 Mois de l'Année) / 12 Tableaux caractéristiques du Nord / pour Piano / par / P. Tschaiowsky.“ Ergänzt gegenüber der russischen Vorlage ist die Spezifizierung „oder die 12 Monate des Jahres“. Außerdem ordnete Hamelle den originalen Begriff „charakternye kartinki“, übertragen als „tableaux caractéristiques“, einer speziellen geografischen Region zu: der nordischen, zu der man Russland zumindest mit einigen Teilen seines großen Territoriums hinzurechnen konnte.⁹⁹ Man kann vermuten, dass Hamelle sich dabei von der graphischen Gestaltung von Bernards Erstausgabe (Moskau 1876) inspirieren ließ. Denn die zwölf Vignetten auf dem Titelblatt stellen Szenen aus dem russischen Volksleben dar – selbst die *Barcarole* entpuppt sich hier als Kahnpartie einer Bauerngruppe in nationaler Tracht, die auf einem nördlichen Gewässer Lieder zur Balalaika anstimmt.¹⁰⁰ Während in Deutschland das malerische Moment in den Editionen weniger hervorgehoben wird – Forberg etwa publizierte den Zyklus mit dem neutralen Untertitel „12 Charakterstücke“, zeichnet sich die französische Rezeption skandinavischer und russischer Musik durch eine besondere Sensibilität für den bildhaften, malerischen Charakter der Werke aus.¹⁰¹

96 In der deutschen Musikwissenschaft der Nachkriegszeit wurde diese Wertung durch Theodor W. Adorno festgeschrieben (vgl. „Musikalische Warenanalysen“, in: *Quasi una fantasia*, Frankfurt am Main 1963, S. 64–66). Vgl. auch Carl Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 63–67; Wolfram Steinbeck, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), Laaber 2002, S. 259–275.

97 Die Verwendung von Titeln gilt auch als *conditio sine qua non* der Salonmusik, vgl. Ballstaedt / Widmaier, S. 315–319, mit Nachweisen zahlreicher ähnlich betitelter Naturszenen, Jagdstücke und Gondellieder.

98 „Недавно видел на окне музыкального магазина ‚Tableaux du Nord‘ par P. Tschaiovsky. Оказалось, что это пьеса Бернарда из ‚Нувеллиста‘.“ Brief vom 1./13.3.1883, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 426.

99 So konnte Čajkovskij als „musicien du Nord“ bezeichnet werden, vgl. Camille Bellaigue, *L'année musicale*, Octobre 1887 à Octobre 1888, Paris 1889, S. 162.

100 Vgl. die Abbildung in: P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksimile*, S. 3.

101 Vgl. Harald Herresthal, „Edvard Grieg und Frankreich“, in: *Musik-Konzepte* Bd. 127 (2005), S. 42 f.; Heinrich W. Schwab, „Nationalkomponist – Heimatkünstler – Europäer: Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert“, in: ebd., S. 13 f.; Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 66–70.

Beide nationale Musikschulen waren in Frankreich noch so gut wie unbekannt: Hatten die Konzerte der Weltausstellung 1878 erstmals Gelegenheit geboten, Kompositionen russischer und norwegischer Musiker zu hören, begann die wahre Entdeckung dieses Repertoires in den 1880er Jahren.¹⁰² Man besaß daher zunächst noch wenig Anhaltspunkte für eine Distinktion von russischer und skandinavischer Musik.¹⁰³ Erst 1886 hat Camille Benoît auf die Unterschiede aufmerksam gemacht.¹⁰⁴ 1881 dagegen konnte der Begriff des „Nordischen“ durchaus noch weiter gefasst werden.

Hinzu kommt, dass die Kategorie eines nordischen Tons schon seit längerem zur Verfügung stand.¹⁰⁵ Wie Siegfried Oechsle in seinen Überlegungen zu dieser Thematik festhält, ist es nicht leicht, den oft bemühten nordischen Ton auch musikalisch dingfest zu machen: „Eine komplexe historische Dynamik an semantischen Zuschreibungen wird [...] getragen von einem relativ dünnen Bestand an musikalischen Elementen und Strukturen.“¹⁰⁶

Eine sehr allgemeine Festschreibung des Nordischen bezieht sich so auf die Aspekte des Archaischen und Düsteren,¹⁰⁷ die auch mit der Herkunft aus der Ballade, der nordischen Heldendichtung und dem Ossianismus zu tun haben. Čajkovskij selbst hat in seiner frühen Schaffensphase zu ebendieser Tradition beigesteuert, als er seine Klavierstücke op. 2 mit *Souvenir de Hapsal* betitelte, in Erinnerung an einen Ferienaufenthalt in dem an der Ostseeküste gelegenen estnischen Ort Haapsalu, der eine malerische mittelalterliche Burgruine und eine große gotische Kathedrale besitzt. Insbesondere in *Ruines d'un Château* op. 2, Nr. 1 mit ihrer monotonen Begleitung aus zwei leeren Quinten im Quintabstand, die die harmonische Funktion von Spannungsaufbau und Spannungslösung außer Kraft setzt, entsteht ein geheimnisvolles, düsteres Bild, wie aus ferner Zeit, in das als dramatischer Kontrast die akustische Klangkulisse von Jagdhörnern und Fanfaren interpoliert wird.

Zu den hergebrachten Kennzeichen des nordischen Tons zählte ferner die bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts aus skandinavischen Volksliedaufzeichnungen bekannte „nordische Skala“, die in einer dorischen und einer phrygischen Variante vorkam.¹⁰⁸ Der Rückgriff auf modale Wendungen spielt aber auch in der russischen Musik eine zentrale Rolle. Der Einsatz eines „dorischen“ Moll ohne erhöhte siebte Stufe, der Čajkovskijs *Impromptu*

102 Siehe Harald Herresthal, Ladislav Reznicek, *Rhapsodie norvégienne. Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*, Caen 1994, S. 126-129, 131 ff.

103 Dies zeigt beispielsweise der Vergleich von Edouard Lalos *Concert russe* und *Rhapsodie norvégienne* (1878/79), die das fremde Kolorit in beiden Fällen mit ähnlichen Mitteln evozieren.

104 Vgl. Harald Herresthal / Ladislav Reznicek, S. 144.

105 Vgl. Heinrich W. Schwab, „Der ‚nordische Ton‘ in der Musik des 19. Jahrhunderts“, in: *Wahlverwandtschaft – Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*, Ausstellungskatalog, Berlin 1997, S. 228–231; Siegfried Oechsle, „Eine Erscheinung aus den ‚Buchenwäldern Dänemarks‘ – Niels W. Gades 2. Sinfonie im Diskurs des Nordisch-Erhabenen“, in: *A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, hrsg. von Ole Kongsted u. a., Kopenhagen 2008, S. 567–589.

106 Siegfried Oechsle, „Der ‚nordische Ton‘ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 240.

107 Grieg selbst wies als Grundzug des norwegischen Volksliedes „tiefe Melancholie“, „geheimnisvolle Düsterteit“ und „unbändige Wildheit“ aus, vgl. Hella Brock, „Nationale und internationale Komponenten des Liedschaffens von Edvard Grieg im Spiegel von Selbstzeugnissen des Komponisten“, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900. Referate der 8. Internationalen Musikwissenschaftlichen Tagung „Musica Baltica – Interregionale Musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum“*. Greifswald – Lubmin, November 1998, hrsg. von Ekkehard Ochs u. a., Frankfurt am Main 2002, S. 256. Siehe auch Walter Werbeck, „Zwischen nordischem Ton und eigenem Stil: Die Lieder von Edvard Grieg“, in: ebd., S. 269.

108 Vgl. Schwab, „Der ‚nordische Ton‘ in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 229.

es-Moll op. 1, Nr. 2 an zahlreichen Stellen einen von den harmonischen Normen der Zeit abweichenden Charakter verleiht, veranlasste so Riemann zu einer Anmerkung: „Das national-russische Kolorit dieses Stücks beruht ausser der heftigen Rhythmik speciell in der dem reinen Mollgeschlecht (der dorischen Tonart der Griechen, dem phrygischen Kirchentone) angehörigen melodischen Bildung *ces-des-b*.“¹⁰⁹ Die „Leittonlosigkeit“, die daraus resultiert (z. B. Takt 4–5), ist auch in Kompositionen skandinavischer Musiker immer wieder als nationales Merkmal hervorgehoben worden.¹¹⁰

Die schon von Friedhelm Krummacher festgehaltene Beobachtung, dass die Übergänge zwischen der skandinavischen und der slawischen Musik, so wie sie sich in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts präsentierten, fließend waren,¹¹¹ bestätigt auch das einzige dezidiert volkstümliche Stück der *Jahreszeiten*, das *Lied des Schnitters* (Juli, Nr. 7). Die Kerntöne des Eingangsthemas ($g^1-b^1-c^2$) basieren genau auf jener Intervallkonstellation, die als eines der wenigen und daher umso verbindlicheren Elemente des „nordischen Tons“ gilt.¹¹² Nimmt man die bordunartige Begleitung der ersten Takte hinzu, so begegnet man noch einer weiteren Ingredienz skandinavischer Musik.¹¹³ Ein direkter Anklang an Grieg findet sich im *Lied der Lerche* (März, Nr. 3): Hier gipfelt die Melodie im sogenannten „Grieg-Motiv“ (T. 4–5), wie es auch zu Beginn von Griegs Klavierkonzert a-Moll op. 16 exponiert wird (1. Satz, T. 2).

Dieser Vergleich soll indessen den Stellenwert nationalen Kolorits in den Klavierstücken Čajkovskijs oder Griegs nicht mindern. Denn von zeitgenössischen Hörern wurden solche Differenzphänomene stärker wahrgenommen als heute – eine kleine Dosis genügte, um einen ausreichenden Grad an Fremdheit und Exotik zu erzeugen. Erscheinen dem modernen Musikwissenschaftler Griegs *Lyrische Stücke* op. 12 als recht maßvoll in ihrer Verwendung nationaler Stilelemente,¹¹⁴ so empfand der bereits zitierte Weitzmann dies anders. Weitzmann zufolge „benutzt Grieg, wie in vielen anderen seiner Compositionen, melodisch und rhythmisch interessante norwegische Motive, doch wird auch hier das Ohr oft unangenehm berührt durch frappante, aber unschöne Incorrectheiten, wie z. B. in dem A moll-Walzer die harte Sexte Fis häufig statt der, diese Molltonart charakterisirenden weichen Sexte F eintritt. Die Ballade in Form von Variationen über eine norwegische Melodie, op. 24 (ebd.), zeigt in beiden Theilen des Themas übelklingende Quintenparallelen, die, wenn auch vorsätzlich angebracht, dennoch den rathenden und helfenden musikalischen Freund vermissen lassen.“¹¹⁵

Erst während der 1880er Jahre nahm die Sensibilisierung und Öffnung für jene musikalischen Welten, die nach der Jahrhundertwende zur Sensation werden sollten, langsam ihren Anfang. So hob 1889 der Rezensent von Čajkovskijs Klavierstücken op. 40 insbeson-

109 27 *Kompositionen für Piano für Peter Tschaikowsky* S. 4.

110 Vgl. Friedhelm Krummacher, „Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik“, in: ders., *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hrsg. von Siegfried Oechsle u. a., Kassel u. a. 1996, S. 107 f.

111 Vgl. Friedhelm Krummacher, „Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald“, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Friedhelm Krummacher u. a., Kassel u. a. 1982, S. 165.

112 Vgl. Jing-Mao Yang, *Das „Grieg-Motiv“. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*, Kassel 1998, S. 1–5.

113 Vgl. etwa Griegs „Norwegisch“, *Lyrische Stücke*, Band 1 (1867), Nr. 6.

114 Vgl. Joachim Dorfmueller, „Nordisch gehört: das Lyrische. Zum Charakteristikum schlechthin in Edvard Griegs Klavierschaffen“, in: *Musik-Konzepte* Bd. 127 (2005), S. 87.

115 Carl F. Weitzmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, S. 209 f.

dere den *Russischen Tanz* Nr. 10 als interessant hervor und äußerte den Wunsch, künftig vor allem mehr solcher Sätze zu hören.¹¹⁶

In den *Jahreszeiten* präsentierte der Komponist kein betont russisches Kolorit. Dennoch band er in gut dosierter Form kompositorische Verfahren der „russischen Schule“ in einen stark am lyrischen Klavierstück post-Schumann'scher Prägung ausgerichteten Zyklus ein. So dürfte ein Stück wie die *Troika* Nr. 11 bei einer insgesamt transparenten Struktur und einer leicht eingängigen Klangmalerei seine Wirkung besonders aufgrund der aparten pentatonischen Anlage der Melodie entfaltet haben. Auch die spezielle Farbigkeit des Satzes, der die Melodie zuerst in eintönigen Oktaven vor einem monochromem Hintergrund präsentiert, um sie dann um neue klangliche Facetten zu erweitern, dürfte die damaligen Rezipienten fasziniert haben. Zur „Andersartigkeit“ des Stücks trägt schließlich der Rhythmus bei, der dem Thema zugrunde liegt. Die Abfolge von fünf Schlägen – zweimal kurz, lang, zweimal kurz – basiert auf einem in der slawischen Folklore beheimateten rhythmischen Modell.¹¹⁷ Es korreliert mit dem russischen Fünfsilbler, der als „Kol'covskij pjatisložnik“ seit der Romantik in der russischen Kunstdichtung bekannt war und von dort schon früh in die Musik Eingang fand.¹¹⁸ Der fünffüßige Vers („pjatidol'nik“) besitzt eine Betonung auf der mittleren Silbe, die von einer zweihebigen Ankruse und einer daktylischen Endung begleitet wird. Während Michail Glinka diesen spiegelsymmetrisch angelegten Vers in seinen Kompositionen mehrfach mit einem 5/4-Takt verband, prägt Čajkovskij hier eine andere rhythmische Variante, die für sein Schaffen besonders typisch zu sein scheint. Seine Umsetzung dieses spezifisch russischen Metrums kollidiert nicht direkt mit westeuropäischen Konventionen, ja kann auch in manchen Fällen völlig unauffällig erscheinen;¹¹⁹ häufiger jedoch entsteht der Eindruck einer leichten Irritation. Dies gilt auch für die anapästischen Rhythmen, die schon seit dem frühen 19. Jahrhundert als Charakteristikum russischer Metrik gedeutet worden waren.¹²⁰ Der auf dem vollen Takt ansetzende anapästische Rhythmus erweist sich als ein wiederkehrendes Motiv des Zyklus. Er begegnet in den Stücken Nr. 1, 5, 6 und 7 im Zusammenhang von rhythmischen Formeln, die sich als Transformationen des in *Troika* exponierten Grundmodells lesen lassen.

Als wie irritierend diese rhythmischen Erscheinungen wirkten, verdeutlicht Riemanns Beispiel. Riemann setzt in seiner Čajkovskij-Ausgabe die Prinzipien der von ihm entwickelten Phrasierungslehre um. Wie das Vorwort erläutert, ordnet der Herausgeber die Takte einem Periodengerüst zu, das im Idealfall jeweils achttaktige Phrasen aneinanderreicht. Die Zahlen 2, 4, 6 und 8 unter den Taktstrichen bezeichnen die Grenzen dieser Untergliederungen. Komplizierter wird diese Kennzeichnung, wenn durch „Anfänge ex abrupto, Einschal-

116 Vgl. *Signale für die musikalische Welt*, 47. Jg. Nr. 10, Februar 1889, S. 149.

117 Vgl. die ausführliche musikethnologische Untersuchung dieses Phänomens durch Izalij Zemcovskij, *Po sledam vesnjanki iz fortepiannogo koncerta P. Čajkovskogo*, Leningrad 1987. Zemcovskij weist die in mehreren Varianten existierende rhythmische Formel in der Folklore verschiedener slawischer Völker nach. Auch zu der im *November*-Stück vorliegenden Spielart mit einem stark gedehnten mittleren Ton führt er ein paralleles Beispiel aus einem ukrainischen Frühlingslied an, vgl. S. 14 f.

118 Vgl. die grundlegende Untersuchung von Valentina N. Cholopova, „K voprosu o specifikke russkogo muzykal'nogo ritma (Russkie muzykal'nye daktily i pjatidol'niki)“, in: *Problemy muzykal'nogo ritma. Sbornik statej*, hrsg. von Valentina N. Cholopova, Moskau 1978, S. 170–185.

119 In der *Dolce-cantabile*-Passage des August-Stücks (T. 68 ff.) etwa ließe sich dem aus fünf Tönen bestehenden rhythmischen Basismodell ebenfalls ein Fünfsilbler unterlegen, ohne dass die regelmäßige Periodik und die Einbettung in einen 6/8-Takt den Hörer stutzen ließen.

120 Vgl. Cholopova, S. 169, 176–178.

tungen, Auslassungen, Dehnungen, Drängungen und Verschränkungen¹²¹ Abweichungen von dem regelmäßigen Schema vorliegen.

Während Tanzsätze oder die *Variationen* aus op. 19 keine Probleme boten, stellte der erste Satz aus *Jahreszeiten*, „Am Kamin“, für Riemann eine Herausforderung dar. Das Verhältnis von Hebungen und Senkungen stimmte aus seiner Sicht nicht mit den Taktgrenzen überein. Er erlaubte sich daher einen echten Eingriff, indem er das Stück mit einem Auftakt beginnen ließ und die Taktgrenzen konsequent versetzte. Dazu erläuterte er: „Die Verschiebung der Taktstriche dieses Themas um ein Viertel hat die ausdrückliche Billigung des Komponisten. H. R.“¹²²

A M K A M I N .

A LA CHEMINÉE. * BEFORE THE CHIMNEY.

Die Jahreszeiten, 12 Charakterstücke, JANUAR.
Op. 37 № 1.

Moderato semplice ma espressivo⁹⁾

Meno mosso.

⁹⁾ Die Verschiebung der Taktstriche dieses Themas um ein Viertel hat die ausdrückliche Billigung des Komponisten. H. R.

409

ABBILDUNG 7: 27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann, Leipzig: Steingraber, [1890], Pl. Nr. 409. D-Mbs: 4°Mus. Pr. 22398.

121 27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann (Leipzig: Steingraber, Pl. Nr. 409), Vorwort, S. 3.

122 Ebd., S. 91. Diese Bemerkung weist auf eine Fortsetzung seines Dialogs mit Čajkovskij hin, die bisher leider nicht rekonstruiert worden ist.

Die Verschiebung des Taktstrichs setzt allerdings die „russische“ musikalische Intention außer Kraft: Die ersten zwei Achtel mutieren zum Auftakt, was eine stärkere Akzentuierung der (ursprünglich) zweiten Viertel in jedem Takt zur Folge hat und einen dem Stück wesensfremden, schmissigen Charakter erzeugt. In den Takten 18–20 schließlich kann Riemanns Lösung dem rhythmisch-metrischen Geschehen gar nicht mehr gerecht werden, denn hier liegt im Grunde eine Struktur vor, die sich aus der Abfolge $3/4 - 2/4 - 2/4 - 2/4$ zusammensetzt.

Auch andere Sätze des Zyklus weisen Taktgefüge auf, die sich dem Akzentstufentakt entziehen und auf eine andersartige, additive Metrik hinstreben, wie sie in der slawischen Volksmusik bekannt ist. Ohne folkloristisch zu sein, bringt etwa der $3/4$ -Abschnitt der *Barcarole* (T. 40–44) mit seiner fünftaktigen Periode und dem anapästischen, aber nicht auftaktig gedachten Rhythmus die ebene Melodik dieser Komposition aus dem Gleis.

Im *Lied des Schnitters* (Nr. 7) verbindet sich der anapästische Rhythmus mit einer siebentaktigen, nicht in das regelmäßige Taktschema der klassisch-westeuropäischen Musik hineinpassenden Phrase (T. 1–7). Im 5. Stück wiederum unterwandert die Phrasengliederung des Themas konsequent den vorgeschriebenen $9/8$ -Takt und lässt in der Schwebelage, ob es sich nicht eher um einen $6/8$ -Takt handle. Dadurch dass die anapästische Anakrise sowohl auf dem vollen Takt als auch in Auftaktposition zu stehen kommt, wird besonders deutlich, dass die Gesetze des Akzentstufentaktes hier außer Kraft gesetzt sind. Das Resultat dieser Mehrdeutigkeit besteht darin, dass der Interpret sich von dem Korsett der Taktgrenzen freimacht und einen gleichmäßigen melodischen Fluss erzeugt. Durch solche fein dosierten Mittel gewinnt Čajkovskijs Musik an Raffinement und Idiomatik und hebt sich weit von der üblichen Salonmusik der Zeit ab.

Die *Jahreszeiten* als „Gesamtkunstwerk“

Man möchte es nach diesen Überlegungen nicht als Zufall ansehen, wenn der Zyklus *Jahreszeiten* gerade in seiner dänischen Erstausgabe in einen ihm angemessenen, ja geradezu idealen ästhetischen Kontext gerückt erscheint, der zugleich ein „nordischer“ Kontext ist. Im Jahre 1881 erschien das Werk in Kopenhagen im Kgl. Hof-Musikhandels Forlag unter dem Titel *Aarstiderne. Samling af Digte af Holger Drachmann, skrevne som Vignetter til Tolv karakterstykker for Piano af P. Tschajkowsky. Op. 37. Med Illustrationer af Danske kunstnere*.¹²³

Die im Čajkovskij-Museum Klin¹²⁴, in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, der Statens Musik- og teaterbibliotek Stockholm¹²⁵ sowie in der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz¹²⁶ vorhandene Ausgabe zeichnet sich durch eine gediegene künstlerische Ausstattung aus. Während alle anderen vorgestellten ausländischen Nachdrucke auf eine Wiedergabe der Gedichtepigraphie verzichten, wird hier der Gedanke eines intertextuellen Spiels über die Kunstgattung hinweg fortgesponnen. Der Verleger Bernard hatte 1876 zu den Čajkovskij für die Anlage des Zyklus vorgegebenen Monatsnamen und Szenenüberschriften die Elemente „Gedichtepigraph“ und „Titel-Vignette“ nachträglich hinzugefügt,

123 *Jahreszeiten. Sammlung von Gedichten von Holger Drachmann, geschrieben mit Vignetten für Zwölf Charakterstücke für Klavier von P. Tschajkowsky. Op. 37. Mit Illustrationen dänischer Künstler.*

124 GDMČ, a⁴ Nr. 2216, vgl. NČE 69a, S. 161.

125 S-Skma: Noter rar 36.

126 D-Bs: Mus. 19 804.

so dass sich ein komplexes, mit mehr oder weniger Glück interpretierbares Sinngefüge ergab.¹²⁷

Wie Marina Demina, die als erste auf den Druck aufmerksam gemacht hat,¹²⁸ rekonstruieren konnte, waren die für die dänische Ausgabe verwendeten Gedichte Holger Drachmanns und die von mehreren bekannten Malern angefertigten Zeichnungen – anders als der Titel nahelegt – nicht eigens für die Edition von Čajkovskijs Komposition in Auftrag gegeben worden. Es handelt sich vielmehr um ein zufälliges Aufeinandertreffen einer gleichartigen künstlerischen Idee. Henrik Hennings, Leiter des Königlichen Musikverlags Kopenhagen, hatte im Juni 1880 Drachmann gebeten, einen Gedichtzyklus zu den zwölf Monaten des Jahres zu verfassen, den er mit entsprechenden Illustrationen 1880 im Dezemberheft der Zeitschrift *Ude og Hjemme* publizierte.¹²⁹ Seine Intention war es, in einem weiteren Schritt Musiker zur Komposition passender musikalischer Sätze anzuregen. Dazu kam es indessen nicht, da Henning offenbar auf Čajkovskijs Komposition aufmerksam wurde und diese als eigenständiges Seitenstück zu den schon vorliegenden Gedichten und Bildern gesellte. Dies erklärt, weshalb der Bezug zwischen Musikstück und Text/Bild unterschiedlich eng ist. Das Programm der zwölf Monate gewährleistet gleichwohl einen gemeinsamen Fokus.¹³⁰

Die dänische Ausgabe führt Bernards ursprüngliche Idee einer sich ergänzenden malerischen, musikalischen und poetischen Umsetzung der Jahresthematik mit erheblich höherem Anspruch fort. Drachmanns Gedichte sind aus einer Hand entstanden und ersetzen das „Patchwork“ der Erstaussage durch einen thematisch analogen lyrischen Zyklus. Ebenso wurden für die Monatsillustrationen mehrere anerkannte bildende Künstler engagiert. Medaillons zieren auch hier das Titelblatt, allerdings sind es nur vier Abbildungen, die die vier Jahreszeiten in klassizistischer Manier, mit griechisch stilisierten Figuren, behandeln.¹³¹ Der Frühling, mittig am linken Bildrand, zeigt drei Kinder verschiedenen Alters, die mit Blumen spielen. Der Sommer oben wird durch ein junges Liebespaar vor Getreideähren symbolisiert. Am rechten Bildrand sieht man eine Familienszene, die den Herbst zur Darstellung bringt: Eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Schoß begrüßt ihren mit Jagdbeute und Trauben heimkehrenden Gatten. Schließlich folgt am unteren Bildrand ein Innenraum mit einem greisen Ehepaar, das sich an einer Kohlenpfanne wärmt (Winter). Verbunden werden die vier Allegorien der Jahreszeiten und gleichzeitig der Lebensalter durch ein Holzspalier, um das sich realistisch wiedergegebene Pflanzen ranken, dürre, winterliche Zweige, Getreidegarben, Efeu, Buchen- und Eichenlaub sowie Farne. Damit ordnet das dänische Titelbild die folgenden Monatsdarstellungen einem mehrfach strukturierten Weltbild zu, dessen Grundlage der natürliche Kreislauf der Jahreszeiten ist. Überlagert werden diese vom Kreislauf des Menschenlebens, das sich seinerseits durch verschiedene Tätigkeiten in die wechselnden Jahreszeiten einzufügen hat. Während die von Bernard ausgewählten Vignetten Szenen aus dem russischen Volksleben schildern, die in ihrer realistischen Ästhetik nur bedingt zu Čajkovskijs musikalischer Umsetzung der Monate passen, steht die dänische

127 Vgl. Reinhard Lauer, „Literarisierung der Musik – Čajkovskijs ‚Jahreszeiten‘“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 14 (2007), S. 12–27.

128 Als ‚Rarität des Monats‘ im Januar 2012 auf der Webseite der Musik- und teaterbiblioteket Stockholm, Marina Demina, *Aarstiderne: Tjajkovskij i danska mästarses sällskap*, <http://www.muslib.se/hand/manadens_raritet/1201/rqritet1201.html>, 18.12.2012.

129 Siehe ebd.

130 Siehe ebd.

131 Siehe die Abbildungen bei Marina Demina, *Aarstiderne*.

Ausgabe in der Tradition einer romantischen, klassizistisch gebändigten Kunsttradition, die sehr wohl als Horizont für Čajkovskijs Zyklus dienen kann.

Im Inneren des Bandes ist vor jede Komposition eine eigene Titelseite mit der Angabe des Monats eingeschaltet. Auf diese Weise erscheinen die einzelnen Stücke wie in sich selbständige Kapitel eines Buchs. Zu jedem dieser „Kapitel“ gehört zunächst eine Seite mit Drachmanns Gedicht, dem eine größere selbständige Zeichnung beigesellt ist. Auf der rechten Bandseite korrespondiert dazu Čajkovskijs Musik. Die Idee eines solchen Albums, das man abwechselnd lesend-betrachtend und am Klavier spielend zur Hand nehmen kann, besitzt eine lange Tradition. Wie Bernhard Appel kürzlich dargelegt hat, war auch Robert Schumanns *Album für die Jugend* ursprünglich als Band geplant, der die Musikstücke durch Illustrationen ergänzen und ein romantisches Wechselspiel der Künste inszenieren sollte.¹³² Es ist denkbar, dass die Idee eines die Künste verbindenden musikalischen Albums in den nordosteuropäischen Randgebieten eine späte Blüte erlebte.¹³³

Čajkovskijs Klavierzyklus fügte sich so in mehrere bereitstehende Rezeptionsräume ein. Er befriedigte die Bedürfnisse der damals für die Musizierpraxis der großbürgerlich-aristokratischen Schichten typischen Salonmusik, indem er anregendes Material für den Unterricht „höherer Töchter“ bot. Zugleich kam der an manchen Stellen angeschlagene slawische Ton dem in den 1880er Jahren langsam aufkeimenden Interesse an nationalen Kulturen mit ihrer als exotisch wahrgenommenen Musik entgegen. Die gegenseitige Befruchtung und Durchdringung der Künste, aus der deutschen Romantik bekannt, gewann gleichzeitig im skandinavisch-russischen Raum nochmals neue Aktualität. Alle diese Bereiche waren Teil einer kosmopolitischen Gemeinschaftskultur, die in Europa bis zum Ersten Weltkrieg Bestand hatte.¹³⁴ Die in der Musikpädagogik wie auch im Musikverlagswesen seit langem bestehende Praxis internationaler Kommunikation sorgte für eine außerordentlich rasche Ausbreitung von Čajkovskijs Klaviermusik und ließ einen Herzenswunsch des Komponisten in Erfüllung gehen – nämlich mit seinen Werken ganz ohne eigene Anstrengung „ernstlich die russische Grenze zu überschreiten“ („серьезно перешагнуть через русскую границу“).¹³⁵

132 Vgl. Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar*, Mainz 2010, S. 73–85.

133 Zumindest begegnet dieser Ansatz auch bei dem deutsch-baltischen Dichter-Musiker Hans Schmidt, vgl. Braun, „Hans Schmidt“, S. 89.

134 Dazu grundlegend: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, hrsg. von Roberto Simanowski, Horst Turk und Thomas Schmidt, Göttingen 1999.

135 Brief an Jurgenson, 26.11./9.12.1879, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 178.

Klaus Miehling (Freiburg i. Br.)

Metrische Metronomangaben bei Max Reger?

Die sogenannte metrische Tempotheorie, wonach historische Pendel- und Metronomangaben als Doppelschläge zu interpretieren sind, wurde erstmals 1974 von Erich Schwandt zur Diskussion gestellt.¹ Hatte sich dieser noch auf eine einzige Quelle, L'Affilards *Principes très-faciles* (1705), beschränkt, so wurde das Prinzip bald auch auf andere Pendelangaben und auf die frühen Metronomangaben z. B. Beethovens übertragen und schließlich bis weit ins 19. Jahrhundert ausgedehnt. Nun glaubt Henrico Stewen in seiner Dissertation, metrische Metronombezeichnungen noch im 20. Jahrhundert bei den frühen Orgelwerken Max Regers ausmachen zu können.² In der neuen Reger-Werkausgabe wurde diese Hypothese abgelehnt,³ in Veröffentlichungen von Daniel Stickán⁴ und Guy Bovet⁵ hingegen zustimmend aufgegriffen.

Der Befund, der Stewens Hypothese zugrunde liegt, unterscheidet sich allerdings von den Indizien, die bisherige Autoren für die metrische Theorie geltend machten: Offenbar hat hier der Komponist Reger Metronomangaben seines Herausgebers Karl Straube akzeptiert, die tatsächlich nur etwa halb so schnell wie seine ursprünglichen eigenen sind.

Die Metronomangaben zu Regers opp. 59 und 80

Bei den von Stewen diskutierten Metronomangaben handelt es sich um *Gloria* und *Benedictus* op. 59 Nr. 8 und 9, von Straube 1912 herausgegeben, sowie um die *Fuge* op. 59/6 und die *Fughetta* op. 80/2, die Straube erst 1919, also nach Regers Tod, herausgab.

1 Erich Schwandt, „L'Affilard on the French Court Dances“, in: *MQ*, 60 (1974), S. 389–400.

2 Henrico Stewen, *The Straube Code. Deciphering the Metronome Marks in Max Reger's Organ Music* (= Sibelius Academy, Church Music Department Publications 30), Helsinki 2008.

3 Alexander Becker et al., *Reger-Werkausg.* I/2, Stuttgart 2011, DVD, „Zur Tempowahl bei Regers Werken“ (6): „Eher abwegig, zumal nicht belegbar, mutet in diesem Zusammenhang die doch etwas reißerisch beworbene („The Straube Code“), zumindest für schnelle Sätze aufgestellte These des niederländischen Organisten Henrico Stewen an, „Reger used double beat-metronome notation until about 1908“; das Tempo müsste demnach halbiert werden – eine zweifelhafte Empfehlung, die ja bereits Hans Klotz in der Gesamtausgabe ausgesprochen hatte [...]“. Allerdings bezieht sich Stewens These auch auf langsame Sätze.

4 Daniel Stickán, *Tempofrage und Registrierkunst in Regers Orgelwerken und die Aufführungspraxis unter Reger, Straube und Straubes Schülern*, <<http://stickan.org/images/Reger-Essay-DS.pdf>>, 29.7.2012.

5 Guy Bovet, „... und so schreibt man Geschichte ... (Lehrreiche Lektüren über jahrzehntealte Orgellegenden)“, in: Manfred Novak (Hrsg.), *Theorien des Planiversums, Peter Planjauvsky zum 65. Geburtstag*, Münster 2012, S. 63–66.

Gloria in excelsis.

Con moto, festivo. (♩ = 72) *poco rit.* (general) *a tempo*

M.L. *ff sempre ben legato e cresc.* *fff* *meno ff e sempre cre*

Nb 1: *Gloria* op. 59/8 (Ed. Peters 8758)

Das *Gloria* op. 59/8 beginnt nach Reger „Con moto, festivo“ mit $\text{♩} = 72$; Straube macht daraus „Maestoso“, $\text{♩} = 80$. Auch die folgenden, vom Grundtempo nur um wenige Metronomstriche abweichenden Angaben, sind bei Straube ungefähr halbiert. Dessen Änderung der Vortragsbezeichnung weist auf eine langsamere Tempoauffassung, wenn auch das Ausmaß erstaunlich ist.

Benedictus.

Adagio. (♩ = 64)

ppp *c. III*

Nb 2: *Benedictus* op. 59/9 (Ed. Peters 8758)

Vom *Benedictus* op. 59/9 gibt es eine Fassung für Harmonium von 1908, die Stewen als Beleg für den angeblichen Übergang Regers von der metrischen zur mathematischen Notation um dieses Jahr herum verwendet. Diese Fassung zeige „beide Notationen. Wenn man diese Version mit der Orgelversion vergleicht, sind die Zahlen für den Anfang und Schluss die gleiche[n], während die Zahlen in der Mitte halbiert worden sind [...]“⁶ Ergänzen lassen sich diese Angaben durch eine Einspielung, die Reger 1913 für Welte-Mignon-Orgelrollen vorgenommen hat:⁷

6 Henrico Stewen, „Metronomzahlen bei César Franck und Max Reger“, in: *Internationales Tempo-Giusto-Symposium 2009, Kongressberichte* [sic], eigene Seitenzählung, S. 2, <http://www.wellermusik.de/Internationales_Tempo-Giusto_Symposium_2009_Kongressbericht.pdf>, 29.7.2012. Es handelt sich quasi um eine deutschsprachige Zusammenfassung der Dissertation. Stewens Bemerkungen zu César Franck beschränken sich auf das Zitieren der seiner Meinung nach zu schnellen Metronomangaben.

7 Vgl. die LP *Max Reger spielt eigene Orgelwerke*, EMI Electrola C 053-28925.

ab Takt	Orgel 1901 (ed. 08) (Reger)	Harmonium 1908 (Reger)	Orgel 1912 (Straube)	Interpretation 1913 (Reger)
1	♩ = 64 (Adagio)	♩ = 64 (Adagio)	♩ = 72 (Adagio)	♩ = 72
24	♩ = 96 (Vivace assai)	♩ = 96 (Più mosso)	♩ = 72 – 92 (Un poco mosso)	♩ = 67
41	♩ = 130 (Più vivace)	♩ = 144 (Più vivace)	–	♩ = 69
45	–	–	♩ = 92 (Sostenuto molto)	♩ = 53
50	♩ = 64 (Adagio)	♩ = 64 (Adagio)	Tempo I (Adagio)	♩ = 64

Straubes Tempi werden durch Regers Interpretation weitgehend bestätigt. Wenn Reger teilweise sogar noch darunter bleibt, so liegt es an Ritenuti und Ritardandi, welche die Durchschnittswerte senken. Beweist das aber, dass die Adagiotempi der Harmoniumfassung metrisch gemeint sind? Dagegen spricht zunächst, dass der Änderung der Metronomangaben eine Änderung der Vortragsbezeichnungen entspricht (wie wir das auch beim *Gloria* beobachten konnten): Von „Adagio“ zu „Vivace assai“ der Orgelfassung befindet sich offensichtlich ein sehr großer Temposprung, der gut zu den Metronombezeichnungen passt. Das „Più mosso“ der Harmoniumfassung dagegen impliziert nur eine graduelle Beschleunigung, die mit ♩ = 96 immerhin fast 50 % beträgt. Auch wenn solche Modifikationen bei Reger sehr groß sein können, erscheint eine ungefähre Verdreifachung bei unverändertem Notenbild (Achtel als schnellste Werte) unwahrscheinlich hoch. Bei Straube nun ist der Unterschied tatsächlich sehr groß, indem er auch das Adagiotempo fast halbiert; er schreibt aber auch „Un poco mosso“ (nicht etwa „Un poco più mosso“), stellt also keinen Bezug zum vorangehenden Adagio her.

Ob in ein und demselben Musikstück, ja ob überhaupt mathematische und metrische Tempobezeichnungen nebeneinander verwendet wurden, ist selbst bei den Anhängern der metrischen Theorie umstritten. Die Theorie eines „variablen Metronomgebrauches“, die bereits von Willem Retze Talsma⁸ vertreten wurde, ging jedenfalls bisher davon aus, dass langsame Tempi mathematisch und schnelle metrisch notiert werden. Hier aber behauptet Stewen das Gegenteil: Reger habe in der Harmoniumfassung das Adagio metrisch und das in „Più mosso“ geänderte „Vivace“ mathematisch notiert. Abgesehen von dieser Inkonsequenz, die den „variablen Metronomgebrauch“ noch fragwürdiger macht als er ohnehin schon ist, erscheint es alles andere als plausibel, dass ein Komponist oder Herausgeber den Interpreten mit einem Wechsel von mathematischer zu metrischer Notation innerhalb ein und desselben Musikstückes verwirren wollte. Vielmehr scheint es so, dass Reger zunächst (1908) nur die schnellen Tempi reduziert hat, später (1913) auch die langsamen.

8 Willem Retze Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker, Bd. 1: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*, Innsbruck 1980.

Fuge.

Con moto. (♩ = 56)

ppp (8')
M. II.
S.v.

sempre ben legato

sempre ppp

M. II.
S.v.

Nb 3: Fuge op. 59/6 (Ed. Peters 8757)

In der *Fuge* op. 59/6 gibt Reger nicht weniger als zehn Metronomangaben, die eine stetige Beschleunigung von $\text{♩} = 56$ bis $\text{♩} = 80$ zeigen, ohne dass sich das Notenbild mit Achteln als schnellsten Werten ändern würde. Straube beginnt mit $\text{♩} = 92$ „Andante tranquillo“. Zunächst ist auch hier schon aufgrund der Vortragsbezeichnung deutlich, dass Straube ein langsames Tempo als Reger intendiert. Angesichts des Alla-breve-Zeichens könnte die Achtelnote aber ein Druckfehler für eine Viertel sein, zumal in T. 31 $\text{♩} = 72$ „Più tranquillo“ folgt und sich auch die weiteren Metronomzahlen auf die Viertel beziehen. Stewen hält dagegen $\text{♩} = 72$ für einen Druckfehler und meint, hier müsse eine Achtel stehen. Dann aber wäre Straubes Tempo auch bei metrischer Interpretation von Regers Angabe fast doppelt so langsam, und es träte genau der Fall ein, den Stewen sonst für so ausgeschlossen hält, dass er ihn als Grundlage für seine Hypothese verwendet.

Zwischen diesen beiden Tempoangaben fordert Reger zweimal „un poco stringendo“ und präzisiert das durch zwei weitere Metronomangaben, die bei Straube leider weggelassen sind: $\text{♩} = 60$ (T. 17) und $\text{♩} = 64$ (T. 22). Wo Straube dann „Più tranquillo“ schreibt, ist Reger bei $\text{♩} = 68$ angekommen; bei ihm ist demnach auch der Verlauf der Tempi ein anderer. Sollte es sich bei $\text{♩} = 92$ (die erste Metronomangabe) um keinen Druckfehler handeln, so müsste Straube eine weitaus exzessivere Beschleunigung im Sinn gehabt haben, wohl beinahe eine Tempoverdoppelung, um $\text{♩} = 72$ als „ruhiger“ ansehen zu können. Eigenartigerweise ist seine dritte Metronomangabe (entsprechend der sechsten bei Reger) trotz des „Un poco più mosso“ mit $\text{♩} = 60$ langsamer als die zweite. Bei Stewens Interpretation der zweiten Angabe als $\text{♩} = 72$ wäre zwar eine Beschleunigung vorhanden, diese wäre aber außerordentlich groß.

Fughetta.

Andante con moto. (♩ = 112-120)

p

M. II.
Man.
(S.v.)

sempre ben legato

sempre p

Nb 4: Fughetta op. 80/2 (Ed. Peters 8956)

Die *Fughetta* op. 80/2 trägt nur eine Tempoangabe: $\text{♩} = 112-120$ bei Reger, $\text{♩} = 60$ bei Straube, der aus Regers „Andante con moto“ ein „Andante tranquillo“ macht, also wiederum eine langsamere Tempoauffassung hat, wobei aber die Halbierung des Tempos weit über diese Modifikation hinauszugehen scheint.

Zweifache Metronomangaben

Ein weiteres Indiz für metrische Metronomangaben Regers sieht Stewen in zwei Sätzen, bei denen eine zweifache Metronomangabe vorliegt: ♩=58–60 / ♩=26–30 (richtig wohl 52 statt 58, oder 29 statt 26) im Adagio der *Sonate für Klarinette und Klavier* op. 107 (1909) sowie ♩=25 / ♩=50 in Takt 43 der *Bach-Variationen* op. 81 (1904).⁹ Damit habe „Reger die Interpreten vor der Hinwendung zum mathematischen Gebrauch des Metronoms gewarnt“.¹⁰ Doch wie sollte ein Interpret eine solche Angabe als Warnung verstehen? Wesentlich naheliegender erscheint der Gedanke, dass man den jeweils langsameren Notenwert als Schlag empfinden soll, während das Metronom den schnelleren Wert angeben muss. Es ist ja auffallend, dass die langsameren Werte jedes Mal unterhalb der Metronomskala liegen.

„Notationsgrundlage“?

Stewen sieht seine Hypothese auch in einem Aufsatz von Emanuel Gatscher bestätigt, der 1924 schrieb: „Die Regerschen Tempobezeichnungen konnten zu Mißverständnissen führen, die in ihrer katastrophalen Auswirkung kaum auszudenken sind. Straubes Interpretation hat von vornherein Klarheit geschaffen, die Tempofrage führt kaum mehr zu einer folgenschweren Verwirrung, da die Notationsgrundlage erkannt ist.“¹¹

Dieser Begriff der „Notationsgrundlage“ soll sich nun auf die Art der Metronomnotation beziehen: metrisch statt mathematisch. Tatsächlich aber kommt der Begriff „Metronom“ in Gatschers Aufsatz überhaupt nicht vor.¹² In dem zitierten Ausschnitt schreibt er von „Tempobezeichnungen“, und damit sind die Tempowörter, nicht die Metronomangaben gemeint: „Die Tempobezeichnungen Regers, ‚vivacissimo‘ und ‚adagissimo‘, sind zum Beispiel weniger eine Angabe der ‚Schnelligkeit‘, sondern mehr Ausdrucksbezeichnungen im Sinne einer starken inneren Erregung oder einer starken Entspannung.“¹³ Der Begriff „Notationsgrundlage“ scheint sich also darauf zu beziehen, was Reger mit den Tempowörtern jeweils meint. Demnach ist Gatschers Aufsatz nicht geeignet, die Hypothese von metrischen Metronomangaben zu stützen. Vielmehr ist anzunehmen, dass der Autor, ein Student Regers und Straubes, einen Wechsel von metrischen zu mathematischen Angaben ausdrücklich thematisiert hätte, da dieser mehr als alles andere zur Klärung der „Tempofrage“ beigetragen hätte.

9 Eine weitere derartige Angabe steht in Nr. 5 der Hiller-Variationen op. 100 (1907): ♩=96 (♩=32).

10 Stewen, „Metronomzahlen“, S. 2.

11 Emanuel Gatscher, „Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgelwerke“, in: *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft* 4 (1924), S. 2–8, dort S. 7.

12 Reger hat nur in zwölf seiner über 30 Opera für Orgel überhaupt Metronomangaben geschrieben, und das oft nur in wenigen der jeweiligen einzelnen Stücke, so dass Metronomzahlen insgesamt eine eher kleine Rolle im Rahmen der Orgelwerke spielen.

13 Ebd. Stewen zitiert diese Stelle auf Englisch (*Straube Code*, S. 22), ohne zu merken, dass offenbar hier der Schlüssel zur Bedeutung des Begriffes „Notationsgrundlage“ liegt.

Der historische Kontext

Eine metrische Notation von Pendel- und Metronomangaben ist bisher nirgends nachgewiesen und in vielen Fällen sogar zweifelsfrei widerlegt worden.¹⁴ Da ist zum einen der Vergleich mit Takt- und Ausführungsdauerangaben, der die „Metriker“ bis zu der Verstiegtheit gebracht hat, es hätten damals „Doppelsekunden“ existiert oder man hätte nur die Hälfte der Zeit gezählt, so dass z. B. eine Ausführungsdauer von zwei Stunden als „vier Stunden“ gelesen werden müsse; zum anderen ist die Verwendung von Pendel und Metronom in mehreren Quellen eindeutig im heute geläufigen mathematischen Sinn definiert, jedoch in keiner einzigen im metrischen Sinn.

Weitere Metronomangaben Regers

Ein Beispiel für extrem langsame Metronomangaben aus Regers angeblich „metrischer“ Zeit sind *Introduktion, Passacaglia und Fuge* für zwei Klaviere op. 96 (1906) mit einem Beginn von $\text{♩}=64\text{--}66$ (Grave assai, $3/4$) und einem Ende, wo Reger für die beiden Schlusstakte (Largo) bis auf $\text{♩}=24$ ¹⁵ heruntergeht. Dass dies metrisch gemeint sein sollte, ist kaum vorstellbar. In den *Neun Stücken für Orgel* op. 129 von 1913 dagegen, also aus einer Zeit, in der Reger Stewen zufolge längst auf mathematische Notation umgestellt hatte, weisen die Metronomangaben, mit Ausnahme der beiden *Fugen* Nr. 2 und 9, keineswegs eine besondere Langsamkeit auf. Zumindest werden langsame Schlagtempi durch schnelle Notenwerte relativiert:

Nb 5–11: aus *Neun Stücke für Orgel* op. 129 (2 Hefte), Bote & Bock 18156 / 18157

1. Toccata.

Max Reger, Op.129 Heft I.

The image shows a musical score for the first Toccata from Max Reger's Op. 129, Heft I. It is written for Manual and Pedal. The Manual part begins with a 'Grave. (♩=60)' marking and a 'I. Man.' instruction. The Pedal part begins with a 'fff' marking. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

Nb 5: op. 129/1 (Bote & Bock 18156)

14 Vgl. z. B. Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1989, ³2003, sowie zuletzt dessen Rezension von Lorenz Gadiant, *Takt und Pendelschlag* (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 45), München u. Salzburg 2010, in: *Concerto* 28 (2011), Nr. 238, S. 17.

15 Nicht Viertel, wie bei Hermann Wilske (S. 58) zu lesen ist: *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Bd. XI), Wiesbaden, Leipzig u. Paris 1995.

3. Kanon.

Poco sostenuto. (♩ = 66)

III. Man. *pp*

II. Man. *pp*

The score is for a three-hand canon in 4/8 time, marked 'Poco sostenuto' with a tempo of quarter note = 66. It features three staves: the top staff for the third hand (III. Man.), the middle staff for the second hand (II. Man.), and the bottom staff for the first hand. The key signature has one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns that are canonically offset between the hands.

T. 16–18:

poco cre - - - - - scen - - - - - do *f* di - -

poco cre - - - - - scen - - - - - do *f* di - -

The score shows three measures of music for two hands. The top staff has lyrics underneath. The music is in 4/8 time with a key signature of one sharp. The first measure is marked 'poco', the second measure is marked 'f', and the third measure is marked 'di'. The lyrics are 'poco cre - - - - - scen - - - - - do f di - -'.

Nb 6: op. 129/3 (Bote & Bock 18156)

4. Melodia.

Larghetto. (♩ = 58)

II. Man. *p*

III. Man. *ppp*

p *ppp*

The score is for a two-hand melody in 4/8 time, marked 'Larghetto' with a tempo of quarter note = 58. It features two staves: the top staff for the second hand (II. Man.) and the bottom staff for the third hand (III. Man.). The key signature has two flats (Bb, Eb). The music consists of a slow, melodic line in the second hand and a supporting accompaniment in the third hand. Dynamics range from *p* to *ppp*.

Nb 7: op. 129/4 (Bote & Bock 18156)

5. Capriccio.

Max Reger, Op.129 Heft II.

Poco vivace. (♩ = 112)

I. Man.

Manual. *fff*

II. Man.

Pedal.

T. 59–62:

Andante. (♩ = 56)

III. Man.

do

ppp II. Man.

(8' + 16') (- 4')

p

pp

Nb 8: op. 129/4 (Bote & Bock 18157)

6. Basso ostinato.

Molto sostenuto. (♩ = 42)

III. Man.

ppp

III. Man.

sempre ppp

ppp

sempre ppp

T. 30/31:

scen - do *fff*

scen - do *fff*

Nb 9: op. 129/6 (Bote & Bock 18157)

7. Intermezzo.

Adagio. (♩ = 56)

II. Man. *p*

III. Man. *pp* *mf* *p* *mp*

pp *p*

Nb 10: op. 129/7 (Bote & Bock 18157)

8. Präludium.

Quasi grave. (♩ = 56)

III. Man. (8' + 4' + 2')

pp

(8' + 4')

II. Man.

Nb 11: op. 129/8 (Bote & Bock 18157)

Die Sichtung eines großen Teiles des Reger'schen Gesamtwerks anhand der in der Petrucci-Musikbibliothek (<http://imslp.org>) zugänglichen Partituren zeigte keine Entwicklung von „schnellen“ (evtl. metrisch zu lesenden) zu „langsamen“ (mathematisch zu lesenden) Tempi.

Regers eigene Interpretationen

Regers Temponahme in der Welte-Mignon-Einspielung des *Benedictus* op. 59/9, 1913 entstanden, hatten wir bereits betrachtet. Unter den übrigen eingespielten Orgelwerken trägt nur die *Melodia* op. 59/11 eine Metronomangabe: ♩ = 66–72. Regers Durchschnittstempo liegt bei ♩ = 43, beträgt also nur etwa ein Drittel der Vorgabe – das extremste Beispiel unter Regers eigenen Temponahmen. Hier hätte Stewen zwar eine Bestätigung dafür gehabt, dass Reger eigene Orgelwerke in der Hälfte des metronomisch angegebenen Tempos oder gar noch langsamer spielte, doch dessen Interpretationen eigener Klavierwerke, am 8.12.1905 für Welte-Mignon eingespielt,¹⁶ zeigen ein anderes Bild:

	Bezeichnung	Takt MM	Regers Interpretation (Durchschnittstempo)
6 <i>Intermezzi</i> op. 45, Nr. 5	Ziemlich schnell	$\frac{6}{4}$ ♩ 120–130	♩ 99
<i>Aus meinem Tagebuch</i> op. 82, 1. Bd., Nr. 3	Andante sostenuto / Un poco più moto / a tempo	C ♩ 58 / 68 / 58	♩ 39 / 44 / 33
dito, 1. Bd., Nr. 5,	Gavotte	C ♩ 72	♩ 62
dito, 1. Bd., Nr. 6	Sostenuto	$\frac{6}{8}$ ♩ 56	♩ 49
dito, 1. Bd., Nr. 10	Andante innocente / Poco più mosso / a tempo	$\frac{3}{4}$ ♩ 56 / 80 / 56	♩ 39 / 66 / 33
dito, 1. Bd., Nr. 11	Sostenuto ed espressivo	C ♩ 62	♩ 40

Wir sehen, dass Reger im Durchschnitt zwar stets langsamer spielt als es seine eigenen Tempoangaben fordern; doch anders als in den oben betrachteten Orgelwerken ist er von einer Halbierung, geschweige denn Drittelung, meist weit entfernt.¹⁷ In op. 82/I/5 und 6 liegt das langsame Durchschnittstempo sogar nur an Regers ausgiebigen Rubati und Ritardandi, so dass er das vorgeschriebene Tempo ungefähr einhält, wenn die Musik normal voranschreitet.

Die *Intermezzi* waren 1900 entstanden, Band 1 des *Tagebuches* um 1904/05. Zu dieser Zeit soll Reger metrisch notiert haben. Seine Interpretation liegt jedoch in der Regel weit näher an den mathematisch verstandenen als an den metrisch verstandenen Tempi. Ganz offensichtlich notierte Reger also schon damals mathematisch. Nun etwa zu behaupten, er hätte nur in Orgelwerken metrisch notiert, müsste erst einmal plausibel gemacht werden.

16 CD *Max Reger and Frieda Kwast-Hodapp today playing their 1905/1920 interpretations. Selected works by Reger* (= The Welte Mignon Mystery Vol. V), Tacet 152. Hans-W. Schmitz schreibt im Begleittext: „Von der Firma gibt es exakte Angaben, mit welcher Geschwindigkeit das Papierband über den Skalenblock laufen muss. [...] Die gesamte Spielzeit längerer Tonrollen weicht vom Sollwert höchstens um 2 % ab.“

17 Lediglich die Schlussabschnitte von op. 82/I Nr. 3 und 10 liegen im Durchschnitt nur wenige Metronomstriche über dem halben Tempo.

Die Bedeutung des Tempos für Reger

In mehreren Ausgaben von Klavierwerken hat Reger seine Metronomangaben von vornherein relativiert. Nur ein Beispiel¹⁸ sei herausgegriffen. Zu den *Bach-Variationen* op. 81 notiert der Komponist in der zweiten Ausgabe (Bote & Bock, 1909): „Ich bitte, alle Metronomangaben als nicht strikte bindend anzusehen; doch dürften die Metronomangaben besonders bei den bewegten (schnellen) Variationen und hauptsächlich bei der Fuge, der ein breites Tempo immer gelegen sein wird, als die überhaupt höchst zulässigen Tempi in Bezug auf ‚Schnelligkeit‘ gelten, wenn nicht der Vortrag auf Kosten der Deutlichkeit leiden soll.“ (Hervorh. orig.)

Hier ist interessant, dass die erste Ausgabe (Lauterbach & Kuhn, 1904) in Regers angeblich „metrische“ Zeit fällt, während die zweite, welche die Fußnote enthält, kurz nach dem angeblichen Wechsel zur mathematischen Notation veröffentlicht wurde. Die Metronomangaben wurden jedoch nicht verändert.

Zu den mutmaßlichen Gründen, weshalb Reger speziell in Orgelwerken zu schnelle Metronomangaben notiert hat, zählt Karl Matthaer seine „Angst vor dem Schlepptempo vieler Organisten“ sowie die Tatsache, „dass Reger zumeist und namentlich während der Weidener Zeit keine Orgel zum unmittelbaren Ausprobieren seiner Werke zur Verfügung hatte.“¹⁹

Der zuerst genannte Grund wird durch Roderich von Moysisovics bestätigt, der bereits 1906 im *Musikalischen Wochenblatt* schrieb, Reger habe ihm gegenüber geäußert, „dass er die raschen Tempobezeichnungen nur zwecks Verhinderung des heutzutage allbeliebten ‚Verschleppens‘ gebe“.²⁰ Wenn hier – es ist nach Stewen noch die Zeit der metrischen Notation – von „raschen Tempobezeichnungen“ die Rede ist, dürften sie kaum metrisch gemeint sein.

Weitere Aussagen Regers belegen, dass er eigene Metronomisierungen im Nachhinein als zu schnell empfand. Im Mai 1910 sagte er zum Organisten Gerard Bunk: „Junger Mann, spielens meine Sachen halt net zu schnell; Brahms und ich, mir haben den gleichen Fehler gemacht: mir schrieben unsere Tempi halt viel zu schnell auf, spielens alles recht ruhig, auch wanns schneller dasteht.“²¹ In einem Brief an den Herzog von Sachsen-Meiningen vom 7.1.1913 rechtfertigte sich Reger für die Missachtung Brahms'scher Tempoangaben: „Der in[n]erlich erregte Schaffende ist eben durch die Erregung verführt zu schnelle Tempi vorzuschreiben. Ich weiß das von mir selbst, dass ich Tempi schon angegeben habe, die ich selbst nachher viel langsamer nehme!“²² In beiden Zitaten spricht Reger von „viel“ zu schnell bzw. „viel“ langsamer, und das zeigt, dass es nicht nur um Nuancen geht, sondern

18 Weitere Beispiele sind *Fantasie und Fuge für Orgel* op. 46, *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 78, *Telemann-Variationen* op. 134.

19 1943; zit. n. Christopher Anderson, *Max Reger and Karl Straube. Perspectives on an Organ Performing Tradition*, Aldershot u. Burlington 2003, S. 181.

20 Zit. n. Alexander Becker et al. (Hrsgg.), *Reger-Werkausg.*, Abt. I, Bd. 2, Stuttgart 2011, begleitende DVD, „Zur Tempowahl“, (3).

21 Zit. n. ebd. Man findet hier weitere Zitate aus Regers Lebzeiten oder den Jahren danach, die sich ähnlich über Regers Metronomangaben äußern – von einer metrischen Lesart, die das „Missverständnis“ aufklären würde, ist niemals die Rede.

22 Hedwig Mueller von Asow u. Erich Hermann Mueller von Asow (Hrsgg.), *Max Reger: Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Weimar 1949, S. 92 (Hervorh. orig.). Stewen selbst zitiert diese Stelle in englischer Übersetzung (*Straube Code*, S. 22).

um sehr große Unterschiede, wie sie eben in Regers Welte-Mignon-Einspielungen für Orgel und in Straubes Metronomangaben dokumentiert sind.

Dass sich Regers Unsicherheit bei der Metronombezeichnung nicht nur auf Orgel- und Klavierwerke erstreckte, belegen zahlreiche Berichte von Kammermusikpartnern und Kritikern über Abweichungen Regers, auch als Dirigent, von seinen eigenen Metronomzahlen und von unterschiedlichen Tempnahmen derselben Stücke je nach Laune und Tagesform.²³ Symptomatisch ist eine Konzertkritik im *Aachener Anzeiger* vom 4. Oktober 1911: „In der Tempnahme läßt er sich ganz von der Empfindung des Augenblicks leiten.“²⁴

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch Regers gelegentlich festzustellende Praxis, Fugen langsam zu beginnen und dann allmählich zu beschleunigen.²⁵ Das normalerweise von Anfang bis Ende einheitliche Notenbild einer Fuge und der einheitliche musikalische Charakter ließen ein gleichbleibendes Tempo erwarten. In all diesen Beispielen wird deutlich, dass das Tempo für Reger kein konstitutives Element der Komposition, sondern einen Parameter der Interpretation darstellte, der in weiten Grenzen flexibel war.

Die Rolle von Karl Straube

Dass Straube außergewöhnlich langsame Tempi bevorzugte, ist mehrfach überliefert und auch in Welte-Mignon-Einspielungen zu hören. Walter Niemann schrieb zur Aufführung von Regers *Psalm 100* op. 106 im Juni 1910 unter der Leitung Straubes, dieser neige dazu, „langsame Tempi bis zur Rhythmenlosigkeit zu verschleppen und bewegteren durch sehr gehaltenes Zeitmaß die Kraft zu nehmen“.²⁶

Hat Straube Reger hinsichtlich einer Verlangsamung der Tempi beeinflusst? Das ist sehr wahrscheinlich. Reger blieb zeitlebens in einer seltsamen künstlerischen Abhängigkeit von seinem Freund. Wie weit diese ging, zeigt ein Bericht von Regers Ehefrau Elsa, wonach er ein „3/4 fertige[s]“ Requiem für Soli, Chor, Orgel und Orchester²⁷ aufgab, nachdem Straube es kritisiert hatte: „Max ist so unsagbar leicht zu beeinflussen u. steht z.Z. wieder ganz unter St[raubes] Bann.“²⁸

Straube selbst bekannte, dass Reger ihm praktisch freie Hand ließ: „Fragen der Interpretation haben wir, was Orgelmusik angeht, wohl nie besprochen. Er war von einer so restlosen Güte zu mir in diesem Punkte, dass darüber zu sprechen mir völlig unmöglich ist.“²⁹

23 Vgl. Otmar Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten, Teil 1: Reger konzertiert* (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Institutes, Bd. 7 Teil 1), Bonn 1981, dort S. 113–116, 152 u. 156; Wilske, *Max Reger*, S. 65ff; Alexander Becker et al., *Regel-Werkausg.*, Abt. I, Bd. 2, S. XXf u. DVD, „Zur Tempowahl“.

24 Zit. n. Schreiber, *Regel konzertiert*, S. 114.

25 Vgl. z. B. die oben erwähnte Metronomisierung der Fuge op. 59/6.

26 *Leipziger Neueste Nachrichten*, 9.6.1910, zit. n. Susanne Popp u. Susanne Shigihara (Hrsgg.): *Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Institutes 13), Bonn 1995, S. 411.

27 Die Besetzung geht aus dem Werkverzeichnis in *MGG2* hervor (Personenteil, Bd. 13, Sp. 1414). Dort ist nur von *Intrositus* und *Dies Irae* die Rede; freilich könnte der Rest des „3/4 fertige[n]“ Werkes verschollen sein.

28 Brief vom 19.12.1914 an Fritz Stein., zit. n. Susanne Popp (Hrsg.), *Max Reger: Briefe an Karl Straube* (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Institutes 10), Bonn 1986, S. 246.

29 Bernhard M. Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels*, Stuttgart 2008, S. 314, zit. n. Alexander Becker et al., „Zur Tempowahl“ (5).

Wenn Reger, zu einer Zeit, als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, ein weit gediehenes Werk für Chor und Orchester auf Anraten Straubes fallen lässt: Ist dann nicht auch vorstellbar, dass er sich von ihm dazu bewegen ließ, eine große Verlangsamung der Tempi in seinen Orgelwerken zu akzeptieren und schließlich auch selbst auszuführen?

Verlorengegangene Selbstverständlichkeit?

Stewen meint: „Offensichtlich waren Straubes Änderungen selbstverständlich für Straubes Zeitgenossen, weil keiner sie zu bezweifeln schien und weil Straube es unnötig fand, seine Beweggründe in einem Vorwort oder in Fußnoten zu seinen Editionen zu erklären.“³⁰

Wenn jedoch Reger bis 1907 „selbstverständlich“ – denn es musste ja kein Wort darüber verloren werden – die metrische Notationsweise verwendete, Straube aber nur fünf Jahre später „selbstverständlich“ die mathematische, warum gibt es dann weder aus den Jahren dazwischen, noch aus einer anderen Zeit, irgendeine Quelle, welche diesen Wechsel beschreibt? Ein solcher Wechsel, wenn er denn „selbstverständlich“ gewesen wäre, hätte wie etwa die Festlegung des Kammertons offiziell von einer Tonkünstlervereinigung beschlossen werden müssen, und es gäbe schriftliche Zeugnisse darüber. Existierte aber kein offizieller Beschluss, sondern mehr oder weniger eine Beliebigkeit in der Handhabung, dann hätte zumindest für eine gewisse Übergangszeit in jeder Veröffentlichung, die Metronomzahlen enthält, klargestellt werden müssen, welche Lesart gemeint sei; von einer „Selbstverständlichkeit“ könnte also auch dann keine Rede sein.

Als der Organist Walter Fischer 1910, nur zwei Jahre nach Regers angeblichem Notationswechsel, einen Vortrag „Über die Wiedergabe der Orgelkompositionen Max Regers“ hielt, thematisierte er zwar die Metronomisierungen, die „nur allgemeine Hinweise auf das rechte Tempo“ seien, „aber nicht verbindlich für den Spieler“,³¹ verlor jedoch kein Wort über einen Wechsel von metrischer zu mathematischer Notation, der Stewen zufolge gerade zu dieser Zeit von großer Aktualität gewesen wäre.

Ironischerweise haben gerade die Befürworter der metrischen Theorie dadurch, dass sie die Aufmerksamkeit auf die historischen Quellen zum Tempo gelenkt haben, zu der von ihnen abgelehnten Beschleunigung im Bereich der historischen und „historisch informierten“ Aufführungspraxis beigetragen. Dennoch gelingt es ihnen durch rhetorisches Geschick immer wieder, mit ihrem subjektivem Unbehagen gegenüber schnellem Spiel Zweifel zu säen – sogar in der etablierten Musikwissenschaft.³² Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Stewens Argumenten erschien daher geboten.

30 Stewen, „Metronomangaben“, S. 1.

31 Zit. n. Alexander Becker et al., „Zur Tempowahl“ (3).

32 Ein weiteres Beispiel hierfür, neben der Annahme von Stewens Dissertation, ist die zwar nicht unkritische, aber im Ergebnis doch unsichere Rezension von Gadients Buch *Takt und Pendelschlag* durch Julian Caskel in *Mf*65 (2012), S. 271ff.

Besprechungen

Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven. Hrsg. von Rebecca GROTJAHN und Sabine VOGT unter Mitarbeit von Sarah SCHAUBERGER. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 263 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 5.)

„Männer sind, und Frauen auch ...“. Was Lorient in der ihm eigenen Weise als schlichte Einsicht auf den Punkt brachte, lässt sich auch anders formulieren: Neben den biologischen Konstanten von Frau und Mann existiert eine fragile Ontologie der Geschlechteridentitäten in Form kontingenter Determinanten, die kulturell bestimmt, historisch bedingt, gesellschaftlich konstruiert, politisch gewollt und lebensweltlich verfestigt sind. Simone de Beauvoir fasste 1949 die gesellschaftliche Konstruktion von Geschlecht in einen prägnanten Satz, der zur Flamme der Frauenbewegung wurde: „On ne naît pas femme, on le devient“. Wie anders auch? Konstruktionen lassen sich ändern. Und sie lassen sich beschreiben. Aus der kritischen Beschreibung von Geschlechterkonstruktionen hat sich ein Fach entwickelt, dass in Deutschland inzwischen Lehrstühle aufweist, dazu Professuren unterschiedlicher Disziplinen mit dem Zusatz „unter besonderer Berücksichtigung von ...“. Interdisziplinäre Zentren, Förderprogramme, Forschungsprojekte, internationale Konferenzen und Fachtagungen, Vorträge und Publikationen sensibilisieren für die sozialen Bedingungen und historischen Zuschreibungen geschlechtsspezifischer Differenzen. Inzwischen scheint zumindest die Frage nach einer Begründung von Gender studies und Genderkompetenz ausdiskutiert, auch in der Musikwissenschaft. Zeit also für die Zusammenschau des Themas Musik und Gender.

2010 erschien als Festschrift für Eva Rieger, knapp zwanzig Jahre nach ihrem Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981), eine hi-

storisch reflektierte Positionsbestimmung: *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo vadis?* (Band 3 des *Jahrbuchs Musik und Gender*). Im gleichen Jahr starteten – hier und unten anzuzeigen – gleich zwei neue musikwissenschaftliche Publikationsreihen, die sich jeweils exordialtopisch als Erstbegeher des Geländes vorstellen. Die Gesellschaft für Musikforschung eröffnete ihre Reihe *Kompendien Musik* (als Band 5) mit *Musik und Gender*: „Der hier vorgelegte Band versucht erstmals, [...] Grundlagen, Methoden und Perspektiven“ der Genderforschung „kompakt darzustellen“ (S. 9). Und das *Lexikon Musik und Gender* „unternimmt erstmals im deutschsprachigen Raum den Versuch, sowohl die Historie des Geschlechterdiskurses als auch die Musikgeschichte und Musikwissenschaft unter dem Aspekt Gender lexikalisch zusammenzufassen“ (S. 10). Beide Bände richten sich dabei programmatisch nicht primär an ein Fachpublikum, sondern an Dialogsuchende, Studierende und die breitere Öffentlichkeit. Handlich und sorgfältig gestaltet sind jeweils Aufmachung und Ausstattung, klar ist die innere Gliederung.

Den Band der Kompendienreihe eröffnet die Herausgeberin Rebecca Grotjahn mit einer ebenso verständlichen wie umfassend recherchierten und gründlich reflektierten Einführung zu Begriffen und Theorien, Forschungsansätzen (darunter Genderforschung und Analyse) und Kontexten. In den drei folgenden Teilen werden zwar recht spezielle Einzelstudien vorgelegt. Doch vermag der beeindruckende Reichtum an Aspekten und Themen, bis hin zu Tanz und Filmmusik, auch den angesprochenen Nichtspezialisten neugierig zu machen. In der ersten Abteilung „Reflexion – Selbstreflexion: Gender und Musikwissenschaft“ beleuchten fünf Wissenschaftlerinnen sowie der einzige am Band mitwirkende Wissenschaftler programmatisch „die Geschichte des Faches Musikwissenschaft unter der Genderperspektive“ (S. 12): „Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?“ (Beatrix Borchard), „Vom ‚genuin Weiblichen‘ zur ‚Geschlechter-Differenz‘: Me-

thodologische [gemeint: Methodische, Methodologie ist die Metawissenschaft] Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann“ (Eva Rieger; Wiederabdruck eines Beitrags von 1999), „Nichts für ‚schöne Seelen‘? Aus den Anfängen der akademischen Musikforschung“ (Inge Kovács und Andreas Meyer), „(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung“ (Melanie Unsel), „Musikvermittlung und Gender“ (Vera Funk). Die zweite Abteilung behandelt „übergeordnete Fragestellungen“ (S. 14) unter dem aktuell verbreiteten Etikett *Musik-Kultur-Geschichte*. Der weit gespannte Bogen berührt „Musik und die Kultur der Geschlechterbeziehungen in der frühen Neuzeit am Beispiel von italienischer Hofmusik und ars amatoria des frühen 16. Jahrhunderts“ (Sabine Meine), die „Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ am Beispiel der Dichterkomponistin Augusta Holmes (Nicole Strohmann), „Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts“ (Barbara Eichner) sowie „Das Geschlecht der Stimme“ (Rebecca Grotjahn). Konkret musikzugewandt ist die dritte Abteilung: „Die Konstruktion von Geschlecht durch Musik“. Thematisiert findet sich natürlich auch hier vielfach umgekehrt die Konstruktionen von Musik durch Gesellschaft und Musikschreibung: „Begriffslose‘ Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse“ (Kordula Knaus), „Männlichkeitskonstruktion in der Oper am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss’ *Arabella*“ (Katharina Hottmann), „Vertonung von Weiblichkeit im Film“ (Claudia Bullerjahn), „Doing gender im Tango *Rioplatense*“ (Kadja Grönke). Der Band reflektiert damit den Ursprung der Genderforschung aus dem Feminismus (etwa im Beitrag von Rieger) und öffnet den Blick in die Männerforschung (in den Beiträgen von Strohmann und Hottmann). Hilfreich ergänzend findet sich ein umfassender Anhang mit Wortglossar, Literaturverzeichnis, Personenregister und Angaben

zu den „Autorinnen, Autoren [sic!] und Herausgeberinnen“ (S. 261).

Über Details mag man streiten. Natürlich ist es richtig, die Notwendigkeit neuer Zugänge zur Musik zu betonen. Und gewiss ist eine handfeste Gegenfolie hierfür das beste Mittel. Nicht haltbar scheint mir die These von einer ausschließlich werkzentrierten Musikbetrachtung der Nachkriegszeit. Die systematische Durchsicht der kompletten Vorlesungsverzeichnisse und zahlreicher Publikationen der frühen Nachkriegszeit zeigt jedenfalls ein doch (erstaunlich?) vielgestaltiges Bild. Und stellt Hanslicks so sehr umstrittener ästhetischer Entwurf *Vom Musikalisch-Schönen* wirklich eine „Programmschrift der Musikwissenschaft“ (S. 71) dar? Klischees lassen sich konstruieren, dekonstruieren und rekonstruieren. Dass z. B. im 19. Jahrhundert „der Wahnsinn auf der Opernbühne zu einer fast ausschließlich weiblichen Angelegenheit“ (S. 167) wird, ließe sich mit Bezug auf archetypische Wahnsinnsfiguren wie Saul oder Hamlet ja zumindest auch unter dem Aspekt der Emanzipation von einer entfremdeten Gesellschaft interpretieren. Bei typischen Biografiekonstruktionen von Männern und Frauen (Oper *Giuseppe e Sylvia*) spürt man die doppelte Absicht: dass sie typisch sein sollen und dass es Konstruktionen sind. Hier werden (natürlich) selbst wieder Konstrukte aufgebaut, die ihrerseits (natürlich) historisch bedingt sind und die (natürlich) irgendwann auch wieder lustvoll zerstört werden wird. (August 2012) *Thomas Schipperges*

Lexikon Musik und Gender. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Kassel: Bärenreiter-Verlag/J. B. Metzler-Verlag 2010. 610 S., Abb.

Zwar zeigt das Titelbild – Symbol einer symmetrischen Musikgeschichte im Sinne von Gender mainstreaming – die gemeinsame Arbeit einer Komponistin (Charlotte Seither) und eines Dirigenten (Stefan Asbury). Doch fokussiert das Lexikon sein Thema spezieller. Musik und Gender bedeutet hier, einmal

mehr, Musik und Frauen. Gleichwohl entwirft das Vorwort ein Plädoyer für neue musikalische Ökosysteme jenseits der „Idee einer begnadigt-heroischen Musikgeschichte“. Nun galt ja zu keiner Zeit allein jenes „heldische Prinzip“ mit Genies und „Kategorien wie Fortschritt und Hegemonien“ (S. 9). Und die Denkmalsockel der Heroengeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sind inzwischen zu Archivstaub und Vorzeitasche zerfallen. Das 20. Jahrhundert ist bereits Geschichte und die von der Berliner Anglistin Renate Hof 1995 geforderte „grundlegende Revision des Wissenschaftsverständnisses“ (S. 10) lässt sich geradezu als Ariadnefaden im Labyrinth der Wissenschaftsgeschichte dieses vergangenen Jahrhunderts verfolgen. Zudem benennen die Herausgeberinnen selbst zahlreiche Beispiele für musikhistoriografische Revisionen vor und jenseits der Genderperspektive wie die übernationale Komponistenperspektive, die Lokalforschung oder den Blick auf Aspekte wie Mäzenatentum, Kulturorganisationen und Musikvermittlung (S. 9). Auch die Genderforschung selbst veränderte ihre Perspektive. Konzentrierte sich Hof noch auf die geschlechtsspezifischen Machtverhältnisse, so stellen Kreuzziger-Herr und Unseld nicht mehr die Macht von Frauen oder Männern ins Zentrum. Ihr Anliegen gilt der weiblichen Teilhabe an der Vielfalt der Musikkultur. Hierbei sind zwei an sich widersprüchliche Momente in Einklang zu bringen: Auf der einen Seite das Bekenntnis zur aktiven Prägung der Musikgeschichte durch Frauen, von den Künsten der *Trobairitz* bis zur elektronischen Musik und zu Feldern der populären Musik, auf der anderen Seite die Erkenntnis einer letztlich inzwischen zwar zumindest theoretisch überholten, aber im Rückblick der Geschichte nicht revidierbaren Männerdominanz. Zwischen beiden Polen bewegen sich namentlich die Personenbeiträge: die Frau – aktiv, gestaltend, rege, zupackend, beweglich, wirkend, und die Frau – unterdrückt, verachtet, diskriminiert, besiegt, verraten, verkauft. Einigendes Band ist die Suche nach den Gründen geschlechtsbezogener Verzerrungen und die Tatsache, „dass wir noch immer nicht an

einem Punkt angelangt sind, an dem Wissen über weibliche Teilhabe an der Musikkultur selbstverständlich ist“ (S. 10).

Der erste Teil des Lexikons entfaltet in fortlaufender Erzählung ein breites historisches Panorama an Facetten weiblicher Präsenz in der Musik vom 12. bis zum 21. Jahrhundert. Diese neun dichten Jahrhundertstreifzüge sind wahre Trouvaillen. Als Muster prägnanter Darstellung eröffnen sie schlaglichtartig ungewohnte Perspektiven und erschließen zugleich auf „unerprobtem Gelände [...] methodologisches [gemeint: methodisches] Neuland“ (S. 15). Ausgewertet wurden in fabelhafter Findigkeit noch die verstreutesten „Quellensplitter“ (S. 63) der Geschichte und Geschichtsschreibung. Beide Ebenen werden umsichtig voneinander geschieden und in ihrer wechselseitigen Bedingtheiten neu miteinander verbunden. Ins Zentrum rückt über den Blick *auf* Frauen hinaus, in schönster Weise wissen- und erkenntnisfördernd, das kulturelle Handeln *von* Frauen selbst.

Dass das 12. Jahrhundert auch aus dieser Perspektive zu den musikgeschichtlich reichsten und innovativsten Jahrhunderten überhaupt zählt, wird im Beitrag von Annette Kreuzziger-Herr deutlich. Stefan Morent zeichnet die Möglichkeiten einer Partizipation von Frauen im 13. Jahrhundert vor dem Hintergrund der „Widersprüche und Zerreißproben“ (S. 27) dieser Zeit. Über den Vergleich mit den „übermächtigen Gefahren und Widrigkeiten“ des 20. Jahrhunderts nähert sich Hartmut Möller dem 14. Jahrhundert. Reinhard Strohm sucht den Zugang zum Thema Frau und Musik im 15. Jahrhundert im Blick auf Bereiche der weltlichen und öffentlichen Musik, der kirchlichen Musik sowie der weiblichen Natur der Musik. Zugleich räumt er unter Verweis auf die Dissertation von Kathi Meyer-Baer des Jahres 1917 mit der „Legende von einer ‚Entdeckung‘ der Frauen in der Musikgeschichte [...] durch die *New Musicology* der 1980er-Jahre“ (S. 48) auf. Nicole Schwindt erhellt für das 16. Jahrhundert zahlreiche Musikbedürfnisse und Musikinteressen von Frauen in Institutionen und sozialen Einbindungen. Vor dem Hintergrund der musika-

lischen Professionalisierung zeichnet Susanne Rode-Breymann Frauen als musikalisch Handelnde im 17. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert (Thomas Seedorf) bot die Theaterbühne Frauen mehr und mehr die Möglichkeit zur öffentlichen Musikpräsentation. Das 19. Jahrhundert entwirft Melanie Unselde über seine Männlichkeitsbilder: der Mann als Revolutionär (1789), Held (*Eroica*), Genie (Beethovenkult). Christa Brüstle verfolgt mit kritischem Blick Wege und Veränderungen im 20. Jahrhundert, „die die aktuelle Situation im 21. Jahrhundert als Normalisierung der verschiedenen musikalischen Arbeitsfelder für Frauen begreifen lassen“ (S. 98). Es entsteht ein breites Panorama mit zahlreichen Namen von Künstlerinnen als Komponistin und Performerin, Interpretin und Pädagogin, Produzentin und Marketingstrategin. Philippine Schick und Hilda Kocher-Klein erhellen als Beispiele die Wahrnehmung der komponierenden Frau im NS-Staat. Hingegen bleiben Jazz und Populäre Musik aus der musikgeschichtlichen Erzählung weitgehend ausgeblendet (Madonna findet Erwähnung im Kontext der medialen Inszenierung von Körper und Stimme). Musik heißt zwar auch hier im Genderkontext vor allem Tonkunst und Europa. In diesem Bereich aber bietet der „Historische Teil“ einen in der Tat so noch nicht greifbaren Fundus an neuen Erkenntnissen und weiterführenden Perspektiven.

Im zweiten Teil listet das Lexikon Musikerinnen, von Abel, Jenny (geb. 1942) bis Zumsteeg, Emilie (gest. 1857), von Hildegard von Bingen (gest. 1179) bis Hilary Hahn (geb. 1979). Daneben stehen genderspezifisch interpretierte Musikbegriffe. Dieser „Systematisch-lexikalische Teil“ ist so divergent wie die Fülle an Autorinnen und Autoren. Gewiss leuchtet es ein, dass es für die Frauenforschung programmatisch ist, „biografische Besonderheiten von Autorinnen für die Bewertung ästhetischer und kanonischer Entwicklungen in Anschlag zu bringen“ (Art. Autorschaft, S. 131). Und nicht wenigen Beiträgen gelingt es (als Beispiel: Brigitte Vedder zu Renée Fleming) das Biografische oder sogar Boulevardistische reflektiert und sinnreich

mit der Gesamtfigur zu verbinden. Gleichwohl gleiten einige Artikel doch sehr weit ab ins nur noch Private. Die beachtliche Künstlerschaft einer Hilary Hahn etwa erscheint über ein paar trockene Kerndaten und einen Werkstattbericht zu ihrer persönlichen Gendereinstellung grundlos blass beleuchtet. Und der Dirigentin Marin Alsop folgt man spaltenlang vom Elternhaus über das erste Klavierspiel mit zwei Jahren, dem Geigenunterricht mit fünf Jahren, dem Frühstudium mit sieben Jahren, dem Beschluss, Dirigentin zu werden, mit neun Jahren usw. usf. Und wie lässt sich eine so vielseitige Figur wie Cécile Chaminade in der hier vorgelegten Reduktion auch nur annähernd begreifen? Ein paar Werktitel finden sich aufgezählt. Im Übrigen bleibt die ganze fabelhafte Welt ihrer Musik verborgen hinter den dutzende Male erwähnten Eltern (inkl. finanzieller Situation und Aufgabe des Ferienwohnsitzes nach dem Tod des Vaters). Der überwunden geglaubten Ungleichung „Frau – Familie – Privatheit“ versus „Mann – Staat – Öffentlichkeit“ setzen solche Beiträge nichts entgegen. Das Bild Germaine Tailleferres wird ähnlich gezeichnet über ihren trunksüchtigen Vater, schicksalhafte Begegnungen, unglückliche Affären, Skandal und finanzielle Engpässe: „Die oberflächliche Rezeption“, so heißt es abschließend, „ersetzte lange eine detaillierte analytische Auseinandersetzung mit ihrem Œuvre.“ (S. 492) Wohl wahr! Ärgerlich sind neu aufgespülte Klischees wie die Rede vom „typischen, auf Brillanz und technische Perfektion zielenden amerikanischen Interpretationsstil“ oder zitierte Thatcherismen wie „Ich glaube, dass eine Frau, die Machtlosigkeit akzeptiert, damit ihre eigene Zukunft beschreibt“ (S. 113). In dieser Weise zeigen einzelne Autorinnen und Autoren wenig Vertrauen in die künstlerischen Leistungen der von ihnen betrachteten Frauen. Innere Zwänge, äußere Unterdrückung, gesellschaftliche Vereinsamung, Konfrontation mit Vorurteilen und Isolation durch Unverständnis sind hier ganz ähnliche Stereotype wie jene, die der romantische Heroenkult mit seinem kernigen Ich-will-dem-Schicksal-in-den-Ra-

chen-Greifen dereinst ins Leben rief. Künstler sind keine Helden mehr und Künstlerinnen nicht per se alternative Lichtfiguren. Natürlich muss man die historischen Umstände oder immer noch gegenwärtigen Strukturen benennen, die Frauen am Komponieren und anderer Kunstausübung behinderten und hinderten. Die Abschaffung struktureller Ungerechtigkeiten und materieller Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern ist jedes Argumentes wert. Jede Reproduktion von traditionellen Bildern aber bedeutet auch ihre Neuproduktion.

Nun finden sich im *Lexikon Musik und Gender* zahllose gelungene Beispiele nuancenreich informierender Darstellung, in denen sich Türen zum Verstehen der Figuren und ihrer Kunst öffnen. Auch bei den Sacheinträgen stehen eher rasch gestrickte Kompilationen (der Artikel „Erkenntnistheorie“ etwa hastet in einem Absatz von den Upanishaden über Heraklit und Platon, Augustinus und Thomas von Aquin bis Francis Bacon und galoppiert dann ohne Verknüpfungen im nächsten Abschnitt von den Pythagoreern über Hegel bis zu Cassirer) neben konzentriert auf den Punkt zugeschriebenen Beiträgen (Erotik, Exotismus, Interkulturalität, Lied, Oper usw.). Zusammenfassende „Themencluster“ (S. 12; darunter Analyse, Ästhetik, Geschichtsschreibung, Instrumente, Musik als Beruf, Musikgruppen, Orte, Populäre Musik oder Tanz) erlauben einen breiter angelegten Zugriff auf Zusammenhänge. Die meisten Beiträge sind sprachlich flüssig gefasst und gut lesbar. Dass ein kulturtheoretisch geprägtes Buch sich nicht ganz vom modischen Wissenschaftsjargon freihalten will und kann, versteht sich von selbst.

Manche Wertung scheint mir just im Selbstverständnis des Genderdiskurses diskussionswürdig: Wie etwa fügt es sich in den Genderkontext, den Lamentoton als „spezifisch weibliches Ausdrucksbedürfnis“ oder gar „das Reden schlechthin“ ernstlich als „weibliches Bedürfnis“ zu benennen (S. 60)? Was ist daran „bemerkenswert“, dass es „ausgerechnet eine Frau“ ist, nämlich Ruth Crawford Seeger, die neue Ideen „eigenständig“ umsetzt und

weiterentwickelt (S. 180)? Oder wie lässt sich gendergerecht von einem spezifisch „weiblichen Umgang“ (S. 58) mit einer musikalischen Gattung sprechen? Leicht verschwörungsräumend scheint mir die Formulierung, jene von Théodor Wyzewa und Georges de Saint-Foix aus einem Missverständnis heraus konstruierte „Mademoiselle Jeunehomme“ als Widmungsträgerin von Mozarts Klavierkonzert KV 271 sei „ein von Männern erschaffenes Trugbild“ (S. 85). Vice versa: Ist nicht der Trugbildentlarver, der Wiener Musikforscher Michael Lorenz, auch ein Mann und ist die tatsächliche Victoire Jenamy nicht auch eine Frau? Nicht klar wurde mir schließlich aus den detaillierten Ausführungen zu Hans Hansens Ölbild Constanze Mozarts, warum die Schwarzweiß-Abbildung daneben als eingeschwärzte „Manipulation“ oder gar als „Fälschung“ (S. 94) zu lesen ist. Dass der ohnehin nur winzige und farblich kaum abgehobene Schriftzug „Oeuvres de Mozart“ nicht mehr erkennbar ist, bleibt schlicht dem Schwarzweiß der Reproduktion geschuldet. Der Hintergrund fällt dabei generell schwarz und ein wenig dunkelgrau aus, keineswegs also an einer bestimmten Stelle „geschwärzt“. Gleichwohl bleibt der Notenband eindeutig erkennbar. Und was anderes kann ein Notenband in der Hand Constanze Mozarts überhaupt sein, als ein Werk des Gatten? Die Bildbotschaft, unterstrichen durch den Blick ins Auge des Betrachters und die straffe Körperhaltung, verändert sich nicht: Constanze Mozart als eigenständige und selbstbewusste Nachlassverwalterin der Werke ihres verstorbenen Ehemannes (vgl. ebd.). Zudem rückt ja just das unmittelbar beigefügte Zitat Silke Leopolds das unbestreitbare Fehlurteil der Nachwelt über Constanze Mozart ausdrücklich in einen ganz anderen und gänzlich geschlechtsneutralen Kontext: Mozarts Licht und überall sonst „nur Schatten“ (Leopold 2005, S. 21).

Offen und eingehend erörtern die Herausgeberinnen die „Qual der Personenwahl“ (S. 12). Zwei Aspekte sind genannt: Warum nur Frauen? Und: Wie begründet sich deren Auswahl? Als Kriterien für die Auswahl benannt werden Vielfalt der Nationen und der

Tätigkeitsbereiche. Neben die Komponistinnen treten Musikhistorikerinnen, Interpretinnen und Mäzeninnen, Instrumentenbauerinnen und Librettistinnen, in der Regel innerhalb des traditionellen Stroms der europäischen Musik. Ausführungen zum Jazz finden nicht einmal halb so viel Platz wie zu Kulturwissenschaft/Kulturgeschichte. Und die Musiklandschaften sämtlicher „nicht westlicher Länder“ (S. 521) finden sich unter dem Signum Weltmusik in einen einzigen schmalen Flussarm zusammengefasst, nicht breiter als Science Studies oder Clara Schumann. Und warum nur Frauen? Das ist ein Grundsatzentscheid. Zeitgemäß ist er nicht. Zwar greift Kreuziger-Herr selbst im Kapitel „Kritik an Gender Studies“ den Einwand auf, einer „Gettoisierung und Trennung von Forschungsgegenständen Vorschub zu leisten, die direkt nebeneinander stehen müssten“ (S. 243). Doch entschieden sich die Herausgeberinnen dann eben doch für die Vorlage einer Frauen-Parallelgesellschaft im Rahmen der traditionellen Begradigungsgeschichte. Das Abseits erscheint als der sichere Ort. Im abgetrennten Bereich aber findet Kommunikation nicht statt. Historische und aktuelle Asymmetrien können so eben nur als Teilproblem innerhalb der traditionellen Musikhistoriografie sichtbar gemacht werden. Den eigenen Anspruch, den Rahmen zu durchbrechen, erfüllt das *Lexikon Musik und Gender* damit nicht. Ich hätte mir unter diesem Titel – gerade wenn und weil auch im Jahre 2010 die gesellschaftliche Gleichstellung der Frau noch keineswegs Realität ist – ein Zusammenlaufen der Flussarme als andere und anspruchsvollere Botschaft gewünscht. Für die Attraktivität von Kunstsammlungen gelten Bilder und Skulpturen von Frauen inzwischen als unverzichtbar. Solche Normalität spiegelt ein *Lexikon Musik und Gender*, das unter der Rubrik „Speziallexika“ geführt werden wird, noch nicht wider. In diesem Sinne stellt es mehr Abschluss als Beginn dar. Gender-Mainstreaming regeneriert sich im komplexen soziokulturellen Kontext der Debatten um diversity. Das aktuelle gesellschaftliche Bewusstsein prägen Aspekte wie nationale oder geogra-

fische Standorte, ethnische, religiöse und sexuelle Identität oder soziale und demografische Disparität im Rahmen der globalen Marktverhältnisse und Machtstrukturen. Die Kulturwissenschaften öffnen sich Fragen der Herkunfts-, Bildungs-, Einkommens- und Generationengerechtigkeit. Bis zum ersten Lexikon Musik und Migration, Musik und Armut oder Musik und Alter wird es gleichwohl noch dauern. Ein umfassender und sorgfältig gestalteter Anhang rundet den inhaltlich und gedankenreichen Band ab: Nachschlagewerke, ausführliches Literaturverzeichnis, Personenregister sowie Verzeichnis der 172 Autorinnen und Autoren. Beide Bände verzichten auf das einst selbst wissenschaftssprachlich modische Binnen-I. Und sie verzichten auch auf die immer noch verbreitete Attitüde, auf der einen Seite etwa von Schumann oder Mahler zu sprechen und in gleichem Zusammenhang – nach dem Motto: „der kleine Wolferl Amadé“ – mit „Clara“ und „Alma“ gegenzuhalten. Den Herausgeberinnen sei Dank.

(August 2012)

Thomas Schipperges

SABINE HENZE-DÖHRING: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch. München: Verlag C. H. Beck 2012. 256 S., Abb.*

König Friedrich II. von Preußen und die Musik ist ein heikleres Kapitel als dieses schön geschriebene, sachliche, aber allzu affirmative Buch ahnen lässt. Denn der musikalisch begabte Preußenkönig, der sein absolutistisches Vorgehen davon ableiten wollte, „Erster Diener des Staates“ zu sein, hatte doch als Herrscher und Musiker, besonders während und nach dem Siebenjährigen Krieg, eine nur schwer übersehbare, ins Fragwürdige bis Negative abgleitende Entwicklung genommen: vom aufgeklärten Verfasser eines *Anti-Machiavel* hin zu einem militärischen Neo-Machiavellisten, vom stürmisch-drängenden Musikenthusiasten im Ruppiner und Rheinsberger Widerstandsnest zur Kronprinzenzeit (Kapitel 2) und vom Entwickler eines modernen Opernmodells im Rahmen höfischer Theater-

kultur nach Übernahme der Regierungsgeschäfte ab 1740 (Kapitel 4) hin zum Verfasser von Kabinetts-Ordres, in denen die Nachahmung sonderbarer Musikpraktiken von anderen deutschen Höfen oder bürgerlichen Institutionen wie das „Mannheimer Crescendo“ für Berlin und Potsdam untersagt wurde. Er war ein selbsternannter Liebling der Musen, der, auch wenn er „nur“ die Flöte spielte, sich als König präsentierte und doch bereit war, die Musik außerkünsterlichen Maßgaben der Staatsraison zu unterwerfen, wenn er den Verlockungen des Kriegsgottes glaubte folgen zu müssen. Dieses janusköpfige Wesen Friedrichs wird im 1. Kapitel („Mars und Apoll. Selbsterziehung zum Monarchen“), das dem Verhältnis von Musik und Politik gewidmet ist, zwar vorgestellt, aber nicht schlüssig interpretiert.

Dass auch Henze-Döhring Friedrich II. „den Großen“ nennt, ist bedauerlich, gehört aber in den Zusammenhang eines geförderten Großprojekts, das eine bestimmte deutsche Tradition fortsetzt und in dem die Autorin lediglich den musikalischen Part zu spielen hatte. Nicht, dass Friedrich II. in verschiedenen (auch musikalischen) Dingen nicht auch Großes geleistet hätte, aber: Normalerweise wird dieses euphorische, vielmehr euphemistische Appendix auf Friedrichs gesamte Politik zur Konstitution eines großmächtigen Preußens gemünzt. Und so war der preußische „Museum“ unter Friedrich in seiner späten Phase doch auch ein Instrument dafür, eine rückständig gewordene Gewalt Herrschaft (auch in Fragen des musikalischen Geschmacks) zu kaschieren. Dies kommt in dem letzten und schwächsten Kapitel des Buches („Retablisement. Hoffeste nach dem Siebenjährigen Krieg“) nicht recht zur Sprache.

Von den Dilemmata der friderizianischen Kultur weiß Henze-Döhring kaum etwas (zu berichten), was um so schwerer wiegt, als ihre Darstellung über die musikhistorische Fachwelt hinaus in breitere musikliebende gebildete Kreise wirken soll und dort eine unkritische Sicht auf den musizierenden Preußenkönig perpetuieren oder neu installieren

könnte. Eine ausgewogene, den ambivalenten Charakter der friderizianischen Musizierpraxis und Musikpolitik mehr berücksichtigende Darstellung hätte also bestimmte Schattenseiten und innere Widersprüche seiner ihn seligmachenden und andere seligmachen sollenden Façon ruhig stärker hervorheben dürfen. Nichts gegen flötespielende Könige, gegen musisch begabte Herrscher, die Kunst und Wissenschaft fördern, wie es schon die kunstsinigige Großmutter Friedrichs II., Sophie Charlotte, oder sogar der von ihm geschmähte kunstunverständige Großvater Friedrich I. taten. Und: Nicht, dass die musikalischen Stilvorgaben und Werke, die unter Friedrichs II. Ägide und Duldung entstanden, auch nur mittelmäßig oder gar minderwertig wären, soll hier behauptet werden. Ganz im Gegenteil ist die zusammen mit Francesco Algarotti entwickelte Opernreform, sind die Werke der von Friedrich engagierten Musiker Johann Quantz, Franz Benda, der Gebrüder Gottlieb und Heinrich Graun, Christoph Schaffrath etc. glänzende Beispiele einer bis heute sträflich vernachlässigten norddeutschen Musikkultur, eines (wie immer man es nennen will) „Preußischen Barock“ oder einer „Berliner Klassik“ oder eben einer, wie schon der zeitgenössische Musikkritiker Daniel Schubart sie nannte, „Berliner Schule“, die er abgrenzte zur Mannheimer Schule mit Christian Cannabich und Anton Schweitzer (deren in Friedrichs Augen schlechte Manieren er bei sich nicht duldet) und zur (Ersten) Wiener Schule mit Christoph Wagenseil und Matthias Monn. Aber man darf auch fragen, warum ein solch experimenteller Musiker wie Emanuel Bach es auf Dauer am friderizianischen Hofe nicht aushielt und nach Hamburg auswich, wo ein freierer Wind wehte. Und man darf fragen, warum es einige von der Hofkapelle enttäuschte Musiker nach draußen zog, in die mühsam entstehenden früh-bürgerlichen Salons und Spielstätten, um dort eine andere, neue Musik zu machen. Und warum überhaupt jenes bürgerliche Musikleben in Berlin so verspätet und zögerlich, eigentlich erst nach Friedrichs Tod, einsetzte.

Diese Fragen berühren nicht die Tatsache,

dass die Darstellung von Henze-Döhring gediegen erzählt und gewissenhaft recherchiert ist und allen Ansprüchen akademischer Gelehrsamkeit entspricht. Man erfährt über die von Friedrich veranlassten und in gewisser Weise geleiteten Operaufführungen, die er als Librettist und Komponist bereicherte (Kapitel 5 und 7, letzteres über die von Friedrich geförderte Opera buffa), seine Auswahl der Primadonnen und Kastraten (Kapitel 3), den Aufbau der Hofkapelle (Kapitel 4), die Kammerkonzerte in Potsdam (Kapitel 6) und die pompösen Hoffeste in Berlin (Kapitel 10) alles Wissenswerte, samt Korrekturen einiger kursierender Fehlinformationen, oft wird aber auch bedeutendes Geschehen nur vermutet und die schlechte Quellenlage beklagt. Vielleicht ist es gerade Henze-Döhrings Form behutsamer Gelehrsamkeit, die sie daran hindert, den Horizont des friderizianischen Selbstverständnisses und seiner Apologetik zu verlassen, um die Fragen von künstlerischer Freiheit und Restriktion im Hofstaat Friedrichs zu erörtern.
(August 2012)

Peter Süßring

THOMAS ENSELEIN: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn. Köln: Verlag Dohr 2008. 283 S., Nbsp. (musicologia. Band 5.)

Dass kontrapunktisches Denken und kontrapunktische Strukturen nicht nur in den stile antico-Traditionen seiner geistlichen Werke, sondern auch in Haydns Instrumentalmusik eine bemerkenswerte Stellung einnehmen, stand nie in Abrede. Die ersten Gedanken wandern dabei zu den expliziten Fugen oder Fugati, denen lange schon einschlägige Studien gewidmet wurden. Das ist aber nur ein und wohl nicht einmal der charakteristischste Aspekt. Ernst Ludwig Gerber nannte Haydns Musik „trotz allen contrapunctischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm“ (S. 10), und seit Adolf Sandberger wird in der Verschmelzung von jüngeren homophonen und älteren kontrapunktischen Satzmustern zur

Synthese der thematischen Arbeit die wohl folgenreichste geschichtliche Leistung des Komponisten erblickt. Diese Verschmelzung aber vollzieht sich eben nicht an den Orten ostentativer Fugierung, sondern gleichsam versteckt in den „normalen“ Teilen seiner Instrumentalmusik – unauffällig also, gerade das ist ja das Entscheidende. Thomas Enselein hat in seiner bereits 2008 erschienenen Dissertation den Versuch unternommen, kontrapunktische Satztechniken in den instrumentalen Hauptgattungen Haydns aufzuspüren, analytisch zu durchleuchten und in systematisierender Weise auszuwerten, dabei zugleich mögliche chronologische und gattungsspezifische Charakteristika festzustellen. Der Autor hat Exzerpte aus mehr als 30 Symphonien, über zehn Streichquartetten und einem halben Dutzend Klaviertrios zusammengetragen, eine bereits für sich beeindruckende Menge. Als Ausgangspunkt wählt er die so genannten „Sturm und Drang“-Symphonien (1765–1775), in denen er insbesondere verschiedene Sequenztechniken aufdeckt und abschließend typisiert. Schon in diesem ersten Schritt wird das in einem kurzen Einleitungskapitel zu Haydns Erwerb kontrapunktischer Kenntnisse Vorausgeschickte deutlich, nämlich der ungleich größere Einfluss C. Ph. E. Bachs im Gegensatz zu den Fux'schen *Gradus ad Parnassum* (die hier einmal wieder im Plural stehen, was uns zeigt, dass der lange Weg zum Gipfel nicht in einem einzigen Schritt zu schaffen ist und dass das Lateinische eine u-Deklination kannte, zumindest bis zur Reform der gymnasialen Oberstufe). In den folgenden Kapiteln weist Enselein dann nach, dass dieser Grundstock an kontrapunktischen Techniken sich prinzipiell auch in den späteren Werken wiederfinden wird, insbesondere bestimmte häufige Sequenzformen, der doppelte Kontrapunkt in der Oktave und Engführungskanons. Die Studie ist in einem recht strengen Sinne analytisch angelegt und musiktheoretisch konzentriert, was bedeutet, dass über die Satztechnik hinausreichende Aspekte selten und meist nur am Rande erwähnt sind; die sehr aufschlussreiche Fußnote auf S. 224, welche Instrumentierung und Atmosphäre im

langsamen Satz der Symphonie Nr. 103 anspricht, lässt erahnen, dass Enselein abseits seiner Themenstellung etliches Wertvolle auch hätte beitragen können, aber das war offensichtlich nicht Ziel der Arbeit. Dagegen finden sich glücklicherweise viele Überlegungen zur Funktion all dieser kontrapunktischen Passagen oder verdeckter kontrapunktischer Satzgerüste in Haydns Instrumentalwerken. Schon Charles Rosen hatte, wie der Autor anführt, erkannt, dass Sequenzen im Frühwerk noch im barocken Sinne als Motor fungieren (etwa bei der Modulation in die Dominanttonart in der Exposition), während sie später entweder als kurze Sequenzen ganz umgekehrt für Entspannungsphasen etwa in der Schlussgruppe sorgen oder aber in Form langer Sequenzen der Durchführung vorbehalten bleiben, wobei sie nun zugleich in die motivisch-thematische Arbeit eingebunden sind. Diese integrative Strategie trägt zur Unauffälligkeit der kontrapunktischen Strukturen bei. Eine gewisse Gefahr des analytischen Ansatzes von Enselein oder auch *déformation professionnelle* mag darin bestehen, kontrapunktische Qualitäten eines musikalischen Satzes allüberall zu erblicken, also beispielsweise wenn Terzparallelen bei ihrer echoartigen Wiederholung zu Sextparallelen geraten (Hob. III: 30, 4. Satz) und dies als doppelter Kontrapunkt ausgelegt wird (S. 51) – was möglich, aber unsinnig ist. Die tatsächlich gewonnenen Erkenntnisse aber tangiert das nicht: Sie sind bemerkenswert und wichtig und werden vom Autor dankenswerterweise in einem Schlusskapitel zusammengefasst, so beispielsweise die nicht einfach austauschbare, sondern unterschiedliche dramaturgische Wirkung von Engführungskanons einerseits in Symphonien (rasante „Strudel“), andererseits in Streichquartetten („einander in die Rede fallende Gesprächspartner“; S. 276), oder die möglicherweise bewusst kontrapunktische Verarbeitung ausschließende Gestaltung von Themen, um diese dann eben doch, entgegen aller Erwartung, „für den Kontrapunkt nutzbar zu machen“ (S. 277). Und was Enseleins so sorgfältige und besonnene Studie (die nur unter den stehen gebliebenen Trenn-

strichen einer älteren Textverarbeitung leidet) auch zeigt, ist das, was wir eigentlich schon zu wissen glauben und doch auf immer neue Weise erfahren können: Haydns unbeschreiblicher, jedes Duplizieren vermeidende Reichtum an Ideen – ein Systematiker der Systemvermeidung.

(Februar 2013)

Christoph Flamm

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. Georg Olms Verlag: Hildesheim/Zürich/New York 2010. 514 S., Abb., Nbsp.

Mattheson begann seine Karriere als bedeutendster deutscher Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts 1713 mit dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, einer vom Ideal des *galant homme* geprägten Schrift, die sich gegen die wissenschaftliche Fachgelehrtenwelt wandte und galante Geschmacksurteile für „jedermann“ deren wissenschaftlichem Raisonnement entgegenzustellen suchte. Eben diese Fachgelehrtenwelt widmet ihm nun die zu einem Sammelband vereinten und mithilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufwendig gedruckten 25 Referate einer Mattheson-Tagung, die in der Hamburger Universitätsbibliothek vom 25. bis 28. März 2009 stattgefunden hat. Die für die Redaktion der Texte verantwortlichen Mitarbeiter Dirk Rose und Karsten Mackensen haben einen Band von bestechender Solidität zusammengebracht, die beiden Herausgeber, die selbst nicht als Referenten vertreten sind, haben eine instruktive Einleitung beige-steuert, in der sie betonen, es sei darum gegangen, den *ganzen* Mattheson im Sinne neuerer „Kulturtransferforschung“ (S. 11), einer Art methodisch modernisierter Komparatistik, zu behandeln. Auf rund 460 Seiten Haupttext (den Schluss macht eine Bibliografie der gedruckten Schriften Matthesons) entfallen über 1600 Fußnoten; einzig Rudolf Rasch (Utrecht), der

sich mit Matthesons zwölf Flötensonaten von 1709 befasst (und mit bescheidenen 24 Fußnoten auskommt), präsentiert auch sieben Notenbeispiele; alle anderen Autoren kommen entweder gar nicht auf konkrete Musikwerke zu sprechen oder benötigen dafür keine Veranschaulichung durch Noten – wir haben es also mit einer Ansammlung reinster musikwissenschaftlicher Geistesarbeit zu tun, einem Gewächs, das in der Atmosphäre akademischer Seminare reichlich Luftwurzeln gebietet hat und dessen bewundernswert aufwendiges Äußeres in umgekehrt proportionalem Verhältnis zum zu erwartenden Publikumsinteresse steht.

Den brilliantesten Beitrag („Sinnenurteil, Mode und Erfolg. Empirismus und Sensualismus in Johann Matthesons Orchester-schriften?“) liefert Alexander Aichele, Privatdozent für Philosophie an der Universität Halle, indem er es unternimmt, eine These des Musikwissenschaftlers Laurenz Lütteken zu falsifizieren, nach der Matthesons sensualistisches Musikurteil „auf die empirischen Traditionen [...] John Lockes“ (S. 347) zurückzuführen sei. Man lernt aus dem Beitrag Aicheles dreierlei: Erstens, was Lockes Philosophie tatsächlich und was sie nicht besagte; zweitens, was Mattheson von Locke verstanden hat (wenig), und drittens, was von Lüttekens These einer Orientierung des Musikschriftstellers an dem englischen Philosophen zu halten sei (nichts). Ähnlich weist der Kieler Sprachwissenschaftler Alexander Lasch („Ein Hamburger verbittet sich das Oberdeutsche. Sprachhistorisches zur Auseinandersetzung zwischen Mattheson und Gottsched“) eine These des Musikwissenschaftlers Siegfried Kross zurück, wonach man über Matthesons zweifelhafte Etymologie des Wortes „Namen“ in dessen später Schrift *Philologisches Tresenspiel* (1752) „kein Wort zu verlieren“ (S. 407) brauche. Vielmehr sei es Mattheson darum gegangen, bewusst eine Gegenposition zu dem „Sprachpapst“ Johann Christoph Gottsched zu entfalten.

Die unterschiedlich umfangreichen und inhaltlich disjunkten Beiträge des Sammelbandes, die hier leider nicht vollständig ge-

würdigt werden können, sind in vier Rubriken aufgeteilt: Es geht einmal um „Mattheson und die Hamburger Publizistik“ (drei Beiträge); dann um „Mattheson und der Transfer literarischer Modelle“ (sechs Beiträge); ferner um „Mattheson und die Musik“ sowie um „Mattheson und die Wissenschaften“ (jeweils acht Beiträge). In der ersten Rubrik befindet sich der materialreichste Beitrag des Bandes: Holger Böning (Bremen), „Johann Mattheson – ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist“, worin dessen umfangreiche journalistische Tätigkeit vom Gesandtschaftssekretär und Übersetzer englischer Flugschriften über den Begründer *Moralischer Wochen- wie Musikzeitschriften* bis zum Rezensenten und Zeitungskritiker ausführlich und anmerkungsgesättigt behandelt wird. In der zweiten Rubrik geht es u. a. um Matthesons Rolle als Übersetzer englischsprachiger Literatur, etwa Richardsons *Pamela* von 1740 im Beitrag von Dirk Rose (Magdeburg), „Exemplarische Aktualität. Zum Transfer neuer Romanmodelle aus England durch Matthesons Übersetzungen“ (*Defoe, Richardson*) oder Mainwarings Händel-Biografie von 1760 bei Melanie Wald (Zürich), „Die ungleichen Zwillinge. Matthesons deutsche Ausgabe von Mainwarings ‚Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel‘ als Medium der Selbstreflexion“.

Im ersten Beitrag der Musik-Rubrik („Musikästhetik avant la lettre? Argumentationsstrategien in Johann Matthesons Verteidigung der Oper“) rückt Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) einen Passus aus dem *Neu-Eröffneten Orchestre* ins Zentrum, der Musik und Malerei zum Nachteil letzterer miteinander vergleicht und festhält, die Malerei sei „eine Aeffinn der Natur“ und deshalb „irridisch“, die Musik dagegen, „eine göttliche Weißheit“ in sich verbergend, „lebendig und natürlich“ (S. 218). Dieser früh formulierte Gedanke hätte das Zeug gehabt, die fatalen Mimesisdebatten des 18. Jahrhunderts für die Musik zu vermeiden, wenn Mattheson, der sich leider durch die „gelehrte Fachkritik in einen Rechtfertigungsdiskurs“ (S. 217) habe hineinziehen lassen, sich dieses Arguments auch

später noch bedient hätte. Einen ähnlichen Negativvergleich zitiert Ivana Rentsch (Zürich) in ihrem Essay „Mit Geschmack gegen wissenschaftliche Idiotie. Musik als galante Kunst bei Mattheson“, bei dem es um Musik und „Rechenkunst“ geht, die das „Gemüth“ niederschlägt, während Musik es erhebe (S. 256). Nimmt man noch (aus der letzten Rubrik) die drei Abhandlungen von Karsten Mackensen (Halle-Wittenberg), Erik Dremel (Halle) und Joyce Irwin (New York) hinzu, die sich mit dem bibelfrommen Spätwerk Matthesons befassen, insbesondere mit seiner „Behauptung der himmlischen Musik“ von 1747, so entsteht ein relativ inhomogenes Bild des Musikschriftstellers, zumal die Ergebnisse der einzelnen Beiträge, wie es die Eigenart solcher Sammelpublikationen ist, unverbunden nebeneinanderstehen. Womöglich ließe sich die Synthese wagen, Mattheson habe in seinem ersten Buch, dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, noch auf dem überlieferten Boden einer jahrhundertealten Vorstellung gestanden, die Musik nicht als *Kunst*, sondern in pythagoreischem Sinn als Teilgebiet der *Mathematik* begriff, wodurch Musik als *harmonia* an der Ordnung und Schönheit des Kosmos partizipiere. Erst allmählich folgte er dem Paradigmenwechsel seiner Zeit, Musik (als Element der Oper) den Schönen Künsten zuzuordnen, sie sensualistisch gegen die „Arithmetic“ der Pythagoristen abzugrenzen und sie im Kontext der aufkommenden Mimesis-Debatten zu behandeln. In letzter Konsequenz vermochte der bibelfeste Lutheraner, der im Laufe seines Lebens 22 mal die Heilige Schrift vollständig durchgelesen hatte, dann aber doch nicht eine völlige Säkularisierung (und damit Trivialisierung) der Musik zu akzeptieren; deshalb werden z. B. im *Vollkommenen Kapellmeister* nicht sakral verankerte Musikwerke, solche, bei denen „Natur- und Sitten-Lehre“ „zu kurz kommen“, als „*niaiseries harmonieuses*“ bezeichnet (§ 89). Im von persönlicher Frömmigkeit geprägten Spätwerk glaubte er schließlich die Existenz „himmlischer Musik“ nachweisen zu können und verschob insofern seine Position eines *Aristoxenos junior*, als der er sich 1748 in einer

Schrift zur *Klang-Lehre* ausgab, wieder in Richtung älterer harmonikaler Auffassungen.

Wer sich ernsthaft mit Matthesons Musik und mit seinen zahlreichen Publikationen auseinandersetzen will, wird auf lange Zeit an diesem Sammelband nicht vorbeikommen, da er eine beeindruckende Zusammenschau all dessen bietet, was musikwissenschaftliche Gelehrsamkeit in den letzten Jahrzehnten ermittelt hat. Neue Impulse oder wenigstens die eine oder andere „steile These“ sucht man allerdings vergebens, weil hier etwas zu kurz gekommen ist, was Mattheson im Übermaß besaß: ein dringendes Mitteilungsbedürfnis, das sich den Zeitgenossen auf populäre Weise verständlich zu machen sucht.

(Dezember 2012)

Werner Keil

CLEMENS HARASIM: Die Quartalsmusiken von Carl Philipp Emanuel Bach. Ihre Quellen, ihre Stilistik und die Bedeutung des Parodieverfahrens. Marburg: Tectum-Verlag 2010. 424 S., Abb., Nbsp.

Seit im Jahr 1999 das Archiv der Berliner Sing-Akademie aus Kiew zurückgekehrt ist, steht der Forschung ein verloren geglaubter Quellenbestand an Partituren, Stimmensätzen und Textdrucken wieder zur Verfügung. Das betrifft auch das Œuvre von Carl Philipp Emanuel Bach. Insbesondere für seine Quartalsmusiken, für jene Kirchenkantaten zu den vier besonders herausgehobenen kirchlichen Festen (Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis) ergeben sich völlig neue Fragestellungen. Auf sie versucht Clemens Harasim mit seiner im Jahr 2008 vorgelegten Dissertation eine Antwort zu geben. Der Werkbestand – sieben Ostermusiken, vier Michaelismusiken, zwei Weihnachtsmusiken und jeweils eine Musik zum Fest Mariae Heimsuchung und zu Pfingsten – wird umfassend untersucht. Gefragt wird nach dem Anlass und den Umständen zur Entstehung der Kompositionen, nach der Beschaffenheit der Partituren und der Stimmensätze, nach Bachs kompositorischen und künstlerisch-ästhetischen Kriterien, nach dem Instrumenta-

rium, den Texten sowie der Werk-, Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Leider bleibt unerörtert, ob, inwieweit und worin sich Bachs Quartalsmusiken von seinen anderen regulären Kirchenkantaten unterscheiden und welchem liturgischen Programm sie dienen. Auch erfährt man nicht, wann und bei wem der Begriff Quartalsmusik erstmals auftaucht.

Der Autor unterteilt die Quellen in drei Gruppen: erstens autographe Partituren oder Partiturparticelle, zweitens originale Stimmensätze, die Rückschlüsse auf aufführungspraktische Lösungen erlauben, und drittens Reinschriftpartituren sowie überlieferte Textdrucke. Diese drei Gruppen werden im ersten Kapitel beschrieben und charakterisiert. Das zweite Kapitel, das dem Aufführungskalender der Quartalsmusiken gewidmet ist, beruht auf von anderen Autoren (u. a. von Barbara Wiermann, Uwe Wolf, Ulrich Leisinger, Joachim Kremer, Christine Blanken) publizierten Forschungsergebnissen, in denen bereits alle nur greifbaren Dokumente ausgewertet wurden. Harasim diskutiert den Forschungsstand und ergänzt ihn geringfügig.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht als „Exempel und Sonderfall“ Bachs in unterschiedlichen Fassungen überlieferte Ostermusik *Gott hat den Herrn auferwecket* Wq 244/H 803. Das 1756 noch in Bachs Berliner Zeit komponierte und am 10. April 1757 in der dortigen St. Petri-Kirche (sie war übrigens nicht, wie Harasim schreibt, „neben dem Dom die wichtigste Kirche Berlins“) uraufgeführte Werk sei möglicherweise im Auftrag der preußischen Prinzessin Anna Amalia entstanden und wahrscheinlich als eine Art „Gegenstück“ zu Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* konzipiert worden. Eine interessante These, die Günther Wagner bereits 1998 aufgestellt hat (vgl. seinen Beitrag im Bericht zum Symposion *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Werke*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt/Oder 2000) und die inzwischen von Peter Wollny bekräftigt wurde (in: *„Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“*. *Essays in Honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Paul Corneilson und Pe-

ter Wollny. Ann Arbor 2010). Ebenfalls auf Günther Wagner geht Harasims Überlegung zurück, dass Bach mit der Ostermusik eine Kantate komponiert habe, mit der er sich bei einem „vortheilhaften Ruf“ als Kirchenmusiker bewerben könne. Für Bachs nachfolgende, in Hamburg entstandene Kirchenkompositionen habe Wq 244 Vorbildcharakter besessen. Das Werk steht am Anfang der von Bach in Hamburg entwickelten Ästhetik der Kirchenkantate. Es sei gleichsam ein Paradebeispiel für das „Ideal von Kirchenmusik“, das der Autor immer wieder betont. Als dessen Charakteristikum sieht er „[o]ratorische Züge in Form einer lyrisch-dramatischen Schilderung“, eine genauere Definition jedoch bleibt er schuldig.

Wie beliebt Bachs Ostermusik seiner Zeit war, zeigt ihre erstaunliche Verbreitung. Es existieren allein 23 Partituren in fünf europäischen Ländern, darüber hinaus neun Stimmensätze und etliche Textdrucke. Sie alle werden einschließlich ihrer Überlieferungswege beschrieben. Die Ostermusik ist weder ein „Geberwerk“ noch ein „Nehmerwerk“. Außer dem Schlusschoral, für den Carl Philipp Emanuel Bach in einigen Fassungen einen Choralatz (BWV 342) seines Vaters einfügte, besteht die Kantate ausschließlich aus Eigenkompositionen. Den väterlichen Choralatz ersetzte er später durch einen Choral aus der eigenen Feder. Anhand dieses Beispiels, in der Folge dann aber auch anderer in Hamburg entstandener Quartalsmusiken analysiert Harasim Bachs Umgang mit dem Parodieverfahren. Dabei unterscheidet er zwischen Parodie und Übernahme. Warum und auf welche Weise, wird gefragt, hat sich Bach so häufig bei anderen Autoren bedient? Zu Recht sieht der Autor in dieser Verfahrensweise einen „kreativen, kompositorischen, neu zusammenstellenden und damit ernsthaften Neuschaffensprozess“. Bei dieser Formulierung drängt sich die Frage auf, ob nicht jeder Schaffensprozess – ob „ernsthaft“ oder nicht – Neues hervorbringt. Leider gibt es in der Arbeit zahlreiche solcher gedanklichen und damit auch sprachlichen Ungenauigkeiten. Bei der Definition der beiden Arbeitsweisen über-

nimmt Harasim die Erläuterungen der *MGG2* und betont, dass „Übernahmen von Parodien abzugrenzen“ seien. Das allerdings gelingt ihm nicht in jedem Fall.

Generell hätte es dem Text gut getan, wenn er noch einmal sorgfältig und kritisch überprüft worden wäre. Denn dann wären die zahlreichen Wort- und leider auch Faktenwiederholungen und unnötigen Füllwörter aufgefallen. Sie sind laut Brockhaus „für den Sinn eines Satzes entbehrlich“. Harasim dagegen meint fälschlicherweise, sie seien „geistige Ausrufungszeichen“ und würden „zu besonderer Aufmerksamkeit rufen“. Bei sorgfältiger Lektüre wäre ein weiterer peinlicher Fehler aufgefallen: Anna Carolina Philippina Bach war nicht, wie Harasim schreibt, Carl Philipp Emanuels „Witwe“, sondern seine Tochter. In der hier zitierten „Acta“ ist ausdrücklich von der „Tochter des verstorbenen Kapellmeisters“ die Rede. Leider ist diese Ungenauigkeit kein Einzelbeispiel. Zudem steht der Autor mit dem Konjunktiv auf bedenklichem Kriegsfuß. Auch trifft man immer wieder auf Formulierungen wie zum Beispiel die „Tilgung der Flöten“ (gemeint ist, dass Flötenpartien gestrichen wurden), die zwar ein Schmunzeln hervorrufen, doch die Lesefreude erheblich schmälern. Bei den Anmerkungen fehlen häufig Seitenangaben usw. Der Anhang enthält die vollständigen Texte sowie alle Satzanfänge der Quartalsmusiken und ein Literaturverzeichnis. Vermisst werden ein Namens- und ein Werkregister.

(Juli 2012)

Ingeborg Allihn

ANITA-MATHILDE SCHRUMPF: Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien. Göttingen: Wallstein Verlag 2011. 364 S., Abb.

Die Rhythmusforschung ist einer der wenigen Bereiche, in denen die sich etablierende Musikwissenschaft nachhaltige Außenwirkungen auf schon etablierte Fächer wie die Germanistik entfalten konnte. In der vorliegenden rhythmusanalytischen Studie zu Friedrich Hölderlins Elegien wird in ebenso

differenzierter wie schlüssiger Weise eine Rehabilitation der taktgebundenen Verslehre Andreas Heuslers vorgenommen. Das Taktprinzip ist hier nicht mehr das apriorische Prokrustesbett der Metrik, sondern eine historische versmetrische Erscheinung, die von der Autorin vor allem über die Skansionspraxis und auch über den Einfluss der Musik als Deutungsmöglichkeit für einen begrenzten geschichtlichen Zeitraum neu zur Debatte gestellt wird: „Musik und Sprache als menschliche Ausdrucksformen waren zwischen 1600 und 1800 keineswegs getrennte Systeme, sondern in ihrer Entwicklung aufs Engste verflochten, sei es im Gesang des Gemeindegottesdienstes oder im Text der Gattungen kirchlichen und weltlichen Gesangs.“ (S. 33)

Die Frage der mal stärkeren und mal schwächeren Takttoleranz kann so an konkrete Sozialisierungen angebunden werden, indem schon der zeitweilige Erfolg von Heuslers Verslehre damit erklärt wird, dass „Heuslers Leser ebenso wie er in den Traditionen des 19. Jahrhunderts vorgebildet sind und für sie Instrumentalunterricht zum musikalischen Grundrepertoire bürgerlicher Bildung zählt“ (S. 26). Diese Perspektive könnte sinnvoll auf musiksoziologische Forschungen zu den Differenzen zwischen einer eher anti-metrisch eingestellten Avantgarde nach 1945 mit negativen Marschtritt-Erfahrungen und der heutigen eher prometrischen Forschergeneration mit positiven Beat-Erfahrungen ausgeweitet werden.

Die Arbeit konzentriert sich nach diesen kulturhistorischen Überlegungen auf die Detailanalyse der sprachrhythmischen Musterbildungen in den Elegien, wobei vor allem die im Anhang in vorbildlicher Weise beigegebene Dokumentation der Einzelanalysen eine große Transparenz der Zusammenhänge zwischen Methode und Ergebnis garantiert. Aus Sicht der Musikwissenschaft allerdings widersprach Hölderlins Poesie den vom Taktprinzip repräsentierten Normvorgaben der musikalischen Syntax: Sie galt schlicht als unkomponierbar. Und noch der differenzierteren Ansicht Hans-Joachim Hinrichsens zu Paul Hindemiths Hölderlin-Vertonungen (veröffentlicht in den von Dominik Sackmann herausgegebenen

Hindemith-Interpretationen, Bern 2007) zufolge scheint erst die starke Lockerung dieser Syntaxregeln eine adäquate Vertonung zu ermöglichen. Aus der germanistischen Sicht Schrumpfs dagegen ist Hölderlins Lyrik gerade durch eine taktmetrische Analyse adäquat beschreibbar. Dies verweist auf eine grundlegende Übersetzungsproblematik zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus: Das Metrum steht in der Musik unter einem (für den Einzeltakt strikten und für die Taktgruppe erst mit Riemann absolut gesetzten) Postulat der gleichen Gruppengröße, aber diese verlangt nicht eine prosodisch gleiche Ausfüllung (dieselbe Taktvorgabe kann einen Trochäus oder Anapäst rhythmisch abbilden). In der versmetrischen Taktanalyse dagegen erzeugt jeder Hexameter notwendig zunächst einmal eine Sechstaktgruppe, deren Einzeltakte aber umgekehrt keinerlei Postulat der gleichen Gruppengröße mehr erfüllen müssen, sodass eine Taktabfolge entsteht, die in der Musik permanente Taktwechsel implizieren würde. Somit – und dies ist das Paradox – ist der „unkomponierbare“ Hexameter in der Germanistik (auch durch seine Beschränkung auf initialbetonte Versfüße) sinnvoll mit einem musikalischen Taktgerüst analysierbar: „Um in vorliegenden Elegienversen die um 1800 gültigen Hexameter- und Pentameter-Versmaße aufzufinden und zu einer primär taktmetrisch orientierten Rezitation zu gelangen, muss man die verfügbaren Silben jedes einzelnen Verses auf jeweils sechs Takte aufteilen. Dies gelingt am besten, indem zunächst betonte Silben identifiziert werden, die an den Taktanfängen stehen.“ (S. 115) Die Probleme der musikalischen Umsetzung beginnen also dort, wo durch das Reimprinzip strophischer Melodien und das Periodenprinzip symmetrischer Gruppenlängen die Verstakte in der musikalischen Syntax nicht gut abgebildet werden können, obgleich diese prosodisch ungebunden ist.

Schrumpf geht auch darauf ein, wie moderne musikalische Takterfahrungen und eine poetologische Antikenrezeption nach 1800 Konflikte zwischen einer qualitativ-intentionalen und einer quantifizierend-phänomena-

len Metrumauffassung erzeugen mussten (S. 79ff.). Vor allem jedoch werden übliche sprachrhythmische Gegenakzent-Typen wie Enjambements oder Satzäsuren in der Versmitte ausführlich beschrieben und auf ihre performativen Konsequenzen hin befragt: „Daktylisch überspielte (Teil-)Satzfugen sind in gewisser Hinsicht eine Umkehrung des Enjambements (wo die Syntax zum Weiterlesen animiert und der Verswechsel zum Verweilen anhält): Hier findet der Teilsatz im Versinneren sein Ende und der Vers eilt gerade daktylisch voran.“ (S. 178). Es wäre spannend zu überprüfen, wie solche Beobachtungen auf die Relation musikalischer Vertonungen zur jeweiligen Gedichtvorlage übertragbar sind. Auch hier besteht eine Übersetzungsproblematik: Sprachrhythmisch werden strukturell differente Akzente wie der unabhängig vom Metrum bestehende Wortakzent performativ durch einen Sprecher dargestellt, in der Musik dagegen kann das Fehlen solcher metrumunabhängiger Akzentqualitäten durch die Präsenz mehrerer metrischer Ablaufschichten ausgeglichen werden (die überspielte Satzäsur wird also im Gedichtvortrag notwendig vom Sprecher abgebildet, aber in der Musik nicht notwendig vom Sänger). Die Bedeutung der vorliegenden germanistischen Arbeit liegt aus musikwissenschaftlicher Perspektive also darin, dass Differenzen von Sprache und Musik implizit dadurch zur Sprache kommen, dass musikalische Analysekatoren zur Beschreibung poetischer Texte wieder explizit hinzugenommen werden.

(Juli 2012)

Julian Caskel

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.)

Mit seiner nunmehr in Buchform erschienenen Göttinger Dissertation legt Dean Cáceres eine umfassende, zu einer Neubewer-

tung ihres Gegenstands einladende Studie über Leben, Wirken und Werk von Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel vor. Die Grobeinteilung der Arbeit in die zwei Teile „Biographische Studien“ und „Analytische Studien“ ist primär pragmatisch motiviert. Denn obwohl der Autor in der Einleitung betont, „eine deutliche und weitgehende Trennung von Biographie und Werkanalyse“ (S. 4) anzustreben, relativiert er zu Recht in einer Anmerkung, die „problemgeschichtlich orientierte Werkanalyse“ müsse durch „eine biographische Hermeneutik auf der Grundlage zeitgenössischen Quellenstudiums“ (S. 5, Fußnote 4) ergänzt werden. In der Tat finden sich im biografischen Teil etliche Hinweise zu Entstehung und Stellenwert einzelner Werke, und im analytischen Teil mangelt es nicht am Einbezug biografischer Gegebenheiten, deren Berücksichtigung für Verständnis und Würdigung einzelner Werke unentbehrlich ist.

Im biografischen Teil, der unter gelegentlicher Verdichtung der Darstellung zu thematischen Schwerpunkten (betreffend z. B. Bargiels Verhältnis zu Schumann, Bargiels Verleger, Bargiel als Bearbeiter und Herausgeber) weitgehend chronologisch verfährt, werden die biografischen Fakten eingebettet in ihren sozial-, mentalitäts-, institutions- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang. Die schwierige familiäre Ausgangssituation und die Verhältnisse in den Musikstädten Berlin und Leipzig in den 1840er und 1850er Jahren werden ebenso beleuchtet wie die für Bargiel wenig befriedigenden Zustände am Kölner Konservatorium während der Dauer seiner dortigen Anstellung (1859–1865) in der mittleren Hiller-Zeit. Es wird deutlich, wie Bargiel sein sorgsam gehütetes Selbstbild als Komponist aus Berufung, der nebenbei seinen Lebensunterhalt verdient, mit seiner Anstellung als Musikdirektor in Rotterdam (1865–1874) zu revidieren gezwungen ist, indem seine Arbeitskraft zunehmend von seinen Pflichten als Organisator, Interpret und Repräsentant des Rotterdamer Musiklebens absorbiert wird. Im letzten Abschnitt seines Lebens als Theorielehrer an der Königlichen Musikhochschule in Berlin (1874–1897), so gelingt es dem Autor

überzeugend darzulegen, gerät Bargiel in den Einflussbereich kulturpolitischer Rivalitäten, aus denen er sich in zunehmender Isolation herauszuhalten trachtet und deshalb umso mehr ihr Opfer wird. Die kompositorischen Ambitionen der jungen Jahre sind einem gelegentlich zur Bitterkeit neigenden Überlebenspragmatismus im akademischen Lehramt gewichen. Folgerichtig schließen die „Biographischen Studien“ mit einem Abschnitt über Bargiels „pädagogische Wirkung“.

Die „analytischen Studien“ beginnen mit einer grundlegenden Reflexion über die Kategorien der frühen Rezeptionsgeschichte. Paradigmatisch wird Max Chops Artikel über Bargiel von 1890 herangezogen, dessen Urteil, Bargiel sei ein „Epigone“, vielfach ungeprüft in spätere Lexikonartikel und Aufsätze übernommen wurde. Weiterhin werden Bargiels öffentliche Äußerungen über den „Fortschritt in der Musik“ diskutiert. Diese Reflexionen sind Voraussetzung für Cáceres' analytischen Zugriff auf die Werke Bargiels, in dem der Autor um eine angemessene Integration der historischen Voraussetzungen von Bargiels Kompositionen bemüht ist. Vielfach werden wieder zeitgenössische Rezensionen zur Erläuterung der analytischen Befunde herangezogen. Auch intertextuelle Bezüge zu Werken von Mendelssohn, Schumann u. a. werden herausgearbeitet und ihrem Stellenwert nach gewürdigt. Dabei fördert Cáceres auch Überraschendes zu Tage, etwa die Affinitäten von Brahms' Klarinettenquintett h-Moll op. 115 von 1891 zu Bargiels drei Jahre zuvor entstandenem Streichquartett d-Moll op. 47 (S. 326 ff.). Direkte Einflussnahmen Schumanns durch Ratschläge, die konkrete Werke betreffen, werden ebenso thematisiert wie die kompositorische Gestaltung tangierende hermeneutisch-analytische Leitbegriffe, etwa der des „romantischen Humors“, des „Volkstons“ oder der „Arabeske“. Als Leitfaden zieht sich durch die analytischen Betrachtungen die immer wieder berührte Frage, inwieweit der von Max Chop und anderen erhobene Vorwurf des Epigontums triftig ist. Die Antwort fällt, wie nicht anders zu erwarten, nach Gattungskontext und Entstehungszeit differenziert aus.

Getrübt wird das rundum positive Bild, das die Lektüre dieser Studie hinterlässt, allenfalls durch einen etwas zu sorglosen Gebrauch von Epochenetiketten. So ist die „Romantik“ allzu häufig zur Stelle, Franz Schubert wird zum „Neuromantiker“ (S. 310) erklärt. Auch einige ärgerliche Lapsus sind zu beklagen, so wird etwa der Mendelssohn-Schüler und Schumann-Freund Johannes Joseph Hermann Verhulst konsequent mit dem Rufnamen „Hermann“ belegt (S. 42, 53, 76), obwohl doch in den einschlägigen Quellen von Johannes Verhulst die Rede ist; Schumanns Todestag wird auf den 29. Juli 1855 (S. 43) verlegt; aus einem Werk von Bargiel wird „Beethovens Psalm op. 25“ (S. 99), dafür wird Schumann die Komposition des *Elegischen Gesangs* op. 118 (S. 102, 103) untergeschoben. Schumann widerfährt ebenfalls die Ehre, neben der *Genoveva* eine zweite Oper *Julius Caesar* (S. 216) komponiert zu haben. Auch war bisher unbekannt, dass Mendelssohn „Psalmessen“ (S. 383) komponiert hat und dass Theodor Körner (1791–1813) – und nicht dessen Vater Christian Gottfried Körner (1756–1831) – ein Freund Friedrich Schillers war (S. 403, Anm. 675). Einiges mehr wäre anzufügen. Alles in allem jedoch ist Dean Cáceres eine Studie gelungen, die in der Breite ihrer methodischen Mittel, in der Scharfsinnigkeit ihrer musikalischen Analysen und auch – mit den genannten Einschränkungen – in der Präzision ihrer sprachlichen Darstellung ihresgleichen sucht. Ein Personenregister erleichtert die Benutzung der umfangreichen Arbeit (ein Werkregister fehlt leider), und ein über die Homepage des Verlages abrufbares Werkverzeichnis ergänzt sie.

(August 2012)

Bert Hagels

An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852. Hrsg. von Elisabeth SCHMIEDEL und Joachim DRAHEIM. Sinzig: Studio Verlag 2011. 114 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 6.)

Als Ergänzung zu ihrer zweibändigen monumentalen Dokumentarbiografie der Fami-

lie Bargiel aus dem Jahr 2007 haben die beiden Herausgeber nun dieses schmale Bändchen mit Woldemar Bargiels Tagebuch während eines Besuchs bei Clara und Robert Schumann in Düsseldorf in die Öffentlichkeit entlassen. Ein kurzes Vorwort stellt den Autor Woldemar Bargiel (1828–97) vor, führt in dessen Beziehungen zur Familie Schumann ein und erläutert die Situation vor Beginn der Reise. Das Tagebuch umfasst den Zeitraum vom 16. Juli 1852, dem Tag der Abreise Bargiels aus Berlin, bis zum 13. August 1852, dem Tag der gemeinsamen Abreise nach dem Seebad Scheveningen bei Den Haag. Ergänzt wird der Text des Tagebuchs durch einen Auszug aus Bargiels Reisenotizbuch vom 13. bis zum 17. August, welcher den Aufenthalt in Scheveningen umfasst. Im Unterschied zum ausführlichen Reisetagebuch sind Bargiels stichwortartige Reisenotizen bereits (vollständig) in der oben erwähnten Dokumentarbiografie veröffentlicht worden. Jedem Tagebucheintrag Bargiels folgen die unter dem jeweils gleichen Datum zu findenden Notizen Robert Schumanns in den Haushalt- bzw. Tagebüchern der Familie Schumann. Das ist ein glücklicher Einfall, denn auf diese Weise können die umfangreicheren Einträge Bargiels auch als perspektivisch ergänzende Erläuterungen zu Schumanns sehr knappen Tagebucheinträgen gelesen werden. Überhaupt stellt die Edition des Textes einen für eine Lesausgabe ausgezeichneten Kompromiss zwischen Ansprüchen der Lesbarkeit und solchen der philologischen Genauigkeit her. Der Text erscheint in diplomatisch genauer Übertragung, ohne durch diakritische Zeichen zu sehr belastet zu sein. Dem Text als Fußnoten unmittelbar beigegebene inhaltliche Anmerkungen sind auf das für das Verständnis des Textes notwendige Minimum beschränkt; ein kommentiertes Personen- und Werkregister hilft bei weiterem Informationsbedarf.

Bargiels Tagebuchaufzeichnungen sind in mancherlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen ist zweifellos das Charakterbild, das Bargiel unabsichtlich von sich selbst zeichnet, von hohem Interesse: ein schüchterner junger Mann, der sich in weiblicher Gesellschaft

leicht „geniert“ fühlt, ziemlich dünnhäutig auf öffentlich geäußerte Kritik an seinen Werken (hier seine im Juli 1852 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* rezensierten *Nachtstücke* op. 2 betreffend) reagiert und mit deutlichen Worten über Kollegen (u. a. über Ferdinand Hiller) nicht spart. Er erweist sich anlässlich eines Besuchs der Düsseldorfer Gemäldeausstellung als kundiger Bildbetrachter und zeichnet auch selbst gelegentlich; die von Bargiel beschriebenen Gemälde sowie seine eigenen zeichnerischen Versuche sind an den entsprechenden Stellen wiedergegeben, ebenso wie zeichnerische Reflexe einer zweitägigen Rheinreise, die Bargiel ohne Robert und Clara Schumann mit ein paar Freunden unternommen hat. Zum anderen bieten Bargiels Texte natürlich etliche ergänzende Schlaglichter zur Biografie Schumanns. So geraten die extremen Stimmungsschwankungen, die der Komponist bereits anderthalb Jahre vor seinem Selbstmordversuch durchlitt und die ihm zeitweise jeden Kontakt zur Außenwelt unmöglich machten, ebenso in den Blick wie Schumanns Äußerungen über Bach, dessen Johannespassion und über Beethoven. Zentrales Stück des Tagebuches ist Bargiels Bericht über Proben und Verlauf des Düsseldorfer Sängerefestes vom 1. bis zum 4. August 1852. Eindrucksvoll ist insbesondere seine Schilderung einer Konzertprobe von Beethovens fünftem Klavierkonzert mit Clara Schumann am Pianoforte, die Bargiel zu Worten der höchsten Bewunderung veranlasst.

(August 2012)

Bert Hagels

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 14: Briefwechsel Clara Schumanns mit Mathilde Wendt und Malwine Jungius sowie Gustav Wendt. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER. Köln: Verlag Christoph Dohr 2011. 483 S., Abb.

Dieser Band ist in ein anspruchsvolles Editionsprojekt der Briefe Robert und Clara Schumanns eingebettet. Man darf besonders auf den zweibändigen Briefwechsel Clara

Schumanns mit ihrer Tochter Eugenie gespannt sein, der in Kürze erscheinen wird, denn darin wurden die wichtigsten Begebenheiten diskutiert, ihre Töchter waren für Clara „mein Alles“ (S. 255). Der Kontakt Clara Schumanns mit der Klavierlehrerin Mathilde Wendt und deren Freundin Malwine Jungius ist hingegen trotz des freundlichen Tons durch eine gewisse Distanz geprägt.

In ihren letzten Lebensjahren (1876–1886) ist Clara Schumann von Krankheiten geplagt, die viel Raum einnehmen. Oft drehen sich die Briefe um Termine (wann man sich wo in den Ferien trifft bzw. wann ein Konzert stattfindet), um Probleme mit dem morphium-süchtigen Sohn Ferdinand sowie Sorgen um die Enkelin Julie. Man schenkte sich Fußkissen und Blumen und sandte sich in Veilchenduft getränkte Briefchen. Lobenswert ist die akribische Arbeit der Herausgeberin, die nichts unversucht lässt, um Spuren zu sichern und auszuwerten. Insgesamt ist der wissenschaftliche Ertrag jedoch recht übersichtlich. Die große Sorgfalt Rosenmüllers bei den Kommentaren kontrastiert mit den dürftigen Aussagen. Die editorischen Richtlinien gebieten bei kurzen Kommentaren eine Wiederholung anstelle eines Rückverweises, aber es ist ermüdend, wenn man viermal lesen muss, dass es sich bei Thekla Kurz um die Urlaubswirtin handelte. Der Band endet mit einem Abdruck der von einer starken Verehrung der berühmten Pianistin gekennzeichneten Erinnerungen Mathilde Wendts an Clara Schumann, in denen sie deren Unterrichtsmethodik beschreibt und zahlreiche Konzertprogramme auflistet.

(Oktober 2012)

Eva Rieger

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: Werhahn Verlag 2011. XX, 195 S., Abb.

Wolfgang Dinglinger ediert in seiner Publikation erstmals das Tagebuch Sebastian

Hensels, des Neffen Felix Mendelssohn Bartholdys, das dieser während seiner Reise nach Italien 1839/1840 führte. Der neunjährige Junge befand sich in der Begleitung seiner Eltern Wilhelm und Fanny Hensel. Ergänzt werden die Aufzeichnungen durch Zeichnungen Sebastian Hensels, die 1845 bei einer zweiten italienischen Reise, angefertigt wurden. Während das komplette Tagebuch im Mendelssohn-Archiv der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt wird, stammen die Skizzen teilweise aus selbiger, teilweise aus der Privatsammlung von Rudolf Elvers, teilweise sind sie „Kritzeleien aus dem Tagebuch“ selbst. Zeitgenössische Abbildungen wie Stadtpläne, Landkarten oder Postkarten und Faksimiles ergänzen die Illustration der Ausgabe.

Das größte wissenschaftliche Verdienst der Studie liegt in der Paralleledition des ersten Teils des Tagebuchs, das vom 27. August 1839 bis zum 2. Juni 1840 geht: Eine Spalte gibt den Wortlaut der Eintragungen des Kindes wieder, daneben ist die von der Mutter, Fanny Hensel, erweiterte, sprachlich und inhaltlich überarbeitete und ergänzte Fassung zu lesen. Sie war als Geschenk für die Großmutter, Lea Mendelssohn Bartholdy, gedacht und entstand nach der Rückkehr der Familie im heimatischen Berlin. Bei der Textwiedergabe handelt es sich um eine äußerst zuverlässige und akribische wissenschaftliche Arbeit Wolfgang Dinglingers. Vergleicht man den jeweiligen Text von Mutter und Sohn, wird eines sehr schnell deutlich: Mit dem Kind wird in der Familie Mendelssohn nicht altersgemäß umgegangen. Man behandelt ihn als kleinen Erwachsenen. Darauf weist auch der Herausgeber hin, wenn er in seinem Vorwort schreibt: „Sebastian Hensel bezeichnet sich selbst als ‚erstaunlich frühreif‘ und ‚verzogenes Wunderkind‘.“ Die typische Sprache eines Kindes (Sebastian Hensel) wird zu der eines altklugen Jünglings (Fanny Hensel) verfremdet. Die einleitenden Worte geben die allgemeinen Informationen zum Umstand der Entstehung des Tagebuchs nebst familienbiografischen Details der Familie Mendelssohn wieder. Auch werden hierin die Erziehungsmaßnahmen Fannys kritisch hinterfragt und ihr

Vorgehen dokumentiert. Eine ausführlichere und detailliertere Untersuchung von Sprache und Wortwahl hätten möglicherweise dazu geführt, dass nicht nur die Forschung zur Familie Mendelssohn/Hensel durch diese Arbeit eine Bereicherung erfahren hätte, sondern auch tiefere Einblicke in die Geschichte der Pädagogik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich geworden wären, so dass das Buch ein noch breiteres Interesse finden könnte. Der zweite Teil des Tagebuchs – vom 3. Juni bis zum 11. September 1840 – ist nur aus eigenem Interesse geschrieben und nicht wie der erste Teil für Geschenkzwecke bearbeitet worden.

An die Edition schließt sich ein Kommentar an, in dem unter anderem die Reiseabschnitte, Sehenswürdigkeiten, Namen, allgemeine Gebäude und ähnliches, nähere Erläuterungen erfahren. *Hier fiel die Mutter vom Esel* ist eine für die Fachwelt, insbesondere für die Familienforschung der Mendelssohns, bedeutende, wichtige und sinnvolle Ergänzung, für den interessierten Laien aber eine eher trockene Lektüre.

(Juli 2012)

Patrick Kast

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

Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Augsburg: Wißner-Verlag 2011. 220 S., Abb., Nbsp.

Reiseberichte können für historische Forschungen in vieler Hinsicht aufschlussreiche Quellen sein. Sie geben Einblick in den Alltag des Reisenden, sein Denken, seine Reaktionen auf die Begebenheiten und Erlebnisse, mit denen er unterwegs konfrontiert wird, können uns aber auch aus der Perspektive des Augenzeugen früherer Jahrhunderte Erkenntnisse über eine Zeit oder ein historisches Ereignis vermitteln. Sie helfen uns im Idealfall zu jener

kulturhistorischen Kontextualisierung, die uns in der Wahrnehmung nüchterner Fakten verwehrt bliebe. Nicht zuletzt deshalb erfreuen sich Reiseberichte auch in der musikhistorischen Forschung eines zunehmenden Interesses. Sie schließt damit auf zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit diesem Bereich schon länger beschäftigen und bereits Ergebnisse vorgelegt haben, die sich auch interdisziplinär nutzen lassen.

Der von Freia Hoffman herausgegebene Band erfasst elf Beispiele von Aufzeichnungen, die von reisenden Musikerinnen des 19. Jahrhunderts angefertigt wurden. Neben den Sängerinnen Amalie Joachim und Lilli Lehmann kommen u. a. die Instrumentalistinnen Hortensia Zirges (Violine), Lise Cristiani (Violoncello) und Martha Remmert (Klavier) oder auch die Komponistinnen Fanny Hensel und Ethel Smyth zu Wort. Die so beliebte Italienreise ist nur durch die Sängerin, Pianistin und Komponistin Fanny Hünnerwadel vertreten, weitere Ziele waren Paris und London. Wieder andere (Vietnam, Sibirien, Russland, Ägypten) muten z. T. recht exotisch an. Die Quellen werden jeweils von im 19. Jahrhundert ausgewiesenen Fachleuten in Auszügen vorgestellt und kommentiert. Ein lesenswerter, sehr aufschlussreicher einführender Aufsatz der Herausgeberin rundet den insgesamt sehr interessanten und gelungenen Band ab.

Die zweite hier zur Diskussion stehende Publikation ist ein Tagungsbericht, der weniger die Reisen einer bestimmten Berufsgruppe und einer bestimmten Zeit, als vielmehr die Musikerreisen „an sich“ zum Thema hat. Ausgehend von dem bekanntesten Musik-Reisenden, W. A. Mozart (Cliff Eisen, Anja Morgenstern), wird auch die Reisetätigkeit einiger seiner Kollegen beleuchtet, so etwa Johann Adolph Hasses (Raffaele Mellace), Joseph Haydns (Christine Siegert, Dieter Haberl), Christoph Willibald Glucks (Tanja Gözl) oder auch Louis Spohrs (Christoph-Hellmut Mahling). Einem in der Musikwissenschaft wenig beachteten Thema, der Wandertruppenforschung, widmet sich darüber hinaus ein Beitrag von Frank Ziegler zur Weber'schen Schauspielgesellschaft. Den Artikeln vorange-

stellt ist ein Grundsatzvortrag zum Thema Musikerreisen von Ulrich Konrad, bedauerlicherweise nur in einer Vortragsfassung. Der den Band abschließende Anhang enthält eine Vorstellung des von Cliff Eisen, Patrizia Rebulli und Marina Majno initiierten Projekts einer Online-Edition der italienischen Reisebriefe der Mozarts („In Mozart's Words“), eines Vorhabens, das gerade in der Kommentierung und Vernetzung der Briefstellen und Inhalte eine besondere technische Herausforderung darstellt. Da der Tagungsband sich überwiegend mit geläufigen Namen beschäftigt (Hasse, Gluck, Mozart, Haydn, Spohr, Weber) enthält er allerdings recht viel durchaus Bekanntes. Auffällig ist ferner, dass er trotz des interdisziplinären Potenzials der Thematik auf diese Möglichkeit des Perspektivwechsels, etwa in Form eines z. B. im Hinblick auf Mozart sicherlich erhellenden Beitrags zum Thema Brief (oder Reisebrief) im 18. Jahrhundert, verzichtet. Dennoch bildet der Band einen lesenswerten Einstieg in ein spannendes Thema und wird deshalb ohne Zweifel dem Wunsche des Herausgebers entsprechend (S. 7) Anregung zu einer weiteren Beschäftigung mit Musikerreisen sein.

(Oktober 2012)

Daniel Brandenburg

*„Diess herrliche, imponirende Instrument“.
Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn
Bartholdys. Hrsg. von Anselm HARTINGER,
Christoph WOLFF und Peter WOLLNY.
Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel
2011. 423 S., Abb., CD, Nbsp. (Beiträge zur
Geschichte der Bach-Rezeption. Band 3.)*

Der vorliegende Sammelband, der die Ergebnisse einer Leipziger Tagung des Jahres 2007 in Verantwortung der drei Leipziger Komponistenhäuser im Rahmen des Kooperationsprojekts „Bach – Mendelssohn – Schumann“ zusammenträgt, nimmt das Thema Orgel und Orgelmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in besonderer Weise, nämlich in europäischer Perspektive, in den Fokus: Erlitt die Orgel wie die Orgelmusik in der frühen Romantik einen nicht wieder auf-

zuholenden Bedeutungsverlust, so waren es namentlich Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, deren kompositorische wie interpretatorische Tätigkeit diesem Wertverfall Einhalt zu gebieten versuchten – insbesondere im Feld der Bach-Rezeption.

Einen besonderen Wert legte schon die Tagung auf das Zusammenwirken ästhetischer und gattungsgeschichtlicher Perspektiven einerseits und aufführungspraktischer und organologischer Betrachtung andererseits: So ist auch dieser Band erfreulich durchsetzt mit eingehenden Darlegungen zur Musizierpraxis des 19. Jahrhunderts, aus denen Rückschlüsse für die gegenwärtige Aufführungspraxis gezogen werden können, sowie mit Beiträgen von Musikern und Orgelexperten.

Ein erster Abschnitt dreht sich um die Stellung der Orgel in der Musikästhetik sowie in der Musizierpraxis der Romantik. So rekonstruiert Arnfried Edler die Bedeutung der Orgel für Robert Schumann, während Burkhard Meischein den Blick auf die liturgischen und theologischen Auseinandersetzungen und ihren Einfluss auf das zeitgenössische Verständnis des Orgelklangs wirft. Kristian Wegscheider, ausgewiesener Experte in der Restaurierung historischer Orgeln, widmet sich in einem umfangreichen Beitrag – dessen großer Anteil an Originaltexten fasziniert – dem Klangideal des vor allem im Nordostdeutschland des frühen 19. Jahrhunderts bedeutenden Orgelbauers Carl August Buchholz, dessen Instrumente etwa in Barth oder in der Stralsunder Nikolaikirche ideale Voraussetzungen für das Wiedererleben der zeitgenössischen Klangwelt bieten und dessen Umbau der Stellwagenorgel in St. Marien Stralsund ein bislang wenig beachtetes frühes Restaurierungskonzept darstellt.

Ein weiterer Bereich des Bandes widmet sich unter unterschiedlichen Blickwinkeln der Orgelkomposition nach Bach. Uwe Wolf legt einen kommentierten Katalog der choralgebundenen Orgelwerke von Gottfried August Homilius vor. Jean-Claude Zehnder erörtert so kundig wie raumgreifend rhythmische Probleme der Orgelmusik zwischen 1700 und 1900; der weiter hinten im Band veröffentli-

chte Beitrag von Christoph Kaufmann, der die Aspekte Artikulation und Pedalapplikatur in den Orgelschulen nach 1800 thematisiert, kann die hohen wissenschaftlichen Erwartungen im Kontext nicht ganz erfüllen. Anhand der Orgelmusik Mendelssohns stellt Peter Wollny dessen Bach-Rezeption als Ergebnis einer umfassenden Repertoirekenntnis dar – darunter vor allem der frühen Orgelkompositionen. Abgeschlossen wird dieser Bereich mit einem lesenswerten Erfahrungsbericht des Basler Organisten Rudolf Lutz, der sich (als Meister der Orgelimprovisation) dem Oxforde Choralfragment Mendelssohns *O Haupt voll Blut und Wunden* mit einer Ergänzung widmet und so die bemerkenswerten Potenziale dieser Musik als Improvisationsmodell darstellt; als Besonderheit des Bandes, die zugleich ein beeindruckendes Zeichen der Interdisziplinarität des Projektes ist, ist dem Buch eine CD mit einer Aufnahme der Lutz'schen Ergänzung beigelegt. Eine Beigabe der Notenausgabe wäre so hilfreich wie von großem Interesse gewesen.

Eine umfangreiche und vielfältige dritte Gruppe von Beiträgen ist Mendelssohn als praktizierendem Organisten sowie der Rezeption seines Orgelspiels gewidmet: Nicholas Thislethwaite stellt in seiner Arbeit die Eigenschaften der englischen Orgeln des 19. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf den von Mendelssohn gespielten Instrumenten dar und beleuchtet somit die Aufführungsumstände für Mendelssohns Konzerte in England als auch seinen tatsächlich nachhaltigen Einfluss auf den Orgelbau. Wm. A. Little erörtert Mendelssohns Recitals in Birmingham in den Jahren 1837 und 1840. Ein ebenso umfang- wie materialreicher Beitrag Markus Zepfs untersucht den Wandel der Klangideale im süddeutschen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weitere Beiträge fokussieren weniger das zeitgenössische Instrumentarium als vielmehr den Stand des Musizierens: Michael Maul bietet in seinem Beitrag historische Anforderungsprofile an Organisten seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, während Anselm Hartinger anhand von zum Teil skurril anmutenden Konzert-

programmen und Pressemitteilungen die Auführungsgattung „Orgelkonzert“ im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Bach-Rezeption thematisiert. Der informative Beitrag Annegret Rosenmüllers zur Leipziger Orgelausbildung des mittleren 19. Jahrhunderts bildet eine Brücke zum letzten Teil der Veröffentlichung, der der Bach-Rezeption gewidmet ist: Andreas Glöckner stellt einzelne Bach-Interpreten des 19. Jahrhunderts vor, Christine Blanken würdigt die Verdienste des Wiener Verlegers Tobias Haslinger um Bachs Orgelmusik und Karen Lehmann den bedeutenden Erfurter Verleger Gottfried Wilhelm Körner. Thomas Synofzik schließlich rundet den Band, der ja im Kern dem Zusammenwirken der drei Leipziger Heroen gewidmet ist, mit einem Beitrag über Schumanns Tätigkeit als Bach-Herausgeber insbesondere in den Beilagen der *Neuen Zeitschrift für Musik* ab.

(November 2011)

Birger Petersen

Bruckner Handbuch. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler Verlag 2010. XXIII, 399 S., Abb., Nbsp.

DERMOT GAULT: *The New Bruckner. Compositional Development and the Dynamics of Revision.* Farnham-Burlington: Ashgate 2011. XVIII, 276 S., Nbsp.

Das *Bruckner-Handbuch*, ein Nachschlagewerk mit Zeittafel und Werkverzeichnis, und die Monografie von Dermot Gault zählen zu den aktuellen Publikationen über Anton Bruckner. Beide lassen sich gut gemeinsam besprechen, weil sie unter anderem beanspruchen, ein neues oder wenigstens neueres Bruckner-Bild zu vermitteln. Daher stellt sich zunächst die Frage, welche Faktoren hierfür in Anschlag gebracht werden. Der Herausgeber des Handbuchs verknüpft eine „neue Sicht auf Bruckner“ (Einleitung, S. IX) mit der Kritik an traditionellen Klischees, die bis heute Schriften oder Kommentare über Bruckner durchziehen, beispielsweise das Klischee des „Musikanten Gottes“: „Es ist eine Konstante

der seriösen wie der populären Literatur, nicht nur aus der Sakralmusik, sondern vor allem aus der Sinfonik des gläubigen Katholiken Bruckner ein auskomponiertes religiöses Credo herauszuhören.“ (Hinrichsen, S. 3) Mehr noch als die Ablehnung von Stereotypen in der Biografie scheint es für einen aktuelleren Zugang zu Bruckner notwendig zu sein, den Einfluss der „subjektiven Disposition eines Komponisten“ (ebd.) auf dessen Werk grundsätzlich in Frage zu stellen. Dermot Gault geht in seinem Buch, das auf seiner Dissertation an der Queen’s University Belfast von 1994 beruht, weniger von biografischen Details der Herkunft und der Persönlichkeit aus als von Bruckners Arbeitskontexten, die eine Trennung von Biografie und Werk allerdings nicht sinnvoll erscheinen lassen. “But the various manifestations of Bruckner’s personality always have to be seen in context. [...] Bruckner would not have continued writing great music until his seventies, despite grave illness, without a core of inner toughness. The unabashed boldness with which he alternates disparate elements in the outer movements of his Third Symphony is part of the same unselfconsciousness with which he ignored polite manners and disregarded [Moritz Edler von] Mayfeld’s well-meant advice about dress.” (Gault, S. 7) Eine neuere Sicht auf Bruckner ist demnach mit zum Teil widersprüchlichen musikwissenschaftlichen Forschungsansätzen verbunden. Dies bestätigen auch die unterschiedlichen Beiträge im *Bruckner-Handbuch*, in denen neben dem Herausgeber auch Laurenz Lütteken über Bruckners Leben im 19. Jahrhundert, Thomas Leibnitz über Bruckner und seine Schüler, Andreas Jacob über Bruckner und die Orgel (und Orgelwerke), Gerhard J. Winkler über Bruckners musikalische Herkunft, Giselher Schubert über Bruckners Musik und Thomas Röder über Bruckners kompositorische Werkstatt (und über die dritte und vierte Symphonie) berichten, bevor neben dem Herausgeber Wolfram Steinbeck, Peter Gülke, Mathias Hansen, Melanie Wald-Fuhrmann, Ivana Rentsch, Wolfgang Rathert und Wolfgang Suppan die weiteren Werke kommentieren.

Erich Wolfgang Partsch schließt das Handbuch mit einer ausführlichen Erörterung der Bruckner-Rezeption ab.

Von Thomas Röders instruktivem Beitrag zur Arbeitsweise Bruckners lässt sich wahrscheinlich am ehesten eine Brücke zu Dermot Gaults Untersuchung schlagen, denn die beiden Forscher – neben denen mindestens noch die Bruckner-Experten Paul Hawkshaw und Benjamin M. Korstvedt zu erwähnen wären, die aber im Handbuch nicht vertreten sind – beschäftigen sich seit Jahren mit der Fassungsproblematik bei Bruckner, der nur mit einer quellenbasierten und dahingehend erfahrenen musikwissenschaftlichen Arbeitsausrichtung zu begegnen ist. Dabei geht es nicht nur um die Analyse von Bruckners eigener Be- und Überarbeitungstechnik seiner Werke, sondern auch um die Analyse und Bewertung der Mitarbeit seiner Schüler. Eine tatsächlich neue Sicht auf diese Thematik ist zweifellos verknüpft mit einer nicht mehr ablehnenden, sondern abwägenden und von pragmatischen Gesichtspunkten ausgehenden Diskussion. Am Beispiel der dritten und vierten Symphonie, in denen sich Bruckners eigene Bearbeitungstechnik allmählich zu einer Kooperation mit seinen Schülern ausweitet, lässt sich dies gut zeigen, wie die entsprechenden Kommentare von Röder und Gault belegen. Gault kommt zu dem Schluss: "The history of his young friends' involvement in Bruckner's work has to be seen in the context of mid-twentieth-century perceptions. It was then that the hitherto hardly suspected 'alien interference' suddenly assumed boundless proportions, eventually reaching the stage in popular discourse where any aspect of Bruckner's work to which one takes exception can be ascribed to the influence of unspecified 'others'. The truth is that *in the absence of evidence, one cannot assume that any aspect of Bruckner's work can be attributed to the influence of any one else.*" (S. 153) So wäre eventuell auch zu überdenken, ob man weiterhin den extrem klingenden Begriff „Verstümmelungen“ benutzen möchte, sofern die Bearbeitungen von Bruckners Werken durch seine Schüler thematisiert werden (Handbuch, S. 101).

Einen neuen Blick auf Bruckner im 19. Jahrhundert und auf seine Werkstatt zu eröffnen, bedeutet also in der Hauptsache, den großen Schuttberg der Bruckner-Rezeption der 1930er und 1940er Jahre und deren Nachwirkungen mit offenem und kritischem Sinn aufzuarbeiten und – sofern möglich – abzutragen, das heißt, die unangenehmen und zum Teil auch widerlichen Verstrickungen der Bruckner-Forschung mit dem nationalsozialistischen Regime nicht wegzulösen, sondern das einzulösen, was Hans-Joachim Hinrichsen hinsichtlich der Beschäftigung mit Bruckners Leben einfordert: „ein angemessenes Verständnis der Voraussetzungen für die konkreten Praktiken kultureller Sinnerzeugung und ihrer Wirksamkeit“ (Handbuch, S. 4). So war beispielsweise der Bruckner-Philologe und Pionier der Bruckner-Gesamtausgabe Robert Haas gleichzeitig ein Nationalsozialist der ersten Stunde, ein illegales Parteimitglied in Österreich vor 1938 (vgl. dazu Pamela Potter, *Most German of the Arts*, New Haven/London 1998, S. 115 f.). So stand Haas nicht nur der Nazi-Ideologie nahe, wie Erich Wolfgang Partsch formulierte (Handbuch, S. 364), sondern damit war ein Bekenntnis verbunden, dem Haas eine Leidenschaft zuschreiben konnte, die erst nach dem „Anschluss“ zu Ende war. In einem „Bericht zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners“ für den Propagandaminister Goebbels vom 25. April 1938 übernimmt Haas die „volle Verantwortung für das Gedeihen und für die Vollendung dieses Monumentalwerks, das ich dem deutschen Volk und unserem Führer Adolf Hitler geweiht habe“ (Bundesarchiv Berlin, R 5001/583). Auch Dermot Gault hat diese Tatsache nicht in ihrer ganzen Tragweite in seine Untersuchungen einbezogen, sonst wäre ihm vielleicht auch nicht folgender Datierungsfehler unterlaufen (Gault, S. 218): Die Premiere der Haas-Fassung der achten Symphonie fand nicht in Hamburg statt, sondern beim „1. Großdeutschen Brucknerfest“ in Linz, St. Florian und Wien am 5. Juli 1939; Wilhelm Furtwängler dirigierte die Wiener Philharmoniker.

Mit der Verharmlosung der Rolle und/oder der Entlastung von Robert Haas in der Ge-

schichte der Bruckner-Rezeption ist eine weitere Problematik verbunden, die seine Herausgeberschaft speziell der zweiten und achten Symphonie betrifft, in der er Fassungen vermischt hat. Dass Haas hier gegen seine eigenen Intentionen und Ziele, Bruckner im „Original“ zu edieren, verstoßen hat, wird zum Teil heute offen ausgesprochen. Weshalb er dies getan hat, ist jedoch nicht zur Kenntnis genommen worden. Partsch erklärt den Lesern im *Handbuch* (S. 368): „Mit der Herausgabe der Zweiten Sinfonie (1938) wagte Haas erstmalig das Experiment der ‚Misch-Fassung‘ als ‚Ideal-Fassung‘. Dem lag die Idee zugrunde, unterschiedliche Werkstadien für die Praxis zu einem optimalen Ganzen zu vereinen. Zugleich war es der riskante Versuch, die Existenz alternativer Fassungen editorisch zu bewältigen und so – wenn auch fragmentierend – den ‚ersten Willen‘ des Komponisten miteinzubeziehen.“ Wolfram Steinbeck spricht in seinem *Handbuch*-Beitrag klar aus, was in Wirklichkeit zu sagen gewesen wäre: „[F]ür ungültig erklären sollten wir dagegen die ‚Originalausgabe‘ von 1938.“ (S. 149) Auch Gault stellt in diesem Zusammenhang fest: „With his scores of Symphonies 2 and 8 Haas joins the ranks of the ‘improvers’ who believed that they know better than the composer himself how his works should be written.“ (S. 226) Doch weshalb hat Haas damals die Fassungen vermischt? Die Frage bleibt offen, sofern man nicht erstens Haas’ editorischen Entscheidungen im Detail nachgeht (ihm fehlten zum Teil Quellen) und zweitens bedenkt, dass die neuen Partituren seiner Gesamtausgabe damals urheberrechtlich geschützt werden sollten und damit die Stagma (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) eingeschaltet wurde. Haas hat sich höchstwahrscheinlich dazu entschieden, die Urheberrechte durch die Mischfassungen sichern zu lassen.

Es erscheint also wenig sinnvoll, Rettungsversuche anzustellen, zumal man heute auf dem Weg sein könnte, auch in der Musikwissenschaft mit Maßstäben der professionellen historischen Forschung (speziell im Blick auf den Nationalsozialismus) zu arbeiten. Eine in-

terdisziplinäre Horizonterweiterung würde nicht zuletzt helfen, auch Aspekte der Bruckner-Geschichte im 19. Jahrhundert neu zu beleuchten. Eine kulturwissenschaftliche, die historischen, politischen, aber auch alltagsbezogenen Kontexte einbeziehende Betrachtungsweise eines künstlerischen Lebens und Schaffens ist heute dazu geeignet, die Genieästhetik zu überwinden und das Verständnis für das 19. Jahrhundert zu erweitern. Mit Lexika und Handbüchern gerade zu Komponisten und Komponistinnen sollten die entsprechenden Kontexte erschließbar sein, sofern sie die Künstler nicht weiterhin wie Solitäre behandeln.

Im *Bruckner-Handbuch* erscheint dies in den Kapiteln über Kirchenmusik (Melanie Wald-Fuhrmann) und weltliche Vokalmusik (Ivana Rentsch) selbstverständlicher. So formuliert Wald-Fuhrmann: „Kirchenmusik ist gleichsam Bruckners musikalische Muttersprache [...]. Die Kirchenmusik ermöglicht vielmehr die in Bezug auf das 19. Jahrhundert scheinbar fremde Betrachtungsweise, dass die ästhetische Anmutung eines Kunstwerks unmittelbar aus verschiedenen lebensweltlichen und funktionalen Parametern entsteht, auf diese reagiert und mit ihnen unauflösbar verflochten ist. Dass diese Zusammenhänge nicht nur für kirchliche und vokale Musik gelten, wäre ein Fokus, der sich aus dem genannten Umstand der Kirchenmusik als kompositorische Muttersprache leicht ableiten lässt.“ (*Handbuch*, S. 224 f.)

Der Autorin ist rundherum zuzustimmen, aber welche Konsequenzen sind zu ziehen? Ist die Kirchenmusik zum Beispiel ohne Bruckners Religiosität oder Gläubigkeit zu betrachten, um sie dann als Grundlage für das symphonische Schaffen zu verstehen? Es entsteht ein hermeneutischer Zwiespalt, denn kann man den „Musikanten Gottes“ vergessen und gleichzeitig die Kirchenmusik als Muttersprache verstehen (auch in Relation zu den Symphonien)? Die Problematik scheint ähnlich gelagert zu sein wie Bruckners Wagner-Rezeption. Kann man in den Symphonien Bruckners Inspiration durch Wagners Musik feststellen (etwa bereits hörbar in der ersten Sym-

phonie), Bruckners große Wagner-Verehrung berücksichtigen und gleichzeitig die Meinung vertreten, er habe die Musik von Wagner nur am Rande wahrgenommen? Die Beziehungen zwischen Wagner und Bruckner werden allerdings in beiden vorliegenden Publikationen kaum thematisiert.

Eine neuere Sicht auf Bruckner gewähren aber vor allem auch die analytischen Ausführungen zu Bruckners symphonischer Form, die hauptsächlich durch Wolfram Steinbecks Bruckner-Studien angeregt wurden, bei Hans-Joachim Hinrichsen (in seinem *Handbuch*-Beitrag „Bruckner als Sinfoniker“, S. 90–109) weitergeführt werden und auch bei Dermot Gault ganz ähnlich angelegt sind. Dass Bruckner eine bestimmte Grundform oder ein Schema zum Ausgangspunkt seiner Symphonien genommen und dieses dann variiert hat, wird nicht mehr als Primitivität oder Schablonendenken negativ bewertet, sondern als konstruktives und zielorientiertes Arbeiten an der Differenz aus Wiederholungen positiv verstanden. „Die Individualität jedes Einzelwerks [...] entfaltet sich nämlich bei Bruckner auf dem Grundriss eines stets wiederkehrenden Bauplans, den man aber nicht als monoton repetiertes ‚Schema‘ disqualifizieren, sondern als immer wieder neu durchgespieltes, dabei zunehmend rational organisiertes und im Verlauf der Entwicklung kontinuierlich optimiertes dramaturgisches Modell begreifen sollte.“ (Hinrichsen, S. 93) Möglicherweise könnte man in einem nächsten Schritt die Bearbeitungstechnik Bruckners und seiner Schüler in diese Perspektive integrieren.

Im Handbuch ebenso wie bei Gault gibt es dafür viele Anregungen, die in zukünftigen Bruckner-Studien aufgegriffen und weiterentwickelt werden können.

(Juni 2012)

Christa Brüstle

WERNER KEIL: *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012. 348 S., Abb., Nbsp.

War Musik noch im Mittelalter mit einer mathematisch geprägten Vorstellung von

Harmonie im Sinne eines Abbildes des wohlgeordneten Kosmos verbunden, so dient sie in der Neuzeit auch dem subjektiven Ausdrucksbedürfnis – und spiegelt seit der Romantik die Welt in der Dissonanz. In seiner Studie zu *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne* zeichnet Werner Keil nach, wie harmonikale, gnostische und theosophische Strömungen seit dem späten 19. Jahrhundert eine Entwicklung hin zur atonalen – per se dissonanten – Musik des 20. Jahrhunderts unterlaufen; die Hauptthese des Autors ist die Bewahrung einer harmonikalen Vorstellung von Musik, die die Avantgarde in der Hinwendung zu okkultistischen Vorstellungen erreicht. Dabei streift der Autor Bereiche der historischen Esoterik – allerdings ohne selbst der Gefahr anheimzufallen, esoterische Kontextualisierungen zu betreiben.

Der von Keil gewählte Ausgangspunkt ist die These Schopenhauers von Musik als Dissonanz, die dieser an Beethoven exemplifizierte; Beethoven gilt Keil dann (im Sinne eines teleologisch geprägten Geschichtsverständnisses) als erster „dissonanter“ Komponist, und dieser Beginn der Moderne, die bis hin zu Zimmermanns „Kugelgestalt der Zeit“ reicht, ist zeitgleich geprägt durch die Euler'sche Entdeckung der Zahl e – Grundlage für eine neuartige Struktur, die neben kreisförmig-symmetrischen Strukturen existiert und deren Bedeutung für die Musikgeschichte bzw. für verschiedene Bilder von Musik von Keil ausführlich gewürdigt wird. Mit dem 19. Jahrhundert gewinnt zudem die Idee des Fragmentarischen an übergeordneter Bedeutung, wie Keil mithilfe einer Deutung von Chopins Préludes nachweist; das *Tristan*-Vorspiel Wagners hingegen wird von ihm als kreisförmig-symmetrisch umklammertes, ungeheuer verdichtetes Fragment verstanden. Leider übersieht der Autor, dass inzwischen durchaus eine Vielzahl von Arbeiten über Richard Wagner als Komponist präsent ist – unter Missachtung von Arbeiten etwa von Bernd Asmus oder Ekkehard Kiem, aber auch einer Vielzahl von Arbeiten anglo-amerikanischer Provenienz.

Keils analytische Anregungen sind allerdings allesamt überaus lesenswert; sie folgen

mehrheitlich der These, eine Geschichte des musikalischen Satzes ließe sich schreiben als eine Geschichte der Dissonanzbehandlung – die bemerkenswerterweise übereinstimmt mit einer maßgeblichen Position der historischen Satzlehre im gegenwärtigen Diskurs um die Bedeutung von Satzmodellen. Im Detail hat bereits Hubert Moßburger in seiner Studie *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns* (Bonn 2005) dieser These anhand des Schaffens Robert Schumanns Raum gegeben.

Besonders überzeugend argumentiert Keil in seinem Kapitel über Kepler, wenn er Bereiche wie die pythagoreische Zahlenwelt und die Proportion des Goldenen Schnitts mit der Affektenlehre des frühen 17. Jahrhunderts verknüpft. Querverweise von der Gnosis und Theosophie des späten 19. Jahrhunderts zum Schaffen Arnold Schönbergs und zum „englischen Debussy“ Cyrill Scott wirken nachvollziehbar, die Kontextualisierung der Ur-satz-Theorie Heinrich Schenkers (S. 208) hingegen ist weniger überzeugend, zumal Schenker ausweislich nie esoterische Kontakte hatte. Problematisch ist in diesem Kontext das Adorno-Kapitel des Buches, das in erster Linie – den Prämissen des Autors folgend – dem fragmentarischen Beethoven-Buch Adornos gewidmet ist (warum nicht den *Dissonanzen?*): Keil versteht es in erster Linie als gescheitertes Hegel-Buch und wird an dieser Stelle vom aktuellen Diskurs um die Bedeutung der Beethoven-Fragmente als finale Entwicklungsstufe der Ästhetik Adornos abgehängt.

Die Schlusskapitel des Buches wiederum hätten auch einer Einleitung in die von Keil ausgebreitete Thematik gereicht: Das Kapitel „Die Stimme aus dem Jenseits“, das sowohl beziehungsweise (als auch gelegentlich beziehungslos) in einer Tour de force von Rossinis *Tancredi* über Genderfragen in der Opernbesetzung, Altgriechisch und Platons *Symposion* den zunehmenden Verlust von Variantenreichtum, von Bedeutungsvielfalt und Offenheit beklagt, führt ebenso in Keils Thematik der vielfältigen Dichotomie von Harmonie und Dissonanz ein wie seine abschließende Darstellung zu „in der Musikästhetik gelegentlich dilettierenden Philosophen“ im 20.

Jahrhundert, das Arbeitsrichtungen der amerikanischen verwurzelten New Musicology in ein rechtes Licht setzt. Das ambitionierte letzte Kapitel „Leonores Flaschenpost“, dessen Titel bereits die Verschmelzung zweier zentraler Perspektiven des Autors – Beethoven und die Musikästhetik im 20. Jahrhundert – andeutet, versöhnt in seinem Weitblick.

(Oktober 2012)

Birger Petersen

STEFANIE RAUCH: Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 375 S., Abb. (Schott Campus)

Während die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs mittlerweile vor dem Abschluss steht und Schönberg, wie man zuweilen hört, überhaupt als der quellenkundlich am besten „aufgearbeitete“ Komponist des 20. Jahrhunderts gilt (mindestens die Ausgaben der Briefe und Schriften, von denen noch Wesentliches zu erwarten ist, wären von diesem Urteil auszunehmen), weckt eine monografische Studie, welche sich der „Arbeitsweise“ Arnold Schönbergs widmet, hohe Erwartungen, aber auch gewisse Zweifel, wie dieses Vorhaben auf relativ begrenztem Raum überhaupt gelingen kann. In der Gesamtausgabe sind in zunehmendem Maße (angefangen in den achtziger Jahren, etwa in den Bänden von Christian Martin Schmidt) Skizzen und Entwürfe nicht allein aufbereitet und präsentiert, sondern auch analysiert und interpretiert worden. Auch an grundsätzlichen Überlegungen zu Schönbergs musikalischer „Werkstatt“, so bei Schmidt oder in neuerer Zeit bei Ullrich Scheideler, Ulrich Krämer und Joseph Auner, fehlt es nicht. Stefanie Rauch ist dieses Forschungs-niveau wohl bewusst, und es ist für sich eine erstaunliche Leistung, diesen gesamten Komplex an Quellen (die Autorin zählt 3.200 Seiten Material), editorischer Aufbereitung und philologischer Reflexion einmal im Zusammenhang gesichtet und einen begründeten eigenen Standpunkt gefunden zu haben. Auch weite Teile der Schönberg-Literatur werden

akribisch bearbeitet, im gegebenen Rahmen perspektiviert und (vorsichtig) kommentiert, wobei sich wie oft in solchen Fällen die interessantesten Statements zum Teil in den Fußnoten finden.

Der Hauptteil der Arbeit behandelt nicht weniger als rund zwei Dutzend Werke Schönbergs in gesonderten (Kurz-)Darstellungen. Eines der auffälligsten Ergebnisse ist, dass Schönbergs Arbeitsweise sehr disparat war: Während die Klavierlieder „von vorne nach hinten“ komponiert wurden – oft, wie von Schönberg 1912 selbst beschrieben, ausgehend von der Initialzündung der ersten Textworte –, entstanden größere Werke wie *Pelleas und Melisande* op. 5 „versatzstückhaft“, d. h. mit Blick auf ganz verschiedene Abschnitte oder Problemstellen nacheinander bzw. parallel. Diese Vorgänge können im Einzelnen überaus komplex sein, wie hier an zahlreichen Beispielen deutlich wird; einen Extremfall bildet die jahrzehntelange (und letztlich abgebrochene) Entstehungsgeschichte von *Moses und Aron*, wo ja zusätzlich die Ebene des selbst verfertigten und noch während der Komposition laufend revidierten Textbuchs zu berücksichtigen ist. Schon ein frühes Beispiel wie die *Kammersymphonie* op. 9 illustriert, wie wenig Halt scheinbar verlässliche Kategorien wie „Skizze“ und „Erstniederschrift“ geben können, wenn etwa Erstniederschriften abbrechen, revidiert oder verworfen werden (und so nachträglich den Status einer Skizze erlangen) oder umgekehrt eine gelungene Skizzierung unversehens wieder auf die Ebene der Erstniederschrift zurückführt. Dass die Reihenfolge der Entstehung von Sätzen oder Einzelstücken nicht mit der „finalen“ Abfolge im veröffentlichten Werk übereinstimmen muss (wie z. B. bei op. 10 oder op. 21) oder dass die Wiederaufnahme einer längere Zeit unterbrochenen Arbeit wie der an den *Orchestervariationen* op. 31 besondere Probleme bereitet, ist natürlich im Einzelnen nicht neu. Die Vorgänge aber auf dem gegebenen Stand der Forschung zusammengefasst und weitergedacht, auch auf relativ knappem Raum vergleichend gegenübergestellt zu haben, das ist ein hoch zu veranschlagendes Verdienst. Generell möchte Stefa-

nie Rauch Schönberg vom Vorwurf abstrakten „Konstruierens“ freisprechen: Auch die dodekaphonen Werke nehmen von konkreten klanglichen Vorstellungen ihren Ausgang, und dort, wo in der Tat handwerklich-technische Materialien (Reihentabellen u. dgl.) dominieren, so bei den späten Werken op. 41 und op. 45, gehen sie der eigentlichen Komposition voraus, sollen dem Komponisten vorab „die Reihe zugänglich machen“ (S. 296).

Natürlich bleiben bei einer Arbeit von diesem Anspruch methodische Probleme, die hier nur ansatzweise zu diskutieren sind. Stefanie Rauch schreibt selbst, dass zwischen der „gedanklichen Dimension“ des Komponierens und den erhaltenen schriftlichen Quellen immer ein schwer zu vermessener Abstand bleibt. Das Anliegen, Schönberg aus dem Dunstkreis der „Genieästhetik des 19. Jahrhunderts“ herauszuholen (wie es zuweilen etwas pauschal heißt), d. h. von Mystifizierungen zu befreien, die er selbst in erheblichem Maße betrieben hat, ist aller Ehren wert. Es fragt sich jedoch, wieweit eine quellenkundliche Arbeit dies überhaupt leisten kann. Dass ein Komponist ein bestimmtes Problem in seine Details zerlegt, „bis es sich zu seiner Zufriedenheit lösen ließ“ (S. 299), macht ja die Arbeit an sich nicht weniger erstaunlich. Andererseits ist mir nicht ganz plausibel geworden, welchen Beitrag hier die von Stefanie Rauch in den reflektierenden Abschnitten herangezogene Kreativitätsforschung leisten könnte – so sehr der Zugang „frischen Wind“ in die verstaubten Gefilde der Philologie zu bringen verspricht. Ob Schönberg von „Intuition“ spricht oder die neuere Schaffenspsychologie von internalisierten Automatismen, ändert in der Sache ja nicht viel – nur die Ebene der Beschreibung wechselt. Eher müsste man wohl genauer fragen, *welcher Art* denn die Probleme sind, mit denen der Komponist sich da herumschlägt – die kompositorische Arbeit „löst“ ja nicht einfach Aufgaben wie etwa die Mathematik. Diese Art ästhetische Vertiefung, für die etwa Reinhold Brinkmann im B-Band seiner *Pierrot lunaire*-Edition ein herausragendes Beispiel gegeben hat, erforderte natürlich einen

ganz anderen Zuschnitt der Arbeit, spricht: eine stärkere Selektion des Materials. Stefanie Rauch setzt zwar gewisse Schwerpunkte: Mit einem statistischen Verfahren, das auf die gängige Periodisierung von Schönbergs Œuvre projiziert wird, sollen besonders markante bzw. kritische Punkte seiner Entwicklung identifiziert werden. Im Ergebnis bleiben jedoch so viele Werke und so viele Materialien zu berücksichtigen, dass ästhetische Begründungen für kompositorische Entscheidungen im Einzelfall nicht immer transparent werden. Jedoch wären die genannten Vorzüge einer vergleichenden Gegenüberstellung sehr verschiedener „Fälle“ anders wohl kaum zu haben gewesen. Und so ist die musikalische Schönberg-Philologie noch lange nicht an einem Ende, hat aber eine bedeutende Arbeit hinzugewonnen.

(Oktober 2012)

Andreas Meyer

ALEXANDER SAIER: Rhythmuswahrnehmungen im musikalischen Kontext. Zum Hören komplexer rhythmischer Strukturen in Abhängigkeit von ihrer musikalischen Realisation – orientiert an Werken Carl Orffs. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2011. XI, 491 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 19.)

Noch 1988 kritisierte Jonathan D. Kramer in *The time of Music*, dass die empirische Rhythmusforschung an allzu einfachen Beispielen ausgerichtet sei. Alexander Saier entwickelt in seiner Dissertation einen Versuchsaufbau, durch den die Perzeption rhythmischer Komplexität empirisch beschreibbar werden soll. In einem ersten Schritt nahmen die Probanden Klassifikationen verschiedener Rhythmen vor (nach einem einfachen Schema von Gefallensgraden). In einem zweiten Schritt sollte dann die nicht nur ästhetisch, sondern auch kognitiv höhere Attraktionskraft relativ komplexer rhythmischer Figuren nachgewiesen werden. Beim freien Nachspielen der Rhythmen werden komplexere Detailfiguren von den Probanden stärker erinnert

und bleiben in deren individuellen Varianten präsent. Dabei ergab sich das Problem, dass die Probanden oftmals zu große Scheu vor diesem aktiven Nachspielen besaßen. Die reduzierte Anzahl verfügbarer Beispiele musste zudem durch eine Expertengruppe den ursprünglich vorgespielten Rhythmusexzerpten wieder zugeordnet werden (da diese Relation aufgrund der teilweise starken Abweichungen von den Originalen keineswegs selbstverständlich war).

Dieser Versuchsanordnung wird ein ausführlicher Theorieteil vorangestellt, der allerdings ganz verschiedenartige Konzepte rhythmischer Komplexität zusammenführt: „Unter dem Begriff der ‚Komplexität‘ ist in dieser Hinsicht alles zu verstehen, das über die monotone Struktur eines Rhythmus hinausgeht.“ (S. 9) So erzeugen Mikrotiming-Phänomene, mit denen vor allem die Musikethnologie ständig konfrontiert ist, Komplexität durch performative Abweichungen von den digitalen Relationen 1:2 und 1:3 der europäischen Notenschrift. Aus Sicht einer systematisch-empirischen Rhythmusforschung dagegen sind bereits einfache Kompositionen, die auf diesen Relationen basieren (und sie in Tonhöhenzusammenhänge überführen), als komplex zu bezeichnen. Aus Sicht der historisch-analytischen Rhythmustheorie wiederum ist es vor allem die Kombination und Ausweitung der Basisrelationen durch Hemiolen oder Synkopierungen, die rhythmische Komplexität generiert. Nur dieser letzte Punkt jedoch wird von den Rhythmusfiguren abgedeckt, die Saier seinen Experimenten zugrunde legt. Die selbst komponierten bzw. kompilierten Beispiele besitzen dabei keinen direkten Bezug zu den Kompositionen Carl Orffs – mit ihnen soll aber die Annahme besonders günstig vor einem Hintergrund metrischer Einförmigkeit wahrnehmbarer rhythmischer Devianzen bestätigt werden (S. 83), die eher Orffs Stilmitteln als etwa der maximalen Komplexität eines Brian Ferneyhough entspricht. Dabei ergab sich als interessantes Nebenergebnis, dass – zumindest für Saiers europäische Probanden – die Orientierung an einem (mitgezählten oder getappten) me-

trischen Grundpuls eine notwendige Bedingung für die Wiedergabe der rhythmisch von diesem Grundpuls abweichenden Figuren darstellt (S. 469).

Die Diskussion der aus diesem Versuchsaufbau abgeleiteten empirischen Daten weist problematische Aspekte auf: So berücksichtigt Saier das etablierte Konzept der rhythmischen Dissonanz nicht, obgleich sein Begriff rhythmischer Komplexität eben dieses Konzept implizit beständig umstreift. Die auf S. 166 abgebildete Grafik zeigt entgegen der Grundhypothese Saiers zunächst eine Präferenz „konsonanter“ rhythmischer Figuren, solange diese noch als reines Tonmaterial und nicht als ästhetische Ausformung wahrgenommen werden. Die negative Klassifikation der Triolenfigur in derselben Beispielgrafik wiederum könnte auch die einfache Erklärung besitzen, dass diese eine Auftaktwirkung des Gesamtrhythmus erzeugt, der das Exzerpt unvollständig erscheinen lässt. Vor allem jedoch vermeidet Saier nicht immer die Gefahr, dass seine Hauptthese von der höheren Attraktionskraft rhythmischer Komplexität zur terminologischen „self fulfilling prophecy“ wird: Der qualitativ-ästhetisch verstandene Begriff der Komplexität bleibt zugleich methodisch rein quantitativ als Hinzutreten von Ablaufschichten bestimmt; in den von Saier als komplex bezeichneten Varianten jedoch wird durch das Hinzutreten einer den metrischen Grundpuls nachzeichnenden ostinaten Ablaufschicht der Gesamtverlauf für den Rezipienten qualitativ weniger komplex (S. 210). Besonders werthaltig erscheint dagegen Saiers empirische Bestätigung intuitiv schlüssiger Varianten rhythmischer Memorierbarkeit: Synkopen werden melodieunabhängig primär durch eine metrische Rasterung kontextualisiert, bei anderen Rhythmusfiguren wie Quintolen dagegen ist diese kognitive Kontextualisierung eher melodieabhängig und vom Metrum stärker unabhängig.

Insgesamt ist Saier dafür Respekt zu zollen, eine perspektivische Erweiterung der empirischen Rhythmusforschung in einer über einige Jahre verfolgten und zum Teil mit unglücklichen Bedingungen wie Datenverlusten

etc. einhergehenden Arbeit in Angriff genommen zu haben. Es dürfte allerdings auch aufgrund der beschriebenen methodischen Inkonsistenzen leider ein wenig guten Willens benötigen, Saiers Ergebnisse von ihrem spezifischen Methodengerüst abzutrennen und so für zukünftige Forschungen verfügbar zu halten.

(Juli 2012)

Julian Caskel

KNUTHOLTSTRÄTTER: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler. Weimar u. a. Böhlau Verlag 2010. 322 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 5.)

Gemessen an seiner künstlerischen und pädagogischen Bedeutung für die Neue Musik gebührte dem argentinischen Wahlkölner Mauricio Kagel zweifellos große Aufmerksamkeit. Doch vergleicht man die tatsächliche Beachtung, die ihm und seiner Arbeit bislang entgegengebracht wurde, mit der publizistischen Präsenz etwa seines Kölner Kollegen Karlheinz Stockhausen, so liegt das Entwicklungspotenzial der Kagel-Forschung auf der Hand. An diesem Punkt setzt Knut Holtsträter mit seiner bei Albrecht von Massow entstandenen Dissertation an und es ist ihm – um den Gesamteindruck vorweg zu benennen – ein wichtiges und gutes Buch gelungen. Dem Anspruch nach möchte die Arbeit nicht nur werkanalytisch Forschungslücken schließen helfen, sondern – wie bereits der Titel verrät – mit Hilfe der Stichworte „Erzählen“, „Intermedialität“ und „Sammeln“ Charakteristika von Kagels Personalstil herausarbeiten und mit aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskursen in Beziehung setzen. Entsprechend sind die ersten drei von insgesamt fünf Hauptkapiteln diesen drei Begriffen gewidmet, die zunächst im Hinblick auf Kagel theoretisch etabliert und anschließend an verschiedenen Werken exemplifiziert werden. Im darauf folgenden Kapitel dringt der Autor zum Kern der kompositorischen Ästhetik vor, dem Konzept der Seriellen Tonalität, leitet dieses aus

Kagels Auseinandersetzung mit der Zweiten Wiener Schule sowie dem argentinischen Frühwerk her und folgt den Spuren bis in die 1980er Jahre innerhalb des kammermusikalischen Zyklus *Die Stücke der Windrose*. Das letzte Kapitel, programmatisch überschrieben mit dem Werktitel *Les Idées fixes*, widmet sich den Konsequenzen der Seriellen Tonalität für das orchestrale Spätwerk.

Die untersuchten Arbeiten – *Südosten* und *Osten* aus den *Windrose*-Salonstücken, *Exotica*, *Anagrama*, das frühe *Sexteto de cuerdas* aus der argentinischen Zeit sowie die berühmte filmische Komponistenstudie *Ludwig van* – dienen als eine Art roter Faden und stehen in jeweils einem Kapitel im Zentrum, um an anderen Stellen wieder aufgegriffen und um neue Aspekte ergänzt zu werden (insbesondere der Beethoven-Film). Dies mag durch die analytischen Absichten der jeweiligen Passagen motiviert sein, führt gelegentlich aber zu Redundanzen und behindert die Übersichtlichkeit, so dass man sich verschiedentlich die Fülle der klugen Bemerkungen und kompositionsästhetischen Details an einem Ort versammelt wünscht, ohne im Text springen zu müssen. Zu diskutieren wäre ebenso, ob die vom Autor gesuchte enge Anbindung des Themas an aktuelle Diskurse über literaturwissenschaftliche Erzähltheorien, Intermedialitätsforschung und kulturanthropologische Theoriebildung unverzichtbar ist oder ob die entsprechenden Inhalte nicht vielleicht in einem Kapitel hätten gebündelt werden können.

Diese Bemerkung sollte keinesfalls als versteckte Kritik missverstanden werden, da die ersten drei Kapitel solide ausgeführt, gut recherchiert und mit wichtiger Sekundärlektüre flankiert wurden. Vielmehr ist sie der Beobachtung geschuldet, dass mit dem Blickwechsel auf die Geschichte und die werkästhetischen Konsequenzen des Konzepts der Seriellen Theorie im vierten Kapitel der Schreibstil der Arbeit noch souveräner wirkt und den Eindruck weckt, dass der Autor nun bei seinem eigentlichen Thema angekommen ist, wenn er eindrucksvoll aus der Musik heraus eigene Kategorien entwirft. Besonders hoch

ist ihm anzurechnen, dass er für seine Dissertation umfangreiche Recherchen in der Kagel-Sammlung der Paul-Sacher-Stiftung unternahm und die präzise dokumentierte Materialfülle viele neue Erkenntnisse zu den genannten Werken eröffnet. So erfährt man beispielsweise zahlreiche Details über das Drehbuch von *Ludwig van* und dessen Überarbeitungen, über Kulissen, künstlerische Mitstreiter, Skizzen und Textgrundlagen, das kompositorische Material, die Dreharbeiten, die Nachsynchronisation sowie die drei autorisierten Fassungen des Films. Als charakteristischster Zug des Kagel'schen Personalstils wird in diesem Kapitel auch die Entstehung der Seriellen Tonalität überzeugend nicht erst aus dem merklichen Stilwechsel Ende der 1960er Jahre und der Retablierung der Konsonanz hergeleitet, sondern zehn Jahre früher datiert, als der Komponist mit *Anagrama* (1957–58) sein erstes in Deutschland vollendetes Werk vorlegte. Passend kontextualisiert werden auch die damaligen Debatten über Zufallsoperationen und alternative automatisierte Verfahren, kontrastiert durch Bemerkungen zum provokativen Potenzial, als Kagel das Tabu tonaler Klanglichkeit schließlich wirkungsvoll brach. Gern hätte man dabei mehr etwa über seine Auseinandersetzung mit Henry Cowells Rhythmuskonzepten erfahren, die leider nur in wenigen Fußnoten abgehandelt wird. Auch hätte man sich bei nicht immer ganz präzisen Seitenblicken auf Zeitgenossen mehr Informationen beispielsweise über sein Verhältnis zu Kölner Kollegen wie Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert und Gottfried Michael Koenig gewünscht. Auch den terminologischen und musikhistorischen Pointen – wenn etwa Kagel ein Schlüsselwerk der 1980er Jahre *Les Idées fixes* nennt – wird leider nicht weiter nachgegangen (für Berlioz ist kaum mehr als eine Fußnote Platz). Mehr als aufgewogen werden solche kleinen Desiderata aber durch den mehr als dreißig Seiten umfassenden dokumentarischen Anhang der in der Sacher-Stiftung eingesehenen Materialien, der ein reiner Gewinn für alle weiteren Forschungen über Kagel sein dürfte. Bedauerlich wiederum ist, dass nach einem ausführ-

lichen Verzeichnis der verwendeten Literatur, Noten und Tonträger kein Personenregister folgt. Zusammenfassend ist Knut Holtsträters Versuch, das kompositorische Subjekt in Kagels Schaffen aufzuspüren und dabei dessen Vorliebe für ironische Stilmittel angemessen zu berücksichtigen, aber sehr gelungen und von hohem Informationsgehalt.

(Juli 2012)

Michael Custodis

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., CD, Nbsp., (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 17.)

Der Instrumentalpädagoge, Musikwissenschaftler, Komponist und Musiker (Stefan) Michael Mowitz hat sich mit Stockhausens elektronischer Komposition *Kontakte* bereits in seiner Diplomarbeit beschäftigt, die 2002 im Verlag Die blaue Eule (Essen) unter dem Titel *Die Form der Unendlichkeit. Aspekte der Momentform und der seriellen Struktur in Karlheinz Stockhausens „Kontakte“* erschienen ist. In seiner Dissertation, die 2008 von der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen wurde, hat Mowitz die Studien erweitert und den Schwerpunkt von der Form auf die Zeitstruktur verlagert. Die Arbeit gliedert sich somit in Kapitel zu entstehungsgeschichtlichen Kontexten (Einflüsse auf Stockhausens Schaffen, Weiterentwicklung der seriellen Technik, Entwicklung der elektronischen Musik), zur Zeitkonzeption Stockhausens und deren Niederschlag in *Kontakte* sowie zur Analyse des Klangmaterials und der Werkstruktur. Die beiliegende CD enthält eine elektronische Version des Buches mit eingebauten Links von Klangbeispielen des von Mowitz digital rekonstruierten Klangmaterials von Stockhausen. Letzterer konnte offenbar noch bestätigen, dass die Klangbeispiele das Originalmaterial „zumindest sehr genau illustrieren“ (S. 115).

Bekanntlich hat sich Stockhausen in seinem Aufsatz „... Wie die Zeit vergeht ...“ (1956) mit der Frage befasst, „ob der seriellen Höhenstruktur [Tonhöhen] eine serielle Dauernstruktur zugeordnet werden kann, ohne dass sich diese widersprechen“ (Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 112). Diese Frage habe Stockhausen positiv beantwortet und gleichzeitig die damit zusammenhängende Problematik der zeitlichen Gestaltung von Klangfarben (als rhythmische Impulsstrukturen) gelöst, so dass sich daraus die „Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit“ entwickelt habe. Auf dieser Grundlage entstand Mowitz zufolge die elektronische Komposition *Kontakte*: „Mit seiner ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ überwindet Stockhausen erstmals – zumindest theoretisch – diese Schwierigkeiten, indem er die Klangfarbe auf zeitlich bestimmbare Eigenschaften zurückführt und das zu verarbeitende Klangmaterial aus der übergeordneten Werkstruktur ableitet.“ (S. 103) Bei der Analyse des elektronischen Stücks, die durch erläuternde Tabellen und durch Abbildungen von Skizzen Stockhausens ergänzt wird, ging Mowitz dem entsprechend von der Annahme aus, dass sich das Modell einer einheitlichen Zeitstruktur (einem „berechneten“ beziehungsweise konstruierten Zusammenhang von Makro- und Mikrostrukturen) in dem Werk finden lassen könne. Diese Erwartung hat sich jedoch nicht bestätigt. „Die Untersuchung der Materialgestaltung zeigt, dass Stockhausen bei der Herstellung des Klangmaterials stark von seiner zuvor postulierten Verfahrensweise abwich. [...] Obgleich Stockhausen bei der Materialgestaltung und -verarbeitung auch unabhängig von den Defiziten seiner klangfarblichen Gestaltungsmethode darum bemüht war, Merkmale der Struktur zu verarbeiten, verdeutlichen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit, dass es Stockhausen in ‚Kontakte‘ nicht gelungen ist, die Klangfarbe mittels des von ihm beschriebenen Verfahrens umfassend zu gestalten. So gesehen haben sich Stockhausens Erwartungen an die ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ nicht verbindlich in der Komposition ‚Kontakte‘ manifestieren können“ (S. 231). Al-

lerdings waren Abweichungen von vorkonzipierten Verläufen bei Stockhausen damals bereits üblich, nicht nur aus pragmatischen Gründen, sondern auch deshalb, weil er bereits eine „statistische Zeitwahrnehmung“ in seine Überlegungen einbezogen hat (vgl. Stockhausen, *Texte*, Bd. 1, S. 129).

Die beiden einander ergänzenden Arbeiten (Diplomarbeit und Dissertation) von Mowitz können mit Gewinn gelesen werden, obwohl sie beide einen Hang zur Immanenz zeigen. Wer Studien erwartet, in denen sich die internationale Beschäftigung und Reflexion bzw. ein internationaler Stand der Forschung zu Form und Zeit in der Neuen Musik, zu elektronischer Musik und Stockhausen spiegeln, wird daher enttäuscht (zu nennen wären beispielsweise Publikationen von Jonathan D. Kramer oder diverse Studien von Richard Toop). Stattdessen folgt Mowitz überwiegend Stockhausens eigenen, immer überlegt auf sich selbst zulaufenden Spuren, einer eingeschränkten Auswahl von Sekundärliteratur sowie persönlichen Interessen, die sich vor allem auf einen analytischen Nachvollzug des Klangmaterials und der Werkstruktur von *Kontakte* beziehen. Sieht man also ab von solchen selbstverständlichen Erwartungen an eine aktuelle musikwissenschaftliche Dissertation, so ist die Arbeit trotzdem sehr informativ, denn gründliche Einlassungen auf die kompositorischen Ideen und die entsprechenden Resultate in Stockhausens Werken sind, insgesamt gesehen, noch immer unterrepräsentiert.

(Juni 2012)

Christa Brüstle

STEFAN DREES: *Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 168 S., Abb., Nbsp.*

In den vergangenen zehn Jahren sind die von einer neuen Historischen Anthropologie (Christoph Wulf/Dietmar Kamper) und von theaterwissenschaftlicher Performativitätsforschung (Erika Fischer-Lichte) angestoßenen Körperdiskurse auch in den Musikwissenschaften angekommen. So kann allmählich

auch hier von „Konjunkturen des Körpers“ die Rede sein, von denen Hartmut Böhme bereits 2002 in einem gleichnamigen Aufsatz sprach, mit dem er bereits so etwas wie einen Rückblick auf einen Höhepunkt entsprechender Forschungsperspektiven markierte.

Dabei sind noch einige Herausforderungen zu lösen, die insbesondere die innermusikalischen Wirksamkeiten des Körpers betreffen. Denn für die Musikwissenschaften stellt sich, stärker als in den Theater- und Tanztheaterwissenschaften, zugleich die Frage nach einer Präsenz oder Immanenz des Körpers im nicht Sichtbaren und nicht Begreifbaren des Mediums Musik selbst. Der szenisch sichtbare bewegte Körper *zur* Musik ist noch allzu häufig alleiniger Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen, ohne dass aber die Bedingungen seiner Gegenwart oder Materialität *in* der Musik näher bestimmt werden. Von solchen Ansätzen hebt sich Stefan Drees' Buch wohlthuend differenziert ab, wodurch es diesbezüglich eine Ausnahme darstellt.

Der Autor möchte sein Buch als einen „Versuch einer systematischen Bestandsaufnahme unterschiedlicher, teils aufeinander verweisender, teils aber auch einander ausschließender Körperkonzeptionen“ verstanden wissen. (S. 10) Angesichts einer Fülle von entsprechenden musikalischen, literarischen und ästhetischen Entwürfen der jüngeren Musikgeschichte gelingt ihm dies außerordentlich gut. Sein treffsicherer Blick für sorgsam ausgewählte exemplarische Werke und Diskurse führt zu einer ausgewogenen Darstellung der durchaus komplexen Materie. Sehr gut fügt sich der umfangreiche Fußnotenapparat in die Untersuchungen ein, der aufgrund seiner ausführlichen Verweisstruktur ein gleichsam eigenes Kompendium zum gegenwärtigen Stand der Forschung bildet – auch wenn hier noch die ein oder andere essentielle Lücke zu schließen wäre.

Insgesamt gliedert Drees seine Studie in fünf Themenbereiche, denen er nicht zuletzt durch die Bezeichnung „Problembereiche“ (S. 13) den Charakter eines offenen und un abgeschlossenen Projekts gibt und die dargestellten Diskurse zugleich in ihrer Diskursivität

bewahrt. Das erste Kapitel „Leiblichkeit und Stimme“ widmet sich den wohl körperlichsten Aspekten einer nicht durch Instrumente hervorgebrachten Klanglichkeit, dargestellt u. a. anhand der Entwürfe von Dieter Schnebel, Meredith Monk oder Laurie Anderson. Hierbei fällt Drees’ Augenmerk nicht nur auf stimmtechnische Voraussetzungen und physiologische Dispositionen des Singens (Atmen, Schreien, Hauchen etc.), sondern auch auf Momente einer Emotionalisierung des Ausdrucks (S. 23), etwa auf ein „affektiv aufgeladenes Leibbewusstsein“. (S. 26) Im zweiten Problembereich „Der Körper im Spannungsfeld von Befreiung und intermedialem Einsatz“ werden u. a. bedeutsame Schritte der Enttabuisierung des Sexuellen beleuchtet, etwa in Arbeiten Nam June Paiks; darüber geht Drees aber auch den Bedingungen einer „Mediatisierung des Körperlichen“ (S. 63) sowie dessen Veränderung, Transformation und Überschreibung durch technische Medien nach. Folgerichtig widmet sich Drees in einem dritten Kapitel dem „hybridisierte[n] Körper im Spannungsfeld künstlerischer Fragestellungen“. Hier entwickelt er diskursive Zugänge zu Interfaces, Biofeedbacks und Sensoren etc. im Zusammenhang des philosophischen Topos der Mensch-Maschine, aufgezeigt u. a. an Performance-Konzeptionen von Stelarc und kompositorischen Strategien Heinz Holligers. Als besondere Leistung des Buches kann das darauf folgende Kapitel gewürdigt werden, in dem der Autor eine differenzierte Auseinandersetzung mit Fragestellungen von Musik, Körperlichkeit und körperlicher Behinderung führt. Dass eine körperliche Behinderung – der Autor verwendet explizit die Bezeichnung „beschädigte Körper“ – einerseits als Herausforderung für körperlich-motorisch eingeschränkte Instrumentalisten als auch für deren Komponisten gesehen wird, ist in der Forschungsgeschichte bereits mehrfach eingehender beleuchtet worden. Drees geht jedoch über die bisherige Forschungsdiskussion hinaus, indem er sich verstärkt genuin ästhetischen Fragestellungen widmet, etwa der Beziehung künstlerischer Darstellung und körperlich-sinnlicher Wahr-

nehmung, indem er u. a. die kompositorische Integration der Gebärdensprache untersucht oder gar die Simulation von Behinderung „als Form künstlerischen Handelns“ (S. 112) in den Blick nimmt. Somit bilden die exemplifizierenden Verweise auf innermusikalische Darstellungsformen in Werken von György Kurtág, Helmut Oehring oder Hans-Joachim Hespos einen gut geeigneten Einstieg, um zu den Kernpunkten der Körperdiskurse der vergangenen 60 Jahre vorzudringen, nicht zuletzt, da der Autor in diesem Kapitel auch eine stärkere historische Anbindung an kompositorische Entwicklungen über den Untersuchungszeitraum hinaus leistet – was man sich auch in den anderen Kapiteln zuweilen gewünscht hätte. Im letzten Kapitel steht „Der Körper als Instrument und performative Resource“ im Vordergrund. Ein wenig drängt sich der Eindruck auf, hier sei all das noch verarbeitet, was aus den anderen Kapiteln herausgefallen oder noch übrig sei: Das Gestische, der Körper des Rezipienten und letztlich die Auswirkungen der mp3-Technologie. So könnte vor allem die Materialität des Körpers des Rezipienten, ebenso die Geste im Akt des Komponierens noch fundierter dargestellt und im Sinne einer innermusikalischen Verortung herausgearbeitet werden. Andererseits geben diese angerissenen Aspekte wiederum Anregungen zur weitergehenden Forschung.

Insgesamt bildet das wissenschaftlich wie sprachlich exzellent ausgearbeitete und zugleich diskursiv offene Buch von Stefan Drees eine hervorragende Grundlage sowohl für den Einstieg als auch die Vertiefung in substanzielle Fragestellungen der Erforschung von Körperlichkeit in der jüngeren Musikgeschichte. Es sei all jenen ans Herz gelegt, die sich mit dieser Thematik wissenschaftlich auseinandersetzen wollen.

(Juli 2012)

Tim Becker

GIROLAMO FRESCOBALDI: *Opere complete XII: Fiori musicali di diverse composizioni. Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Recercari in partitura a quattro*. Hrsg. von Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, unter Mitarbeit von Etienne DARBELLAY und Christine JEANNERET. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 2010. LIV, 91 S., Abb., Zusatzheft: 82 S. (Monumenti Musicali Italiani. Band 27.)

Frescobaldis *Fiori Musicali* gehören zu den beeindruckendsten Kompositionszyklen für Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, deren Hintergrund die drei Messen *della Domenica, degli Apostoli* und *della Madonna* sowie die beiden weltlichen Lieder *Bergamasca* und *Giolmetta* bilden. 1635 bei Alessandro Vincenti erstmals veröffentlicht, hatten sie maßgeblichen Einfluss auf die nachfolgenden Musikergenerationen. So gibt es zahlreiche Zitate und Bezugnahmen auf die Werke, darunter beispielsweise eine komplette Abschrift von Johann Sebastian Bach. Als Lehrbuch „agli organisti [...] che potranno rispondere a Messe e a Vespri“ (S. I) konzipiert, handelt es sich zudem um eine der fruchtbarsten Quellen des 17. Jahrhunderts für das Studium der gottesdienstlichen Liturgie in Hinblick auf den Einsatz der Orgel. Angesichts ihres musikgeschichtlichen Ausnahmecharakters ist die kritische Edition der *Fiori Musicali* ein Baustein von enormer Bedeutung hin zur Komplettierung der Frescobaldi-Gesamtausgabe und der kritischen Aktualisierung des Forschungsstandes.

Die Edition besteht aus zwei Bänden: erstens einem hochformatigen Hauptband mit Vorwort in italienisch und englischsprachiger Kurzfassung, kritischem Bericht, Faksimile-Abbildungen und Edition des Notentextes in Partiturform, zweitens einem querformatigen Paperbackband, der ausschließlich den Notentext in Klavier-/Orgelsystem enthält und vor allem dem praktischen Gebrauch dient. Das umfangreiche Vorwort gliedert sich in verschiedene kleinere Kapitel, die die *Fiori Musicali* unter Berücksichtigung der neusten Sekundärliteratur in den historischen Kontext einordnen und Hinweise für die originalgetreue Aufführungspraxis liefern.

Es ist auffällig, dass sich der Herausgeber nachhaltig für die treffende These Frederick Hammonds einsetzt, dass es sich bei den *Fiori Musicali* um einen Kompositionszyklus handelt, der nicht explizit für den Gebrauch an der Cappella Giulia konzipiert worden sei (vgl. z. B. S. I, XIV). Neben den Verweis auf Sekundärliteratur führt der Autor die beiden zentralen Passagen aus dem Vorwort an den Leser („Al Lettore“) an, die in der Tat vor allem den universalen Lehrbuchcharakter für Organisten unterstreichen. Zudem verdeutlicht der Autor, dass nicht die rekonstruierbaren Dispositionen der Orgeln an der Peterskirche zur Zeit Frescobaldis der Hintergrund für die Komposition des Zyklus seien, sondern „più strumenti di diversa fisionomia“ (S. XIV). Doch bei aller Plausibilität für die These des universalen Charakters der Werke sollte im Blick behalten werden, dass in der Peterskirche im 17. Jahrhundert Orgelmusik in der Liturgie erklang. Da keine kritische Diskussion und Abwägung der Musikalien mit den Quellen der Peterskirche erfolgt, bleibt letztendlich die Frage offen, warum Frescobaldi bei seinen alltäglichen liturgischen Verpflichtungen nicht auch auf seine eigenen Kompositionen der *Fiori Musicali* zurückgegriffen haben sollte.

In Hinblick auf die Verwendung der *Cantus firmi* verweist der Herausgeber darauf, dass das Kyrie ultimo der *Messa della Domenica* in neueren Ausgaben mit dem zweiten Kyrie in der aktuellen *Editio Vaticana* gleichgesetzt wurde, was auf den charakteristischen Terzsprung des Torculus und die anfängliche tonale Verortung auf *d* zurückzuführen sein dürfte. Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine leicht veränderte, transponierte Fassung des Kyrie ultimo aus zeitgenössischen Quellen und somit um eine analoge Version des ersten Kyries. (vgl. S. IX) Auf überzeugende Weise wird durch die vorliegende Edition der *Cantus firmus* über dem *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla* – bekannt in der analogen Version als *Aria sopra Sancta Maria* bei Claudio Monteverdi – im Sinn der rhythmisierten Schreibweise im *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta* in der *Proportio tripla* an den Rhythmus des *Tempus*

imperfectum der vier durchlaufenden Hauptstimmen angepasst (vgl. S. XXI f.). Zudem erwähnt Tagliavini, dass es sich bei dem Soggetto möglicherweise um ein Soggetto cavato *Re Fa Fa Mi La Re* über den Magnificat-Ausschnitt „Beatam dicant te“ handelt (S. XXII).

Vor allem die hochformatige Partitur-Version besticht durch ihr ausgewogenes und übersichtliches Erscheinungsbild. Sie orientiert sich – unter Beibehaltung der vier ausgeschrieben Einzelstimmen und den C-Schlüsseln für die drei oberen Stimmen – optisch am Erstdruck. Die durch den Typendruck bedingten Einzelnoten der Erstaussgabe werden in den kleineren Notenwerten durch moderne Balkenligaturen wiedergegeben. Die Triller bleiben in der Originalschreibweise erhalten. Die Ausführung wird detailliert im Vorwort erläutert. Der kritische Apparat bezieht nicht nur leicht abweichende Versionen verschiedener Druckexemplare, sondern auch einzelne wichtige Handschriften des 17. Jahrhunderts mit ein. Bei besonderen editorischen Schwierigkeiten wird durch Fußnoten im Notentext auf den kritischen Bericht hingewiesen. Bedauerlicherweise fehlt im *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla* (S. 73 ff.) die zentrale fünfte Cantus-firmus-Stimme. Da sich der Herausgeber für eine möglichst große optische Annäherung an den Erstdruck entschieden hat (vgl. S. XXXIII), wird z. B. im Christe III der *Messa della Domenica*, welches im Tempus imperfectum cum prolazione perfecta in der Proportio 3/2 steht, der Cantus firmus in dreizeitigen ganzen Noten (anstatt punktierter ganzer Noten) wiedergegeben. Dies hat zur Folge, dass in den Unterstimmen optisch identische zweizeitige ganze Noten erscheinen. An bestimmten Stellen finden sich geschwärzte Noten („note denigrate“ bzw. „annerite“, S. XXXIV), welche entweder Hemiolen oder rhythmische Unregelmäßigkeiten anzeigen. Ihre Verwendung in der Transkription entspricht den Editions-kriterien der Frescobaldi-Gesamtausgabe und ist im Zusammenhang selbsterklärend. Meist entspricht die geschwärzte Note einer zweiwertigen ganzen Note und dient der visuellen

Absetzung von der dreizeitigen ganzen Note in der Cantus-firmus-Stimme (vgl. S. 6).

Die Paperbackausgabe bietet an vielen Stellen leider kein so übersichtliches Gesamtbild. Häufig sind Anfangstakte weit gedehnt, am Ende des Stücks wird der Notentext extrem gestaucht (vgl. S. 14 f. und S. 16 f.). Bisweilen wirken Haltebögen störend, z. B. die Überschneidung von Haltebogen der dritten Stimme und die Achtelnoten der zweiten Stimme in Takt 16 der *Toccata avanti la Messa degli Apostoli* (S. 22) oder die Überschneidung von Bogen und Longa im Tenor ebenda Takt 20. Auch die Entscheidung, die Pausen auf ein Minimalmaß zu reduzieren und bei ganztaktigem Aussetzen völlig zu streichen, hat zur Folge, dass der Stimmverlauf prima vista manchmal nur erschwert nachzuvollziehen ist – auch dies ist jedoch eine Vorgabe der Gesamtausgabe (S. XXXIII).

Trotz dieser Marginalien konnten durch die gründliche Quellenarbeit des Herausgebers und seines Mitarbeiterteams völlig neue Akzente für die wissenschaftliche und musikalisch-praktische Arbeit mit den *Fiori Musicali* gesetzt werden.

(August 2012)

Gunnar Wiegand

GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL:
Brockes-Passion. Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Hrsg. von Axel WEIDENFELD, Manfred FECHNER, Ludger RÉMY. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2010. XL, 239 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 3.*)

Mit *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* legte Barthold Heinrich Brockes 1712/13 eines der für den nord- und mitteldeutschen Raum wichtigsten Passionslibretti vor. Nicht zufällig entstand es in Hamburg, wo öffentliche Oratorienkonzerte bereits kurz nach 1700 Konjunktur hatten. Brockes schrieb seinen Text im hohen Stil, orientierte sich an Marino, an mittelalterlich-mystischer Literatur und an der zeitgenös-

sischen Passionspredigt; der Evangelist, wenn auch frei gedichtet, stellt eine Nähe zur oratorischen Passion her. Die Verschmelzung dieser verschiedenen Literatur- und Traditionsstränge hat die überwältigende Bildhaftigkeit des Textes und, damit einhergehend, dessen erschütternde Wirkung zur Folge, aber auch eine gewisse frömmigkeitsgeschichtliche Ortlosigkeit. Brockes' Passion öffnet sich dem Konzertsaal ebenso wie der Kammer (in der Keisers Erstkomposition 1712 uraufgeführt wurde) und ist auch im liturgischen Rahmen verwendbar. In dieser im Zusammenhang mit der beginnenden Säkularisierung brisanten Eigenschaft ist ein Gutteil der Attraktivität des Textes zu sehen: Er bot verschiedene Möglichkeiten des Zugangs und eröffnete individueller Religiosität ein weites Feld.

Es ist angesichts dessen außerordentlich zu begrüßen, dass Stölzels *Brockes-Passion* von 1725 nun als Denkmälerband vorliegt. Zu den kritischen Ausgaben der entsprechenden Werke Händels (HHA I/7) und Telemanns (TAXXXIV) tritt damit eine Brockes-Passion, die für die Liturgie entstand: für den Karfreitagsgottesdienst in der Gothaer Schlosskapelle.

Der Band repräsentiert die Ergebnisse langjähriger Forschungsarbeit. Am Anfang stand Ludger Rémys musikalische Wiederbelebung des Werkes, die 1998 in einer CD-Produktion (CPO) gipfelte. Auf der Grundlage von Rémys Aufführungspartitur erarbeitete Axel Weidenfeld eine Edition, die von Manfred Fechner aufgrund neuer Quellenuntersuchungen überarbeitet wurde. Alle drei firmieren als Herausgeber; es gibt zwei einander ergänzende Vorworte von Weidenfeld und Fechner (beide in Deutsch und Englisch); den Kritischen Bericht hat Fechner in seine endgültige Form gebracht. Entscheidend war dessen Erkenntnis, dass als Hauptquelle nicht die in Sondershausen überlieferten Partituren bzw. Partiturfragmente, sondern der ebenfalls dort liegende Stimmensatz anzusehen ist, der „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ die Gothaer Erstaufführungsfassung von 1725 repräsentiert (S. 223). Somit ist es möglich, diese Gothaer und damit überhaupt

eine „authentische“ Fassung der Stölzel'schen *Brockes-Passion* zu präsentieren.

Fechners knapper, präziser Vorwort-Anteil konzentriert sich auf diese Zusammenhänge und auf aufführungspraktische Bemerkungen, in denen dargelegt ist, wie die Befunde aus den Stimmen in die edierte Partitur einfließen und mit welcher Besetzung 1725 in Gotha zu rechnen ist. Da der Stimmensatz erst nach Benutzung in Gotha nach Sondershausen geschickt wurde, enthält er Eintragungen von Gothaer Musikern. Diese wertvollen aufführungspraktischen Informationen wurden im Kleinstich in die Partitur aufgenommen.

Die Ausführungen Weidenfelds gehen zunächst auf Brockes und seinen Text, die verschiedenen Kompositionen, gattungsterminologische Fragen usw. ein (S. V–VII). Wichtig ist seine Beobachtung, dass die Einbindung eines solchen Textes in den Gottesdienst im höfischen Kontext besser möglich war als im städtischen, da der jeweilige Herrscher autonom darüber entscheiden konnte (S. VII). Dass die Aufführungsgeschichte von Stölzels Passion dafür sogar ein Paradebeispiel ist, erfährt man dann allerdings erst bei Fechner (S. X). Bei Weidenfeld folgen knappe Bemerkungen zur Wirkung des Textes und dann die Darstellung des Aufführungsrahmens des bei Stölzel in vier Partes geteilten Werkes: je zwei für den Vor- und Nachmittagsgottesdienst mit je einer Predigt zwischen den musizierten Teilen. Ein ausführlicher Abschnitt zu Besetzungsfragen schließt sich an, partiell ergänzend zu Fechners späteren Ausführungen. Bei Weidenfelds abschließender Würdigung der musikalischen Darstellungskraft Stölzels bleibt freilich zu fragen, inwieweit für die delikate, hochgradig kunstvolle und in entscheidenden Momenten einen verblüffend sakralen Ton anschlagende Komposition der liturgische und zugleich elitäre Aufführungsrahmen eine Rolle gespielt haben könnte.

Verwunderlich ist die Haltung der Herausgeber gegenüber dem Gothaer Textdruck, besonders mit Blick auf die von Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig verfasste „Vorrede“. Von dem für Gotha spezifischen, mithin auch im Blick auf Stölzel wertvollen Text sind

die erste und die letzte Seite faksimiliert (S. XXVI f.); ein von Weidenfeld zitierter Passus (S. VII) weist mit diesen Fragmenten keine Deckung auf. Die vollständige Übertragung des Librettos (nach der Lesart der musikalischen Quellen; S. XXIX–XL) enthält die dem Druck vorangestellten Textteile nicht. Was tatsächlich in der „Vorrede“ des Mannes steht, der 1725 mutmaßlich auch die beiden Karfreitagspredigten hielt, erfährt man also nicht.

Partitur und Kritischer Bericht sind solide, letzterer enthält eine akkurate Übersicht über das äußerst umfangreiche und heterogene musikalische Quellenmaterial sowie noch einmal präzisierende Ausführungen zu Entstehung und gegenseitiger Abhängigkeit dieser Quellen. Auf das Libretto wird auch hier nur am Rande hingewiesen (S. 221), obwohl es, wie aus den Einzelanmerkungen hervorgeht, für einzelne Textlesarten zu Rate gezogen wurde.

Ein Manko stellt der Faksimile-Teil dar. Die reichlich lieblosen Reproduktionen erschweren an vielen Stellen das Lesen und damit ein präzises Studium der verschiedenen Schreiber. Beim Textbuch fiel die Wahl neben Titel und Beginn der „Vorrede“ auf die vier Doppelseiten, auf denen die vier Partes beginnen. Damit sind zugleich auch das besagte Ende der „Vorrede“ und die jeweils zum Abschluss der Partes I–III in Gotha eingefügten „Choräle der Christlichen Kirche“ abgebildet. Eine qualitativ hochwertige vollständige Faksimilierung des Drucks oder zumindest der einführenden Textteile wäre hier wohl die sinnvollere Lösung gewesen.

(Juli 2012)

Hansjörg Drauschke

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik. Band 9: Sonaten für Klavier und Violoncello Nr. 1 e-Moll opus 38, Nr. 2 F-Dur opus 99 und Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier Nr. 1 f-Moll opus 120, 1, Nr. 2 Es-Dur opus 120, 2. Hrsg. von Egon VOSS und Johannes BEHR. München: G. Henle Verlag 2010. XXXIII, 185 S.

Die Brahms-Gesamtausgabe legt mit die-

sem Band aus der Serie II (Kammermusik) den ersten aus der Gruppe der Werke mit Klavier vor und vereint darin die zwei Sonaten für Violoncello und Klavier op. 38 und 99 und für Klarinette (oder Viola) und Klavier op. 120, Nr. 1 und 2.

Wiederum besticht der Band durch ein klares Druckbild, einen engen (und damit für den Käufer sparsamen), aber immer gut lesbaren Notensatz und eine klare Gliederung. Dass hierbei die Teilung des Kritischen Berichts in „Die Quellen“ und „Zur Edition“ beibehalten wurde, dürfte eine Grundsatzentscheidung sein. Die Rezensentin hätte es bei der Benutzung angenehmer empfunden, wenn jeweils pro Werk die Angaben zu den Quellen und zur Edition aufeinander folgten. (Eine andere Bemerkung zur Beibehaltung von Prinzipien sei erlaubt: Wenn in der Einleitung der letzte Abschnitt die Überschrift „Frühe Rezeption“ trägt, wundert man sich, wenn bei den Klarinettensonaten noch die kompositorische Rezeption bis 1950 und sogar die Orchesterfassung von Luciano Berio aus dem Jahr 1986 behandelt ist – auch wenn die Informationen selbstverständlich sehr erwünscht sind.)

Die Edition der Sonaten basiert (wie immer bei der Brahms-Ausgabe) auf der umfassenden Kenntnis aller Quellen – sowohl bezüglich der biografischen Dokumente als auch der Zeugen zur Musik –, aber auch der Sekundärliteratur, so dass der Leser in der Einleitung den aktuellen Forschungsstand zu Entstehung, Drucklegung und Rezeption zusammengefasst und kritisch diskutiert vorfindet. Dass es hierbei zu gelegentlichen Doppelungen mit dem Abschnitt „Quellengeschichte“ im Kritischen Bericht kommt, war vermutlich kaum vermeidbar. Bei den musikalischen Quellen wird denn auch in der Übersicht der erschlossenen Quellen eine Vollständigkeit erreicht, die weit über die Angaben des Brahms-Werkverzeichnisses von Margit L. McCorkle hinausgeht. Die Quellenbewertung wird abschließend in einem Stemma dargestellt, das mit Hilfe einer Zeitleiste strukturiert ist und so biografische und quellenkundliche Ergebnisse zusammenfasst.

Die langjährige Erfahrung der Brahms-Gesamtausgabe wird vor allem im Umgang mit den musikalischen Quellen deutlich: Geht es hier bei der Auswertung der handschriftlichen Quellen vor allem um Erfahrungen mit den Schreib-, Korrespondenz- und Redaktionsgewohnheiten des Komponisten, so erfordert der Umgang mit den Korrekturabzügen sowie den Erst- und Frühdrucken zu allererst Kenntnis und kritisches Bewusstsein der technischen Druckmöglichkeiten der Zeit, die erst in den letzten Jahren – nicht zuletzt durch die Arbeit der Brahms-Ausgabe – Eingang in die Arbeit der kritischen Gesamtausgaben gefunden hat. „Bei den übrigen Abweichungen handelt es sich ausnahmslos darum, dass einzelne kleinere Zeichen (Verlängerungs-, Staccato- und Strichpunkte, Akzidentien im Kleinstich etc.), die im Erstdruck vorhanden sind, in einigen späteren Abzügen fehlen. Für einen solchen zufälligen Zeichenschwund sind eindeutig drucktechnische Mängel, insbesondere abgenutzte Lithographiesteine, verantwortlich zu machen; die betreffenden Abweichungen können also keinesfalls als beabsichtigte Korrekturen gelten und bleiben darum unberücksichtigt und im Editionsbericht unerwähnt.“ (S. 128 f.) Diese Erkenntnis ist nicht nur Ergebnis eines genauen Vergleichs von zahlreichen Exemplaren des Erstdrucks und seiner Folgeauflagen, der nur bei Autopsie der Exemplare möglich ist, sondern sie ist in der Bewertung der jeweiligen Unterschiede (wie z. B. auch von Korrekturspuren) auch Ergebnis langjähriger Erfahrung und Diskussion. Dies betrifft auch die Bewertung der Unterschiede zwischen dem Druck der Einzelstimme und der Partitur (vgl. die Anmerkung auf S. 128) – ein Problem, das in der Forschung noch kaum grundsätzliche Beachtung gefunden hat.

Wie unterschiedlich „neu“ Editionen auch im Rahmen einer Gesamtausgabe sind, zeigt ein Vergleich der Editionen der beiden Cello-Sonaten: Da zu der frühen Sonate op. 38 nur gedruckte Quellen erhalten und diese seit langem bekannt sind, ergeben sich hier im Notentext selbst gegenüber bisherigen Ausgaben (z. B. München: Henle 1949/1977) so gut wie keine Neuigkeiten. Auch der Editionsbericht

kann in diesem Fall ausgesprochen knapp ausfallen. Bei dieser Sonate ist die wissenschaftliche Leistung also nicht in neuen Tönen oder sonstigen hörbaren Unterschieden (Artikulation, Dynamik etc.) zu finden, sondern sie liegt eindeutig in den Textteilen, die den bekannten Notentext wissenschaftlich absichern. Ganz anders ist es bei der zweiten Sonate op. 99: Da hier das Autograph – wie schon lange bekannt – erhalten ist, ergeben sich sehr viel mehr Diskussionspunkte gegenüber dem Erstdruck, der auch hier – wie fast immer bei Brahms – Hauptquelle ist. Die Herausgeber stellen allerdings fest: „Änderungen nach dem Autograph erfolgen darum nur in Fällen, in denen mit einiger Sicherheit von unentdeckten Fehlern, Ungenauigkeiten oder Missverständnissen des Kopisten bzw. Stechers auszugehen ist.“ (S. 132) Da aber alle Abweichungen des Autographs vom Erstdruck verzeichnet sind, ist der Editionsbericht zu dieser Sonate sehr viel umfangreicher, zumal auch die Unterschiede zwischen Partitur und Stimme im Erstdruck größer sind und diese „vermutlich auf Eintragungen Robert Hausmanns und/oder David Poppers in der später als Stichvorlage verwendeten Stimmenabschrift zurückgehen. Diese von Brahms offenbar gebilligten aufführungspraktischen Angaben werden zwar nicht in den Haupttext übernommen, aber in Fußnoten mitgeteilt und im Editionsbericht beschrieben.“ (S. 134) Bei dieser Sonate legt die Gesamtausgabe also einen „neuen“ Notentext vor. Vielleicht werden nicht alle Entscheidungen von den Musikern unbedingt übernommen werden (vgl. z. B. 1. Satz T. 24 Violoncello; der Beginn des crescendo-Zeichens ist bei diesem Motiv mehrfach auf den Beginn ab der 2. Note verkürzt worden; vgl. aber Klavier T. 22), aber mit Hilfe dieser Ausgabe und dem umfangreichen kritischen Apparat sind die Entscheidungen sämtlich gut nachvollziehbar.

Ähnlich ist es bei den Klarinettensonaten, die aufgrund ihrer gemeinsamen Entstehungsgeschichte in der Ausgabe konsequent (auch im Stemma der Quellen!) zusammen behandelt werden. Da hier neben den Autographen auch noch die abschriftlichen Stich-

vorlagen existieren, galt es wiederum zahlreiche Abweichungen gegenüber der Hauptquelle – dem Erstdruck – zu dokumentieren. Dass dabei (wie schon zu op. 99) auch etliche Frühfassungen von einzelnen Stellen veröffentlicht werden können, macht die Ausgabe für alle Fragen zum Kompositionsprozess, der bei Brahms sonst so schwer zu dokumentieren ist, unverzichtbar. Die Edition legt im Anhang auch die Skizzen zum ersten und dritten Satz der ersten Klarinettensonate in Transkription mit Kritischem Bericht vor.

Die Abweichungen der Viola-Stimme gegenüber der Klarinettenstimme werden in beiden Sonaten im Kleinstich über der Klarinetten-Stimme wiedergegeben.

Die vorliegende kritische Ausgabe der vier Sonaten von Johannes Brahms erschließt diese Werke, die zum Standard-Repertoire der Musiker gehören, in vorbildlicher Form und wird künftig Grundlage jeder musikalischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen sein.

(Juli 2012)

Irmlind Capelle

Die im Jahre 2012 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Gerhard Herfeldt (Münster)

Nachträge

Augsburg. *Musikwissenschaft*. Christian Broy: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts (2011)

Berlin. *Technische Universität, Fachgebiet Audiokommunikation*. Ann Kristin Krause: Die Idee eines Jahres in der Musikgeschichte am Beispiel 1883 und der Positionierung zeitgenössischer Komponisten gegenüber dem Vorbild Richard Wagner (2011)

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Jens Knigge: Modellbasierte Entwicklung und Analyse von Testaufgaben zur Erfassung der Kompetenz „Musik wahrnehmen und kontextualisieren“ (2011)

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft*. Ulrich Blomann: Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg. Ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945–47 (2009)

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*. Johannes Volker Schmidt: Hans Rott. Leben und Werk (2008)

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft*. Sebastian Nickel: Männerchorgesang und die bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland (2011) | Margret Scharrer: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts (2011)

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy*. Lutz Felbick: Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“ (2011)

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut*. Anna Ciocca-Rossi: Die Bühnenwerke von Luigi Dallapiccola: „Volo di notte“ 1935–1939 (2010) | Philipp Kreyenbühl: Die französischen und englischen Schulen für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts. Analysen und Interpretationen unter besonderer Berücksichtigung instrumentaldidaktischer Aspekte (2010)

Promotionen 2012

Berlin. *Freie Universität, Seminar für Musikwissenschaft*. Saskia Jaszoltowski: Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons | Satoshi Otsu: Die Opern in der Mozart-Biographik von 1800 bis 1920 | Sarah Rust: Musikalische Poetiken des 20. Jahrhunderts. Igor Strawinsky und die Charles Eliot Norton Lectures | Markus Schmidt: Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen der Unterrichts- und Aufführungspraxis

Berlin. *Humboldt-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft*. Constanze Müller: Michail Fokins Ballett *Cléopâtre*. Eine musikalisch-choreografische Rekonstruktion | Daniel Koglin: Borderline Songs. Greek-Turkish Perceptions of Rebetiko | Miriam Noa: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Eine Untersuchung zum Einfluss der Musik des 19. Jahrhunderts auf den Einigungsprozess der deutschen Nation | William Lockhart: Listening to the Domestic Music Machine: Keyboard Arrangement in the Nineteenth Century | Martin Herzberg: Musik und Aufmerksamkeit. Musikproduzenten im Wettbewerb um Aufmerksamkeitsressourcen des Internets | Nepomuk Riva: Handschrift und Körpernotation. Schriftliche und mündliche Überlieferung von Kirchenmusik in Kamerun | Markus Henrik Wyrwick: Orientalismus in der populären Musik: Eine textuelle Analyse von „Beautiful Liar“ vor dem Hintergrund historischer Entwicklungen | Marta Blazanovic: Echtzeitmusik. The social and discursive contexts of a contemporary music scene | Ute Jarchow: Die Operetten von Walter Kollo (1878–1940) im Kontext der Entwicklung der Berliner Operette

Berlin. *UdK*. Daniel Brenner: Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethovenbiographik | Gregor Fuhrmann: Das tastende Ohr – Musikalische Intelligenz und mündiges Üben | Johannes Laas: Das geistliche Chorwerk Max Baumanns

Bern. *Institut für Musikwissenschaft*. Vincenzina Ottomano: La ricezione dell'opera russa in Occidente tra Otto e Novecento in Italia e Francia

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Hans Huchzermeyer: Zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Königsberg/Preußen während Kaiserreich, Weimarer Republik und nationalsozialistischer Diktatur | Roman Salyutov: Das Klavierschaffen César Francks: Besonderheiten der Semantik der Musiksprache und ihre Bedeutung bei der Gestaltung der sinnbildlich-emotionalen Sphäre der Werke | Sungil Yu: Die Orchesterwerke von Friedrich Ernst Fesca | Khadija Zeynalova: Die aserbajdschanische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik

Dortmund. *Institut für Musik und Musikwissenschaft*. Mirijam Streibl: Das 1. Streichquartett von Leoš Janáček. Das Werk im Kontext von Inspiration und Schaffensprozess

Düsseldorf. *Robert Schumann Hochschule*. Uta Schmidt: Komposition mit doppeltem Boden. Musikalische Ironie bei Erik Satie und Dmitri Schostakowitsch

Dresden. *Hochschule für Musik*. Thomas Fesefeldt: Franz Schuberts Tänze | Stefan Lewandowski: Organisierte Post-Tonalität. Studien zu einer Synthese von Pitch-class set theory und Schichtentheorie Heinrich Schenkers, dargestellt anhand ausgewählter prädodekaphoner Kompositionen | Eduard Mutschelknauss: Bach-Interpretationen. Studien zur Rezeption Johann Sebastian Bachs im Umfeld des Nationalsozialismus | Lydia Weißgerber: Einfall und Untergrund. Schöpferische Entscheidungsfreiheit als Problem zeitgenössischer Komposition und Analyse, dargestellt an ausgewählten Orgelwerken Olivier Messiaens

Eichstätt-Ingolstadt. *Professur für Musikwissenschaft*. Julia Kaiser: Das Erkennen von Emotionen auf der Grundlage von Tanzsequenzen

Essen. *Folkwang-Universität, FB 2*. Bianca Stücker: Gothic Electro. Die Funktionalisierung von Technik innerhalb des subkulturellen Kontexts

Flensburg. *Institut für Ästhetisch-Kulturelle Bildung*. Doris Mallasch-Stegemann: Sängerpatschaften – ein Modell zum Erhalt der Offenohrigkeit

Freiburg. *Pädagogische Hochschule*. Regine Bojack: Singen in der Grundschule: Eine Untersuchung zur Singfähigkeit und zum Singverhalten von Grundschulkindern

Göttingen. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Christine Hoppe: Der Schatten Paganini. Virtuosität in Kompositionen von Violinvirtuosen im 19. Jahrhundert am Beispiel Heinrich Wilhelm Ernsts (1814–1865) nebst angehängtem Verzeichnis seiner Werke

Graz. *Institut für Musikwissenschaft*. Michaela-Stefanie Krucsay: Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“ – Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung: Versuch einer soziologisch-kulturhistorischen Annäherung | David Treffinger: Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Michael Bauer: Peter Raben – Eine Einführung in das filmmusikalische Werk des Fassbinder-Komponisten | Christa Bruckner-Haring: Gonzalo Rubalcabas Stilistik zwischen kubanischer Tradition und Jazz | Dario Cebic: Die Entwicklung des Tamburizspiels in Kroatien und Österreich | Thomas Grill: Perceptually Informed Organization of Textural Sounds | Wolfgang Hattinger: Der Dirigent. Aspekte eines merkwürdigen Berufs | Frank Höndgen: Die Antiphonen des muttersprachlichen Stundengebets der Abtei Münsterschwarzach – eine Studie zur Entstehungsgeschichte und kompositorischen Struktur | Wolfgang Jud: Joseph Horowitz – Leben und Werk | Natalia Karatjeva: Die Gitarre als Ensembleinstrument im Wiener Bie-

dermeier | Györgyi Táborcsy: Studien zu Repertoire und liturgischer Verwendung von Sequenzen in mittelalterlichen österreichischen Benediktinerklöstern | Birgit Zach: Harmonische Strukturen in den Kompositionen von Ahmad Jamal

Halle-Wittenberg. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft*. Tilo Hähnel: Baroque Performance – a Research Study on Characteristic Parameters of 18th Century Music | Cong Jiang: Comparison of Tonal Knowledge between Chinese and German Listeners | Bledar Kondi: Death and Ritual Crying – an Anthropological Approach to Albanian Funeral Traditions | Eckehard Pistrick: Singing Nostalgia – Migration Culture and Creativity in South Albania | Pi-Ju Wu: Nationales Kulturerbe und Pluralismus in der taiwanischen Musik unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen von Lai Deh-Ho

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut*. Daniel-Frédéric Lebon: Béla Bartóks Handlungsballette

Hannover. *Hochschule für Musik und Theater*. Jan Bäumer: The sound of a City? New City und Bebop (1941–1949) | Inna Klause-Silbermann: Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeiterlagern der 1920er bis 1950er Jahre | Karin Martensen: Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des „Ring des Nibelungen“ 1921 in München | Julia Katjana Sedelmayr: „Interpretari“. Das Spannungsfeld von Eigenportrait und Fremdportrait. Instrumentalpädagogische Räume im Spiegel der Fremderfahrung am Beispiel zeitgenössischer Gitarristik im Hochschulunterricht | Katharina Talkner: Singen und Sammeln – Liedpraktiken in den Lüneburger Klöstern der Frühen Neuzeit | Hui-Mei Wang: Studien zu Carl Reineckes Schaffen für Klavier und Orchester

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Mauro Bertola: Die Macht der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Nation im deutsch-italienischen Musikdiskurs

1890–1945 | Laura Krämer: Parallele Stimmführung bei Bartók. Struktur und Funktion einer Setzweise | Elke Voelcker: Der estnische Komponist Rudolf Tobias (1871–1918) – Leben und Werk | Michael Zink: Theorie ohne Praxis? Italienische Kontrapunkt-Traktate in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Innsbruck. *Institut für Musikwissenschaft*. Michael Chizzali: „Ich bin 100 Jahre zu spät geboren“ Studien zum weltlichen Musikschaffen des Tiroler Komponisten Josef Gasser (1873–1957)

Kiel. *Musikwissenschaftliches Institut*. Kai Schabram: Konzepte „großer“ Form. Studien zur Theorie und Praxis symphonischer Zyklik im 18. und 19. Jahrhundert

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut*. Jens Dufner: Joseph Martin Kraus und seine Oper *Æneas i Cartago*. Der schwierige Weg zu einer Schwedischen Nationaloper | Iryna Krytska: Karlheinz Stockhausens „Klavierstück XI“ (1956): Determination und Kontingenz | Leopoldo Siano: Karlheinz Stockhausens letzter Kompositionszyklus „Klang. Die 24 Stunden des Tages“

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz*. Anja Städtler: Der Zyklus Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes von Sofia Gubaidulina. Werk und kultureller Kontext | Annette Ziegenmeyer: Yvette Guilbert – Pionierin einer musikalischen Mediävistik zum Hören

Leipzig. *Institut für Musikwissenschaft*. Maren Goltz: Studien zur Geschichte des Landeskonservatoriums der Musik zu Leipzig bzw. der Staatlichen Hochschule für Musik Leipzig im Nationalsozialismus | Theresa Jacobs: Der sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen | Jana Hřebíková: Rezeption der Werke Bohuslav Martinůs im deutschsprachigen Musikleben der Jahre 1923–1939 | Oliver Schwerdt: Zur Konstitution, Repräsentation und Transformation des Räumlichen in der Musik. Eine Untersuchung des von Gün-

ter Sommer musikalisch realisierten Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raums

Mainz. *Musikwissenschaftliches Institut*. Lea Hinden: Die Kantatentexte von Benedetto Pamphili (1653–1730) (mit vollständiger Edition)

Mainz. *Hochschule für Musik*. Christoph Butz: Die Klavierwerke von György Ligeti bis 1956 – Untersuchungen zu Kompositionstechnik und Stil | Sandra-Maria Ehse: Die vier Sinfonien Friedrich Gernsheim

München. *Institut für Musikwissenschaft*. Andreas Pernpeintner: Aloys Georg Fleischmann (1880–1964). Musikalische Mikrogeschichte zwischen Deutschland und Irland | Veronika Steiger: Hören, Staunen, Aneignen – Rezeption und Imagination islamischer Musikinstrumente in der Literatur des Mittelalters

Oldenburg. *Institut für Musik*. Gesa Finke: Constanze Mozart als Nachlassverwalterin | Sarah Chaker: Schwarzmetall und Todesblei. Musikalische Praxis und juvenile Verge-meinschaftung in den Black- und Death Metal Szenen Deutschlands | Wibke Gütay: Singen in Chorklassen. Eine Längsschnittstudie zu stimmphysikalischen, kognitiven und psychosozialen Auswirkungen | Julia Wieneke: Zeitgenössische Musik vermitteln in Kooperationsprojekten an Schulen

Osnabrück. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Arne Bense: Musik und Virtualität – Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion | Theresa Maerhofer-Lischka: Gewalt – Macht – colère. Hintergründe der Gewaltperzeption im aktuellen französischen Rap

Paderborn. *Institut für Musik / Kunst / Textil*. Stella Kaczmarek: Qualität und Struktur des Übens bei musikalisch begabten Jugendlichen

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater*. Peer Hübel: Multimedia in der Musikwissenschaft: Interaktive Medien und didaktische Modelle im Lehr- und Lernprozess. Konzeption und Gestaltung des Lernmoduls Quartett

Saarbrücken. *Institut für Musikwissenschaft*. Astrid Cieslik: Die Klaviermusik Théodore Gouvy's | Astrid Opitz: Modus in den Chansons von Binchois | Barbara Neumeier: Der Pommer im Kontext der Bläsermusik der Renaissance: Bauweise, Funktion, Repertoire

Salzburg. *Universität Mozarteum*. Adriana de Feo: Mozarts Serenate im Spiegel der Gattungsentwicklung | Bernadeta Czapruga: W. A. Mozarts Violinkonzert in A-Dur, KV 219, in ausgesuchten Interpretationen | Roman Matthias Schmeißner: Studien zum Orgelbau in Wallfahrtskirchen der Erzdiözese Salzburg | Marcus Hugo Tremmel: Die Instrumentalkonzerte im Spätwerk von Sándor Veress (1907–1992)

Weimar. *Hochschule für Musik Franz Liszt*. Melanie Kleinschmidt: „Der hebräische Kunstgeschmack“ – Zur Entwicklung des Authentizitätsproblems in der deutsch-jüdischen Musikkultur | Kim Sakabasi: „Die ‚andere‘ Moderne“ um 1900. Das Zentrum Wien und die nord-westeuropäische Peripherie – Historisch-systematische Untersuchungen (Studien) zur erweiterten Tonalität in Werken Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs, Edward Elgars und Jean Sibelius‘

Wien. *Institut für Musikwissenschaft*. Barbara Alhuter: Narration durch Filmmusik im Mainstream-Film. Ausgewählte Beispiele | Patrick Boenke: Karge Vielfalt. Zu den Wandlungen der Kompositionstechnik und -ästhetik in den späten Werken Franz Liszts | Lisa Leitich: ABBA vs. Falco. Eine Untersuchung der strukturellen Maßnahmen zur Förderung

von Produktionen in der Populärmusik im Vergleich von Schweden zu Österreich | Ingrid Schraffl: Opera buffa und Spielkultur. Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhunderts | Philipp Toman: Musik- und kulturhistorische Einblicke am Beginn des 20. Jahrhunderts anhand der Briefe Felix Mottls an die Gräfin Christiane Thun-Salm

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Richard Filz: Rhythm Coaching – Aspekte, Methoden, Vergleich | Olga Kolokitha: Artistic Development of young professional singers. Thoughts on the term and a discussion on the process | Teresa Leonhardmair: Bewegung – Transdisziplinäre Untersuchung zu einem musikimmanenten Phänomen | Xueping Wang: Musik und Werbung – Einfluss von Werbung und Medien auf die Entwicklung der Musikindustrie in den USA

Würzburg. *Institut für Musikforschung*. Li Ma: Der Einfluss der traditionellen Musik auf den katholischen Gottesdienst in China | Elke Szczepaniak: Musikpädagogik im Zeichen von Bachelor und Master – Perspektiven der Studienreform aus fachwissenschaftlicher und hochschuldidaktischer Sicht

Würzburg. *Hochschule für Musik*. Dennis Schütze: Spieltraditionen, Personalstile und Signature-Licks der Rock and Roll-Gitarre. Auf der Suche nach den stilprägendsten und einflussreichsten Instrumentalparts einer Ära

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut*. Heinrich Aerni: Musikalischer Alltag. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist | Dominique Ehrenbaum: Die Funktion der Fuge in den instrumentalen Zyklen des Spätwerks Ludwig van Beethovens | Michael Matter: Niels W. Gade und der „nordische Ton“. Ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall

Eingegangene Schriften

Amor docet musicam. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Dietrich HELMS und Sabine MEINE. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 67.)

Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. von Kordula KNAUS und Susanne KOGLER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 284 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Gender. Band 11.)

JULIANE BALLY: Miklós Rózsa. Ausbildung und kammermusikalisches Frühwerk als Basis für das filmmusikalische Schaffen am Beispiel *Ben Hur*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 211 S., Abb., Nbsp.

Eine Beethoven-Wunderkammer in Italien. Die Sammlung Carrino. Katalog zur Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn. 14. Dezember 2012–20. Mai 2013. Hrsg. von Sergio und Giuliana CARRINO. Stuttgart: Carus Verlag/Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2012. 56 S., Abb.

DAGNY R. BEIDLER: Für Richard Wagner! Die „Rosenstöcke-Bilder“ seiner Tochter Isolde. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 158 S., Abb.

UDO BERMBACH: Mythos Wagner. Berlin: Rowohlt 2013. 334 S., Abb.

BERNHARD BILLETTER: Bachs Klavier- und Orgelmusik. Aufführungspraxis. Beschreibung sämtlicher Werke eingeschlossen Kammermusik und Konzerte. Einordnung in Bachs kompositorische Entwicklung mit Anregungen zur Interpretation. Winterthur: Amadeus Verlag 2010. 805 S., Abb., Nbsp.

Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart. Bericht über die Prager internationale Konferenz. 27.–28. Oktober 2006. Hrsg. von Milada JONÁŠOVÁ und Tomislav VOLEK. Prag: Institut für Ethnolo-

gie der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik und Mozartgemeinde in der Tschechischen Republik 2011. 416 S., Abb., Nbsp.

Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik. Hrsg. von Katharina WISOTZKI und Sara R. FALKE. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 221 S., Nbsp. (Kultur- und Medientheorie.)

MARTIN CZERNIN: Dr. Karl Scheidle (1904–1972). Musik war sein Leben. Tutzing: Hans Schneider 2013. 356 S., Abb., CD, Nbsp.

Danish Yearbook of Musicology. Band 39. Hrsg. von Michael FJELDSØE, Peter HAUGE und Thomas HOLME HANSEN. Århus: Aarhus University Press 2012. 131 S., Abb.

LAETITIA DEVOS: L'opéra en RDA. Sous le signe de Büchner. Rennes Cedex: Presses universitaires de Rennes 2012. 357 S., Abb. (Collection „Le Spectaculaire“.)

CHRISTOPHER DROMEY: The Pierrot Ensembles. Chronicle and Catalogue 1912–2012. London: Plumbago books 2012. 299 S., Abb., Nbsp. (Poetics of Music.)

MANFRED EGER: Wagners Witz und Aberwitz. Vorträge, Rundfunksendungen, Aufsätze. Tutzing: Hans Schneider 2012. 179 S., Nbsp.

EMANUEL ALOYS FÖRSTER: Anleitung zum General-Bass (1805) einschließlich der Biographie Karl WEIGL: Emanuel Aloys Förster (1913). Hrsg. von Daniel HENSEL. Stuttgart: ibidem-Verlag 2012. 148 S., Abb., Nbsp.

FRANZ JOSEPH FRÖHLICH: Ausgewählte Schriften zur Musik. Mit einer biographischen Abhandlung und einem Dokumentenanhang von Dieter KIRSCH. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Würzburg: Echter Verlag 2013. 614 S., Abb., Nbsp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens. Band 2.)

DANIEL JAY GRIMMINGER: *Sacred Song and the Pennsylvania Dutch*. Rochester: University of Rochester Press 2012. 213 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

DIETER HABERL: *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810*. Regensburg: Stadtarchiv Regensburg 2012. 606 S. (Regensburger Studien. Band 19.)

BERNWARD HALBSCHIEFFEL: *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik*. Leipzig: Halbschiffel Verlag 2012. 648 S., Abb., Nbsp.

DORA A. HANNINEN: *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*. Rochester: University of Rochester Press 2012. 530 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

MICHAEL HARENBERG: *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 260 S. (MedienAnalysen. Band 14.)

NADINE HELLRIEGEL: *Popular Opera: Die Opern von Carlisle Floyd*. Marburg: Tectum Verlag 2012. 297 S., Nbsp.

FRITZ HENNENBERG: *Victor Fenigstein. Lebensprotokoll – Werkkommentare – Kataloge*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 290 S., Nbsp.

CORINNA HERR: *Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte. Mit einem Geleitwort von Kai WESSEL*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 556 S., Nbsp.

UTE JUNG-KAISER: *Der Sänger Franz Schubert. Seelische Virtuosität in Text, Musik und Bild*. Berlin: Lit Verlag 2013. 247 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaft. Band 15.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band I: *Die Notre-Dame-Fragmente aus dem Besitz von Johannes Wolf*. Hrsg. von Martin

STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 35 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 1999, Nummer 6.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band II: *Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts im Fürstlich Ysenburg- und Büdingischen Archiv Büdingen*. Hrsg. von Armin BRINZING. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 58 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nummer 1.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band III: *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 138 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nummer 2.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band IV: *Fragmente und versprengte Überlieferung des 14. bis 16. Jahrhunderts aus dem mittleren und nördlichen Deutschland*. Hrsg. von Joachim LÜDTKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 73 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nummer 6.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band V: *Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland*. Hrsg. von Armin BRINZING. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. 51 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2001, Nummer 8.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VI: Fragmente und versprengte Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts im nördlichen und westlichen Deutschland. Hrsg. von Joachim LÜDTKE. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002. 51 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2002, Nummer 4.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VII: Ein neues Fragment zum *Magnus liber organi*. Hrsg. von Christian JACOBSEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. 18 S., Abb. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 2006, Nummer 3.)

Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band VIII: Neue Quellen zur Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts in München, Solothurn und Augsburg. Hrsg. von Armin BRINZING. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009. S. 246–292, Abb. (Sonderdruck aus Studien zur Philologie und zur Musikwissenschaft.)

Kleinüberlieferungen mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Band IX: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012. 157 S., Abb. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge. Band 15.)

MARTIN KNUST: Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 204 S., Abb., Nbsp.

JANINE KRÜGER: ¿Cuál es tu tango? Musikalische Lesarten der argentinischen Tangotradition. Münster u. a.: Waxmann 2012. 300 S., Abb., Nbsp. (Populäre Kultur und Musik. Band 9.)

CHRISTIAN LEMMERICH: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen. Tutzing: Hans Schneider 2012.

418 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)

SILKE LEOPOLD: Verdi. La Traviata. Kassel: Bärenreiter-Verlag/Leipzig: Seemann Henschel Verlag 2013. 133 S., Abb., Nbsp. (Opernführer kompakt.)

Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Band 6: 1966–1976. Hrsg. von Philip REED und Marvyn COOKE. Woodbridge: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation 2012. 806 S., Abb., Nbsp.

CHRISTOPHE LOOTEN: Bons baisers de Bayreuth. Richard Wagner par ses lettres. Paris: Librairie Arthème Fayard 2013. 403 S., Nbsp.

ROBERT MASCHKA: Wagner. Tristan und Isolde. Kassel: Bärenreiter-Verlag/Leipzig: Seemann Henschel Verlag 2013. 135 S., Abb., Nbsp. (Opernführer kompakt.)

VOLKER MERTENS: Wagner. Der Ring des Nibelungen. Kassel: Bärenreiter-Verlag/Leipzig: Seemann Henschel Verlag 2013. 216 S., Abb., Nbsp. (Opernführer kompakt.)

EBERHARD MÖLLER: Beiträge zur Schütz-Forschung. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2013. 226 S., Abb., Nbsp. (Schütz-Dokumente. Band 2.)

HIERONYMI DE MORAVIA: Tractatus de Musica. Hrsg. von Christian MEYER und Guy LOBRICHON. Turnhout: Brepols Publishers 2012. 280 S., Abb., Nbsp. (Corpus Christianorum. Band 250.)

Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule. Hrsg. von Hartmut KRONES und Christian MEYER. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 329 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg. Band 7.)

musik – buchstaben – musik. Kunst und Forschung an der Hochschule für Musik Basel. Hrsg. von Michael KUNKEL und Thomas GARTMANN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 350 S., Abb., Nbsp.

Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Band 75. Jahrgang 2010. Redaktion: Christian LEITMEIR, Franz KÖRNDLE, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMIDT. Tutzing: Hans Schneider 2012. 197 S., Abb.

Musik und Gender. Ein Reader. Hrsg. von Florian HEESCH und Katrin LOSLEBEN. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012. 313 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Gender. Band 10.)

La musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle. Hrsg. von Camilla CAVICCHI, Marie-Alexis COLIN und Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2012. 455 S., Abb., Nbsp.

MIRIAM NOA: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert. Münster u. a.: Waxmann Verlag 2013. 374 S. (Populäre Kultur und Musik. Band 8.)

MANFRED PETERS: Johann Sebastian Bach als Klang-Redner (III). 14+1: Die Inventionen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013. 220 S., Nbsp.

TIHOMIR POPOVIĆ: Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu *My Ladye Nevells Booke*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 269 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 71.)

AYLA GÜLER SAIED: Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld: transcript-Verlag 2012. 310 S. (Kultur und soziale Praxis.)

MASSIMO DI SANDRO: Macchine musicali al tempo di Händel. Un orologio di Charles Clay nel palazzo reale di Napoli. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2012. 142 S., Abb., Nbsp. (Historiae Musicae cultores. Band 124.)

MARTIN SCHNEIDER: Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. 431 S.,

Nbsp. (Studien zur deutschen Literatur. Band 199.)

Schranck No: II. Das erhaltene Instrumentalmusikrepertoire der Dresdner Hofkapelle aus den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Gerhard POPPE unter Mitarbeit von Katrin BEMMANN, Wolfgang ECKHARDT, Sylvie REINELT und Steffen VOSS. Beeskow: ortus musikverlag 2012. 273 S., Abb., CD. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 2.)

CAROLIN STAHPENBERG: Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933. Münster u. a.: Waxmann 2012. 336 S., Abb., Nbsp.

JOACHIM STEINHEUER und ROHAN DE RARAM: Conversations. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 271 S., Abb.

EBERHARD STRAUB: Wagner und Verdi. Zwei Europäer im 19. Jahrhundert. Zweite Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2013. 351 S., Abb.

Richard Strauss-Jahrbuch 2012. Redaktion: Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 2012. 308 S., Abb.

CLAUDIO TOSCANI: „D’amore al dolce impero“. Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2012. 312 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN VORBECK: Die Orgelbauer Martin Binder und Willibald Siemann. Ein Beitrag zum Orgelbau in der Zeit der deutschen Spätromantik. Siebenquart: Verlag Dr. Roland Eberlein 2013. 466 S., Abb. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Band 24.)

MELANIE WALD und WOLFGANG FUHRMANN: Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner. Kassel: Bärenreiter-Verlag/Leipzig: Seemann Henschel Verlag 2013. 269 S., Nbsp.

HORST WEBER: I am not a hero, I am a composer. Hanns Eisler in Hollywood.

Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 536 S., Abb., Nbsp.

Wilhelm Berger (1861–1911). Komponist – Dirigent – Pianist. Vorträge der Tagung 2011, veranstaltet von der Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen/Max-Reger-Archiv in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Hrsg. von Irmlind CAPELLE und Maren GOLTZ. München: Allitera Verlag 2013. 204 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 6.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Nur jedem das Seine BWV 163. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Hrsg. von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 24 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 190. Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext. Hrsg. von Kirsten BEISSWENGER. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 32 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 20a/b: Modehandlerskan. Operette in drei Akten. Hrsg. von Margareta RÖRBY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. XVIII, 719 S., Abb.

PIETRO CASSATI: Salve Regina. Marianische Antiphon. Hrsg. von Guido ERDMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 11 S. (Wien. Musik der kaiserlichen Residenzstadt.)

CHRISTOPH GRAUPNER: Gott will mich auch probieren GWV 1121/14. Hrsg. von Guido ERDMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 31 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hal-lische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 9.2: Acis and Galatea. Serenata in tre parti (2. Fassung) HWV 49b. Hrsg. von Artie

HEINRICH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. LIII, 357 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hal-lische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie III: Kirchenmusik. Band 1: Dixit Dominus (Psalm 109) HWV 232. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. XXVII, 98 S., Abb.

REINHARD KEISER: Weltliche Kantaten und Arien. Band I: Werke aus gedruckter Überlieferung. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE und Thomas IHLENFELDT. Beeskow: ortus musikverlag 2012. LXVIII, 160 S., Abb. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 30.)

JOHANN PACHELBEL: Sämtliche Vokalwerke. Band 10: Motetten. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel. u. a.: Bärenreiter 2013. XXVI, 147 S., Abb.

SERGEI VASILYEVICH RACHMANINOFF: Critical Edition of the Complete Works. Serie V: Works for Piano Solo. Band 16.2: Pieces II. Morceaux de Fantasia op. 3, Morceaux de Salon op. 10, Six moments musicaux op. 16. Hrsg. von Valentin ANTIPOV. Moskau: Russian Music Publishing 2010. CVIII, 209 S., Abb.

ANTON REICHA: Trente six Fufues pour piano-forté composées s'après un nouveau system. Hrsg. von Andrew R. NOBLE. Köln: Verlag Dohr 2012. 223 S., Abb.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 5. Band 12: Psalm 112 (113) VI–X: Laudate pueri RWV.E 112–116. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2013. 261 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Yoshitake KOBAYASHI am 26. Januar 2013 in Tokio,

Prof. Dr. Walter SALMEN am 2. Februar 2013 in Kirchzarten.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hans HIRSCH zum 80. Geburtstag am 24. April,

Prof. Dr. Artur SIMON zum 75. Geburtstag am 6. Mai,

Prof. Dr. Heinrich W. SCHWAB zum 75. Geburtstag am 8. Mai,

Andres BRINER zum 90. Geburtstag am 31. Mai,

Prof. Dr. Rudolf EWERHART zum 85. Geburtstag am 15. Juni.

*

Oper und Film – Einladung zum VIII. Symposium zur Filmmusikforschung vom 5. bis 7. Juli 2013 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, veranstaltet vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg und der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

Schon bevor der Film sprechen lernte, fand die Oper ihren Weg auf die Leinwand – in seiner Verfilmung von Georges Bizets *Carmen* (1918) ließ Ernst Lubitsch gleichwohl Stummfilmschauspieler dem Libretto gemäß agieren. Die Bandbreite an Filmgenres, die sich der Oper als theatraler Gattung, als gesellschaftliches Ereignis oder soziales Attribut bedienen, ist spätestens seit Beginn der Tonfilmära kontinuierlich gewachsen und reicht von Komödien wie *A night at the opera* (1935) über Opernfilme wie Walter Felsensteins *Fidelio* (1955) oder Franco Zeffirellis *La Traviata* (1982) bis hin zu Produktionen wie Jonathan Demmes *Philadelphia* (1993) oder Woody Allens aktuellem Film *To Rome with love* (2012). Musik aus Opern, die hier als soziales, emotionales oder auch satirisches Narrativ eingesetzt wird, bereichert dabei die Bildebene um das, was sie in ihrem originären Kontext bedeutet und

eröffnet Interpretationsräume, die weit über die eigentliche Filmhandlung hinausweisen. Erstaunlicherweise wurde jedoch der Oper in der Filmmusikforschung bislang ebenso wenig Beachtung geschenkt wie dem Film und der Filmmusik in der Opernforschung. Wir erhoffen uns durch die Teilnahme von Film- und Musik(theater)forschern und Personen, die in der Praxis dieser Bereiche tätig sind, neue und wechselseitige fächerübergreifende Impulse und Fragestellungen.

Themenschwerpunkte:

- Strukturelle Parallelen von Oper und Film in Dramaturgie und Narrativität
- Funktionen von Opernszenen im Film/Opern als Filmmusik
- Verfilmte Opern/Opernfilme

Eine Veröffentlichung in den *Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung* ist vorgesehen.

Die Teilnahmekosten betragen 25 Euro. Darin enthalten sind die Kosten für die Grundverpflegung während der Pausen sowie alle Materialien. Eine verbindliche Anmeldung unter der untenstehenden Adresse wird bis zum 15. Mai 2013 erbeten.

Eine Liste mit günstigen Übernachtungsmöglichkeiten finden Sie in Kürze auf der Homepage der Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung.

Kontakt, Anmeldung, 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

Das 6. *Beethoven-Studienkolleg zur Förderung des musikwissenschaftlichen Nachwuchses* findet vom 26. bis 28. August 2013 statt und widmet sich dem Thema „Einführung in die textkritische Arbeit mit Edirom“: Digitale Darstellung von Schreibschriften in Beethoven-Handschriften. Das von dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien geförderte Studienkolleg wird vom Beethoven-Archiv Bonn gemeinsam mit der Edirom-Arbeitsgruppe Detmold/Paderborn im Beethoven-Haus Bonn durchgeführt. Weitere Hinweise (Programm, Organisation

und Bewerbungsbedingungen) siehe www.beethoven-haus-bonn.de. (Bewerbungsschluss: 15. Juni 2013).

*

Gründung eines Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik

Im Juni 2012 hat der Senat der Max-Planck-Gesellschaft die Gründung eines Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt/Main beschlossen, das aus den vier Abteilungen Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft, Neurowissenschaft und Psychologie bestehen soll. Damit ist die Musikwissenschaft erstmals fest in der Max-Planck-Gesellschaft etabliert, nachdem ein früherer Versuch, ein reines Musikinstitut zu gründen, gescheitert war (siehe dazu Michael Custodis: „Schwer von Begriff. Pläne zu einem nicht-realisierten Max-Planck-Institut für Musik (1965–1972)“, in: *Die Tonkunst* 6 (2012), S. 201–211). Das Fach erhält hier die Chance, mit seiner Tradition als sowohl historisch-ästhetische wie systematisch-empirische Disziplin prägend auf die Entwicklung entsprechender Paradigmen in den anderen kunstbezogenen Wissenschaften zu wirken.

Seit dem 1. April dieses Jahres befinden sich zunächst die literatur- und musikwissenschaftlichen Abteilungen des Instituts im Aufbau. Zu Direktoren wurden Winfried Menninghaus (bislang FU Berlin) und Melanie Wald-Fuhrmann (bislang HU Berlin) berufen. Die Verfahren zur Besetzung der beiden anderen Direktorenposten laufen noch.

Das Institut wird in einem dezidierten interdisziplinären Brückenschlag bisherige Ansätze, Fragestellungen und Methoden zur Erforschung des ästhetischen Empfindens und seiner kognitiven, psychischen, sozialen und kulturellen Bedingungen zusammenbringen und weiterentwickeln, wobei Sprache und Musik zunächst im Mittelpunkt stehen werden. Ferner ist die Zusammenarbeit mit Artists in residence geplant.

Donizetti-Autograph in der Bayerischen Staatsbibliothek

Die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek konnte Anfang 2013 aus Privatbesitz ein kleines Autograph von Gaetano Donizetti erwerben, das der Forschung ganz offensichtlich bisher unbekannt war. Es handelt sich um Fragmente und Skizzen zur 1837 uraufgeführten Tragedia lirica *Pia de' Tolomei*. Vier Seiten enthalten 49 Takte aus der Stretta des ersten Finales. Dabei stimmt die Basslinie bereits nahezu mit der endgültigen Fassung überein. Die Vokalpartien sind vollständig ausgeführt, zeigen jedoch größere Abweichungen von der Endfassung, während die Instrumentalpartien nur skizzenhaft angedeutet sind oder völlig fehlen. Zwei weitere Manuskriptseiten enthalten frühe Skizzen zu mehreren Szenen der Oper, darunter zur Arie des Rodrigo und zum Duett Pia/Ghino aus dem 2. Akt sowie zum Finale des 2. Aktes.

Eine Beschreibung der Handschrift (Mus. ms. 23784) ist zu finden im RISM-OPAC (<http://opac.rism.info/>). Ein hochwertiges Digitalisat wird nach Abschluss restauratorischer Maßnahmen erstellt.

Kontakt: Dr. Uta Schaumberg, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, D-80328 München

Forschungsprojekt „Musik und Jugendkulturen“ – Musikwissenschaftliches Institut, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Ob Punk, HipHop, Techno, Metal, Dark Wave oder Ska (und diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen): Die Beobachtung, dass (Pop-)Musik für die Konstruktion jugendkultureller Gruppen und Szenen eine zentrale Rolle spielt, erscheint auf den ersten Blick so naheliegend wie banal. Umso erstaunlicher wirkt da der Umstand, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jugendkulturen und Szenen (wenn überhaupt) überwiegend aus sozialwissenschaftlicher Perspektive erfolgt, wohingegen sich die Musikwissenschaft von wenigen Ausnahmen abgesehen dieses Themas bislang kaum angenommen hat. Diese Forschungslücke zu schließen und vor dem Hintergrund der übergeordneten Leitfrage

„Wie verhalten sich Musik und Jugendkulturen zueinander?“ aus möglichst breiter kulturwissenschaftlicher Perspektive musikwissenschaftliche Erklärungsmodelle zur Deutung des enorm vielschichtigen und wechselwirksamen Verhältnisses von Musik und Jugendkulturen anzubieten, wird die zentrale Aufgabe des neu eingerichteten Forschungsprojekts „Musik und Jugendkulturen“ sein, das zum Wintersemester 2012/13 am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ins Leben gerufen wurde und mit dem sich zugleich die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit „Musik und Jugendkulturen“ – wenigstens im deutschsprachigen Raum – erstmals in einem universitären Kontext institutionalisiert findet.

Kontakt: Dr. Thorsten Hindrichs, Johannes Gutenberg-Universität, FB 07.09 – Geschichts- und Kulturwissenschaften, Musikwissenschaftliches Institut, Jakob-Welder-Weg 18, D-55128 Mainz. Tel.: +49-6131-3920096, Fax: +49-6131-3922993. <https://www.facebook.com/ForschungsprojektMusikUndJugendkulturen>

Ein neues Drittmittelprojekt an der Universität der Künste Berlin: „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“.

Dem zu Lebzeiten international gefeierten Komponisten Giuseppe Sarti, bei dessen Werken sich nicht nur Mozart „bediente“, ist das neue von der Einstein Stiftung Berlin finanzierte Drittmittelprojekt an der Universität der Künste Berlin (UdK) gewidmet, das unter der Leitung von Prof. Dr. Christine Sievert in Kooperation mit Prof. Dr. Dörte Schmidt am 15. März 2013 seine Arbeit aufgenommen hat. Als Wissenschaftliche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen sind Dr. Martin Albrecht-Hohmaier, Dr. Christin Heitmann und Kristin Herold M. A. an dem Projekt tätig. Kooperationspartner ist die Hebrew University Jerusalem unter der Federführung von Dr. Bella Brover-Lubovsky. Letztere wird im Rahmen des Projekts eine Monografie über den 1729 in Faenza geborenen Komponisten verfassen, der im Laufe seines Lebens unter

anderem am Königshof in Kopenhagen sowie am Zarenhof in Sankt Petersburg tätig war und schließlich 1802 in Berlin starb. In Sankt Petersburg entstand das Musiktheater-Spektakel *Nachajnoje upravlenije Olega* (Die frühe Herrschaft Olegs), für das Katharina die Große den Text verfasste und das im Rahmen des Projekts in einer kritischen Print-Ausgabe an der Hebrew University ediert wird. An der UdK Berlin werden zwei digitale Editionen italienischer Opern Sartis erarbeitet: zum einen von der Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* (Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte), die ihre Uraufführung 1782 am Teatro alla Scala in Mailand erlebte und die Mozart im *Don Giovanni* zitiert; zum anderen von der überaus erfolgreichen Opera seria *Giulio Sabino*, die, uraufgeführt 1781 in Venedig, bald in ganz Europa gespielt wurde. Bei den Wiederaufnahmen wurden die Opern immer wieder verändert. Dieses generelle Charakteristikum der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts wird in der Edition, die die Veränderungen beider Opern anhand ausgewählter Quellen dokumentiert, erstmals adäquat berücksichtigt. Das Ergebnis der Edition wird eine über das Internet frei zugängliche digitale Ausgabe sein, die mit Hilfe der Tools des Detmolder Edirom-Projekts und der Music Encoding Initiative (MEI) einen Schwerpunkt auf die Präsentation der unterschiedlichen Fassungen legt, die sich durch die Bearbeitungen der Notentexte ergeben. Die UdK Berlin, an der Wissenschaft und künstlerische Praxis aufs engste zusammenarbeiten, ist der ideale Ort für ein derartiges Projekt; Gespräche für Aufführungen der beiden Opern laufen bereits. Erste Ergebnisse werden im Sommer 2014 auf einer internationalen Tagung an der UdK Berlin präsentiert, die den internationalen Austausch ausweiten und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus den USA, Israel, Russland, Italien, Dänemark, Österreich und Deutschland zusammenführen wird.

Information: http://www.udk-berlin.de/sites/musikwissenschaft/content/e345/e209210/index_ger.html

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-
berichte)

Saarbrücken, 21.–22. April 2012
*Deutsch-Französisches Symposium „Wolfgang
Rihm und Antonin Artaud“*
von Viviane Waschbüsch (Saarbrücken)

Bonn, 23. September 2012
*Was nicht in Schumanns Tagebüchern steht.
Gerd Nauhaus zum 70. Geburtstag*
von Anja Manthey, Bonn

Rom, 24.–26. September 2012
*Musikalische Eliten und römische Aristokratie
um 1700*
von Irene Lehman, Rom, und Elisabeth
Probst, Graz

Saarbrücken, 26.–28. Oktober 2012
*Italienische Musik in Deutschland und Frank-
reich – Parallelen und Diagonalen*
von Stephanie Klauk, Rom

Mainz, 23.–24. November 2012
*„Poesia per musica“ und römische Adelskultur
um 1700: der Fall Antonio Ottoboni*
von Sabrina Cali, Mainz

Göttingen, 24. November 2012
*5. Niedersächsischer Studientag Musikwissen-
schaft*
von Sascha Pelzel, Göttingen

Ferrara, 5.–7. Dezember 2012
*Le sinfonie di Luigi Boccherini nel contesto della
musica strumentale italiana tra Sette e Ottocento*
von Stephanie Klauk, Rom

London 8.–10. Februar 2013
London International Piano Symposium
von Tanja Eichmann, Köln

Die Autoren der Beiträge

LUCINDE BRAUN, geboren 1967 in Frankfurt am Main. Studium der Slavistik, Musikwissenschaft und Vergleichenden Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen und der Freien Universität Berlin. 1992/93 Forschungsaufenthalt in Sankt Petersburg am Rossijskij institut istorii iskusstv. 1996 Promotion in Berlin (*Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999). 1995–2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. An der Ludwig-Maximilians-Universität München 2006–2008 von der Thyssen-Stiftung gefördertes Forschungsprojekt „Ausdruck und Ordnung: Zur Ästhetik von François Couperins Pièces de clavecin“ sowie 2010–2012 DFG-Projekt „Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand“. Seit 2012 verantwortlich für die Redaktion der *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft. Jüngste Buchveröffentlichung: Kongressbericht *Petr Il'ič Čajkovskij – Michel Victor Acier. Eine Künstlerfamilie zwischen Sachsen und Russland* (Mainz 2013).

KLAUS MIEHLING, geboren 1963 in Stuttgart. Studium der Alten Musik mit Hauptfach Cembalo an der Schola Cantorum Basiliensis (Diplom 1988); Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Historischen Hilfswissenschaften an der Universität Freiburg i. Br. (Promotion 1993). Bücher: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993, 3. überarb. Aufl. 2003; *Handbuch der frühneuenglischen Aussprache für Musiker*, 2 Bde., Hildesheim 2002; *Gewaltmusik – Musikgewalt*, Würzburg 2006, kompakt und aktualisiert als *Gewaltmusik. Populäre Musik und Werteverfall* sowie *Lautsprecher aus! Zwangsbeschallung contra akustische Selbstbestimmung*, Berlin 2010; zahlreiche Aufsätze vor allem zu aufführungspraktischen Themen. Als Komponist Werkverzeichnis mit über 200 Kompositionen; Finalteilnahmen und Preise bei mehreren Wettbewerben. Lebt als freiberuflicher Musiker und Musikwissenschaftler in Freiburg i. Br.

DÖRTE SCHMIDT, geboren 1964. Studium der Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Hannover, Berlin und Freiburg. 1992 Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (*Lenz im Zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy*, Stuttgart 1993), sodann Wissenschaftliche Assistentin an der Ruhr-Universität Bochum, dort 1997 Habilitation (*Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart 2001). 2000 bis 2006 Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Stuttgart. Von 2002 bis 2005 als Schriftleiterin der Zeitschrift *Die Musikforschung* verantwortlich für den Aufsatzteil, seit 2005 Mitglied im Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung. Seit 2006 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin.

EGON VOSS, geboren 1938 in Magdeburg, aufgewachsen in Ostwestfalen-Lippe. Studium der Schulmusik in Detmold, der Germanistik und Philosophie in Kiel und Münster sowie der Musikwissenschaft in Kiel, Köln und Saarbrücken (Promotion 1968 bei Walter Wiora mit *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*). Seit 1969 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Richard Wagner-Gesamtausgabe, zunächst als Redakteur und Bandbearbeiter, seit 1981 als Editionsleiter. Verschiedentlich Lehraufträge an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 1989 und 1990 Tätigkeit als Dramaturg am Théâtre de la Monnaie/de Munt in Brüssel. Von 1996 bis 2002 Dozent beim Graduiertenkolleg „Textkritik“ an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Publikationen vornehmlich zur Musik seit dem 18. Jahrhundert, insbesondere zu Wagner. Zuletzt erschien: *Richard Wagner*, München 2012.