

Besprechungen

Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Hrsg. von Alexander BECKER und Matthias VOGEL. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007. 377 S. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1826.)

Wesentliche Teilmomente des Begriffsverständnisses von Musik sind philosophischer Natur. Dazu zählt auch die Kategorie des Sinns, die zwar seit Luhmann entscheidend an Schärfe und Wert verloren hat, die aber für die Musikwissenschaft noch immer von zentraler Bedeutung ist und nur unzureichend durch andere Begrifflichkeiten wie Logik oder Stimmigkeit ersetzt werden kann. Schon von daher ist das Unterfangen der aus der akademischen Philosophie kommenden Herausgeber Alexander Becker und Matthias Vogel, sich der Frage nach dem musikalischen Sinn zuzuwenden, verdienstvoll. Doch ihr Unternehmen erfordert auch deshalb Anerkennung, da die Frage nach der Spezifik des musikalischen Sinnkonzepts die Verbindung mehrerer hochkomplexer Sachgebiete voraussetzt, was meist an den strikten Fachgrenzen scheitert. Die Herausgeber suchen daher, Philosophie, Neurowissenschaften und Musikwissenschaft gerade an diesem zentralen Punkt miteinander ins Gespräch zu bringen. Im Anschluss an ihre einleitenden Bemerkungen, die deutlich machen, wie metaphorisch und unpräzise das Sprechen über den musikalischen Sinn in Musikwissenschaft und -ästhetik vor dem Hintergrund einer stringenten philosophischen Theoriebildung ist, versammeln sie verschiedene Herangehensweisen an diese Thematik: Ausgehend von jeweils einer exemplarischen Perspektive fokussieren die Aufsätze die Frage nach dem musikalischen Sinn vor dem Hintergrund des Verstehens (Stephen Davies), im Rahmen der Musiktheorie (Nicholas Cook), im Zusammenhang mit ästhetischen Fragestellungen (Albrecht von Massow) und der Musikvermittlung (Max Paddison) sowie innerhalb der Diskurse der Neurowissenschaften (Stefan Koelsch/Tom Fritz). Ohne hier im

Detail auf die unterschiedliche Qualität der einzelnen Artikel einzugehen, lässt sich doch festhalten, dass der Wert der Zusammenstellung dabei weniger in der Ausbeute der jeweiligen Artikel zu sehen ist, da die meisten Autoren hier im Wesentlichen nur ältere Thesen wiederholen und zuspitzen. Vielmehr liegt der Gewinn der Lektüre in der Zusammenführung der sonst (schon häufig allein durch die Sprachräume der angloamerikanischen und deutschen Musikwissenschaft) getrennt geführten Diskurse über das Musikalische der Musik, bei der sich teilweise überraschende Querverbindungen zwischen den sonst meist separat rezipierten Bereichen ergeben, die weitere interdisziplinäre Fragestellungen herausfordern. Ob die Herangehensweise der Herausgeber in ihren beiden abschließenden Beiträgen vom musikwissenschaftlichen Standpunkt zu überzeugen vermag, darf allerdings bezweifelt werden, verbleiben ihre Ansätze doch zumeist in einem musikfremden Rahmen, der sich etwa auf Körperlichkeit, Inter-subjektivität aufgrund gemeinsamer Sozialisation oder Nachahmungsstrategien stützt, die schwierige Arbeit am musikalischen Material allerdings weiträumig ausblendet. Über manche umständliche Formulierung und zahlreiche Fehler in der Übersetzung der Fachterminologie muss bei der Lektüre hinweggesehen werden.

(November 2011)

Markus Bandur

L'analyse musicale, une pratique et son histoire. Hrsg. von Rémy CAMPOS und Nicolas DO-NIN. Genf: Droz / Conservatoire supérieur de Musique de Genève 2009. 455 S., Abb., Nbsp. (Musique & Recherche).

Man lasse sich vom Titel nicht täuschen: Dieses Buch beansprucht nicht, eine Geschichte der musikalischen Analyse zu liefern. An die Stelle einer kohärenten und generalisierenden Metaerzählung seines Gegenstandes setzt es stattdessen den Versuch seiner Anatomie, d. h., es fragt nach den Vollzügen, Kontexten und Implikationen, die das Konzept „Analyse“ in seiner gegenwärtigen

Ausprägung umfasst. Grundlegend ist dabei die von Nicolas Donin im einleitenden Kapitel („Analyser l’analyse?“) entwickelte Überlegung, dass es sich bei der musikalischen Analyse nicht um ein neutrales, gleichsam transparentes Konzept handelt, sondern um eine musikalische Praxis *sui generis*, die der Komposition und Interpretation an die Seite gestellt werden kann. Wie diese bestimmt, ja konstruiert sie ihren Gegenstand durch die Art und Weise, in der sie mit ihm umgeht, durch die Fragen, die sie an ihn stellt und die Antworten, die sie gelten lässt. Mit einer solchen Perspektive, in der die musikalische Analyse nicht als ein stabiles Objekt, sondern als Ensemble von Handlungen, Texten und Überzeugungen der Analysierenden erscheint, orientiert sich der Band an einigen methodischen Leitlinien der Diskursanalyse, insbesondere in jenen Beiträgen, die umfangreichere Textkorpora untersuchen. So widmen sich Rémy Campos und Nicolas Donin der frühen französischen Leitfaden-Literatur zu den Werken Richard Wagners und zeigen, dass die dort praktizierte Leitmotivanalyse sowohl eine Diskurs stiftende als auch begrenzende Rolle spielt: Als eine Form der Komplexitätsreduktion macht die Leitmotivanalyse ihren Gegenstand allererst kommunizierbar und schränkt zugleich das Spektrum dessen, was über ihn kommuniziert werden kann, radikal ein. Ihrer deskriptiven Funktion für das Werk korrespondiert eine präskriptive Funktion für dessen Rezeption.

Durch den gewählten Ansatz des „analyser l’analyse“ rückt in den Vordergrund, was von den Herausgebern treffend die „gestes de l’analyste“ genannt wird: basale Formen von Handlungswissen, internalisierte Verfahren und nicht näher reflektierte Selbstverständlichkeiten. In diesem ersten Hauptteil des Bandes untersucht u. a. François Delalande diverse Transkriptions- und Visualisierungsstrategien elektroakustischer Musik, während die Überlegungen Kofi Agawus dem mündlichen Anteil gelten, der jeder musikalischen Analyse innewohnt. Ihn sieht Agawu gefährdet durch die „Imperative der Textualität“ (S. 128) – pointiert ausgedrückt: geschrieben

wird, was sich (be-)schreiben lässt – und die damit einhergehende Dominanz schrift- und textaffiner Hermeneutik gegenüber der stets mit schwer zu verschriftlichenden Zeigehandlungen verbundenen Analyse musikalischer Sachverhalte. Schon die elementare Entscheidung über Kommunikationsformen hat also Anteil an medialen und fachspezifischen Politiken, sie generiert Bedeutungen – womit dann freilich Agawus Gegenüberstellung von schriftlicher, interpretierender Hermeneutik und mündlicher, interpretationsabstinenten Analyse unterlaufen wäre. Ohnehin folgt jede Versprachlichung, gleich ob mündlich oder schriftlich, bestimmten vorgeordneten Mustern, die von außen an den Gegenstand herangetragen werden. Dazu zählen auch jene Sprachbilder und plots der musikanalytischen Prosa, die Marion A. Guck bereits 1994 in einem hier in französischer Übersetzung aufgenommenen Aufsatz untersucht hat (Marion A. Guck, „Analytical Fictions“, in: *Music Theory Spectrum* 16 (1994), S. 217–230).

Der zweite Hauptteil gilt der Erkundung unterschiedlicher „terrains analytiques“: Olivier Roueff zeigt im Vergleich dreier Studien zum Jazz aus der Zeit um 1930, wie verschiedene Erkenntnisinteressen aus gegebenem Material je unterschiedliche Untersuchungsgegenstände formen. Xavier Bisaro nähert sich mit quasi ethnografischem Blick dem Satzlehre-Unterricht an der Schola Cantorum Basiliensis und Gianmario Borio untersucht, u. a. anhand annotierter Partiturexemplare von Pierre Boulez und Luciano Berio, die Rezeption der Werke Claude Debussys durch die Komponisten der seriellen Musik. Dabei wird einmal mehr deutlich, wie wenig neutral musikalische Analyse als Praxis ist: Die diskursive Etablierung Debussys als der neben Anton Webern wichtigste Exponent einer Vorgeschichte des Serialismus erfolgte ebenso auf dem Wege der Analyse wie die Kritik an dieser Indienstnahme durch René Leibowitz.

Dass der Band insgesamt stark auf die französische Musik- und Wissenschaftslandschaft ausgerichtet ist, kann ihm kaum vorgehalten werden; auch nicht der Umstand, dass die einzelnen Beiträge der Fragestellung

und dem methodischen Konzept der Herausgeber mit unterschiedlicher Konsequenz folgen – manche bleiben eher einem herkömmlichen fachgeschichtlichen Zugriff verhaftet. Nur büßt er dort, wo beide Einschränkungen zusammenkommen, möglicherweise jenes allgemeine Interesse ein, das er als Ganzes unbedingt verdient.

(September 2011)

Markus Böttgermann

PETER PETERSEN: Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse. Mainz: Schott Music 2010. 304 S., Abb., Nbsp.

Peter Petersens *Musik und Rhythmus* verbannt die Rhythmik nur im Titel aus dem Bereich des Musikalischen, um dann umso konsequenter deren Beitrag zur musikalischen Sinnggebung in einem systematischen Grundlagenteil, Fallstudien zur Rhythmik von Johann Sebastian Bach und einem theoriegeschichtlichen Durchgang herauszustellen. Petersens Methode der Erstellung von Rhythmuspartituren kann dabei als umfassendes Rehabilitationsprogramm zugunsten der schwachen Zählzeiten beschrieben werden. Zielten Rhythmustheorien bisher darauf, zur Fixierung der einen richtigen metrischen Deutung zu gelangen, so geht Petersens ‚basisdemokratischer‘ Ansatz umgekehrt vom Mitspracherecht jedes Einzelereignisses und einem Gesamtbild unauflöslicher rhythmischer Vielschichtigkeit aus: „Während mit der Reduktion des Tonsatzes im Sinne von Mittel- und Hintergrund immer weniger Rhythmus kenntlich bleibt, führt die Komponentenanalyse zu immer mehr Rhythmus“ (S. 271).

Eine Konstante der Rhythmustheorien nach 1900 führt Petersen jedoch fort: Während der Rhythmusbegriff selbst als positiver Wertbegriff rezipiert wird, erscheinen Metrum und Akzent als negative Wertbegriffe. So formuliert Petersen, sein Ansatz ersetze die alte Relation Rhythmus/Akzent durch die neue Relation Rhythmus/Rhythmus (S. 7). Die Erstellung einer Rhythmuspartitur könnte aber mit demselben Recht als Abbildung der Relation Akzent/Akzent bezeichnet werden,

da Petersen nicht etwa die Tondauern von den Akzentpunkten emanzipiert, sondern Akzentpunkte in eigene Tondauern überführt: „Der Kern des neuen Ansatzes besteht darin, den Begriff der Dauer aus seiner Bindung an den einzelnen Klang zu lösen und ihn auf Teilphänomene von Klängen bzw. auch Klanggestalten anzuwenden“ (S. 193). Für Petersens Theorie ist also die Trennung zwischen dem Klang und der nicht zu dessen Toneigenschaften zugehörigen Dauer maßgeblich (S. 19). Dem steht jedoch wohl die banale Tatsache entgegen, dass manche Dinge länger dauern als andere. Die Dauer wäre so einmal für die Rhythmusanalyse dasjenige, an dem gemessen wird, und einmal dasjenige, was gemessen wird.

Petersens Auflistung von Rhythmuskomponenten ist zweifellos umfassender als alle bisher vorliegenden Akzenttypologien. Minimale Ungenauigkeiten in der Terminologie sind jedoch nicht zu übersehen: Der Akzentfaktor der Tonlänge wird als Komponente ‚Klang‘ bezeichnet, wobei Artikulationspausen einem Toneinsatz mit hinzugerechnet werden. Somit wird die Komponente Klang von genau den beiden Extrempunkten bestimmt, die nicht notwendig klanglich sind: Dem ‚Attack Point‘ und der einem Ton nachfolgenden Phase der Stille. Der Faktor der Tonlänge ist zudem mit der Komponente ‚Artikulation‘ vermischt: Im Thema der Es-Dur-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier I* (S. 141) wird dasselbe musikalische Ereignis, die Achtelpause nach dem *b'* in Takt 1, zweimal gewichtet (einmal aufgrund der Artikulationspause und einmal als Verlängerung des Klanges).

Für den Faktor der Dynamik unterscheidet Petersen zwischen einzelnen Lautstärkeakzenten und Akzenten durch den Wechsel der Lautstärkeebene (S. 33); diese Unterscheidung wäre aber auch in der Komponente Tonlänge zu beachten: So erscheint in der Es-Dur-Fuge das dem *b'* vorausgehende *c'* geringer gewichtet, obgleich es der Zielpunkt einer Gruppe von acht Sechzehnteln ist. Der Komponente ‚Phrase‘ schließlich ordnet Petersen zwei völlig differente Phänomene zu, nämlich (a) Phrasen, die nach ihrem motivisch-thematischen

Inhalt gedeutet werden, und (b) Phrasen, die vom Komponisten durch Bögen zusammengefasst sind (S. 53).

Das von Petersen hervorgehobene Ergebnis seiner Analysen, die nur relative Abbildung des Metrums durch das beständig variable rhythmische Gewicht, dürfte damit in Einzelfällen schon in seine Analysemethode (mit ihrer relativ hohen Gewichtung von Tonlänge und Diastematik gegenüber Harmonik und Patterning bzw. Periodenbau) eingeschrieben sein. So würde nach der Komponententheorie ein einfacher Walzerrhythmus durch die Akzente der Tonrepetition und den Kammtönen seine stärkste Gewichtung auf der leichten Zwei erhalten.

Rhythmustheorien, die auf diese Weise das Metrum unter den Rhythmus subsumieren, tendieren häufig dazu, umgekehrt in ihr Konzept der Rhythmik Einzelaspekte des Metrischen einzubauen. Diese implizite Operation aber führt Petersen endlich einmal explizit aus: Die Idee des Taktgewichts als Akkumulation von Ablaufschichten in einzelnen Zeitpunkten soll auf die rhythmischen Komponenten übertragen werden (S. 9). Damit steht Petersens Ansatz auffallend konträr zu demjenigen Riemanns (die Crescendogabeln, auf denen Riemanns Analysen mit beruhen, bezeichnet Petersen als in sein System nur sehr begrenzt integrierbar; S. 77) und ist weit weniger an einen von der Präsenz der funktionalen Tonalität vorgegebenen Epochenrahmen gebunden. Die große Stärke der Komponententheorie ist es, Musik von Machaut und Ligeti mit demselben Verfahren sinnvoll analysieren zu können. Zugleich bewährt sich Petersens Differenz von isometrischen und heterometrischen Abläufen bei der Analyse von Musik des 19. Jahrhunderts, da er Fünftakte nicht mehr als Abweichung von der Norm, sondern als Kombination von Abweichung und Norm in einzelnen Ablaufschichten beschreiben kann.

Der dritte Teil des Buches schließlich bezieht erfreulicherweise auch rezente amerikanische Arbeiten mit ein. Dennoch ist dieser Teil als Ganzes und in seinem Informationswert über die behandelten Rhythmustheorien

am wenigsten mit Gewinn zu lesen. Man erhält dreißig gleichartige Rezensionen mit dem identischen und richtigen, aber trivialen Endurteil, dass in der jeweiligen Theorie der Aspekt der Komponentenrhythmen noch fehle. Deren zusätzlichen Erkenntniswert allerdings können gerade die Beispiele, die aus anderen Theorien übernommen worden sind, im Abgleich der Analysen eindringlich und überzeugend belegen.

(September 2010)

Julian Caskel

JOHANNA JAPS: Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 500 S., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 12.)

In der Palestrina-Forschung haben die weltlichen und geistlichen Madrigale des Komponisten bislang nur wenig Beachtung gefunden; sie werden von Studien zu den Messen und Motetten in den Schatten gestellt. Die Untersuchung von Johanna Japs – zugleich ihre Frankfurter Dissertation – versucht diese Lücke zu schließen. Das Buch ist in sechs Kapitel unterteilt: Nach einem historischen Überblick über das Madrigal im Rom des 16. Jahrhunderts widmet sich die Autorin Palestrinas Madrigaloeuvre im Hinblick auf die Quellen, das soziale Umfeld (insbesondere die Rolle des Mäzenatentums), die literarischen und musikalischen Charakteristika sowie die Rezeption und Bedeutung bis ins 21. Jahrhundert. Die Studie schließt mit einem sehr umfangreichen und informativen Anhang von fast 140 Seiten, der neben einem Werk- und Quellenverzeichnis auch alle Madrigaltexte – inklusive einer Übersetzung und Angaben zu Textdichtern, Metrik und Quellen – sowie die Bibliografie enthält.

Wie bereits in der Einleitung (S. 15) angekündigt wird, will Japs „erstmal den direkten Zusammenhang zwischen dem Wirkungskreis Palestrinas und den Entstehungsumständen respektive den möglichen Auftraggebern der Werkgruppe“ erkunden. Dazu schildert

sie das Musikleben in römischen Kongregationen, Laienbruderschaften, Akademien sowie an geistlichen und weltlichen Höfen. Auch wenn die Autorin eingesteht, dass ihre Schilderung „aufgrund fehlender Belege, die eine konkrete Auftragslage nachweisen würden“ (S. 15), spekulativ bleibt, bietet ihre Übersicht dennoch interessante Einblicke in das Netz von Kontakten, welche das römische Musikleben im Allgemeinen und Palestrinas Schaffen im Besonderen geprägt haben. Diese Ausführungen gehören zu den stärkeren in Japs' Arbeit.

Bei vielen von Palestrinas Madrigalen sind die Textdichter unbekannt. Der Autorin ist es aber gelungen, erstmals eine große Anzahl der Dichter zu identifizieren. Bei einigen Stücken ist davon auszugehen, dass Palestrina selbst den Text geschrieben hat (z. B. *Quai rime fur si chiare*, eine Panegyrik auf den Komponisten François Roussel). Ferner vermutet Japs, dass viele Madrigaltexte aus akademischen Kreisen stammen (S. 127).

Die Tatsache, dass die Autorin jeden Aspekt des Themas detailliert zu behandeln versucht, ist sicher der Textgattung Dissertation geschuldet. Dadurch wird die Lektüre dieser umfassenden Arbeit allerdings bisweilen recht mühsam. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Japs mehrfach ohne kommentierte Ausführungen Personennamen sowie Titel von Kompositionen oder Drucken auflistet (beispielsweise S. 25–26 und S. 29). Noch irritierender ist es, wenn Briefe, Widmungen, theoretische Traktate und Forschungsmeinungen ohne Übersetzung und inhaltlichen Kommentar zitiert werden, so dass der Leser mit der Interpretation allein gelassen wird. Japs zitiert beispielsweise im Rahmen des Kapitels „*I dolci affetti*: Dissonanzbehandlung und Akzidentiengebrauch“ auf S. 179 f. Padre Martinis umfangreiche Analyse von *Alla riva del Tebro* (aus dessen *Esemplare o saggio fondamentale*, 1774), auf die ohne weitere Erklärungen ein Zitat aus Bainis *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Rom 1828) folgt, das ebenfalls ohne Deutung bleibt. Aufgrund seines Inhalts hätte es ohnehin eher in das Kapitel „*Harmonia*

celeste: Schlüsselung, Modus und Kadenzen“ (S. 215 ff.) gehört.

Das musikanalytische Kapitel (S. 165 ff.) ist solide, wirft aber auch methodische Probleme auf. Obwohl Japs ankündigt, sie wolle im Gegensatz zu den gängigen Meinungen das Madrigal als eine eigenständige, vom „sakralen Satztypus losgelöste“ Gattung (S. 165) betrachten, beginnt sie ihre Analyse mit einer (kurz definierten) „Palestrina-Norm“, die freilich vom religiösen Œuvre des Komponisten abgeleitet wird. Gleich darauf stellt sie fest, dass zahlreiche Madrigale davon abweichen, was allerdings mit nur wenigen Exempla belegt wird. Fragwürdig ist auch, inwiefern Tinctoris' Varietasbegriff (S. 169) für die Erklärung des melodischen Verlaufs bei Palestrina herangezogen werden kann oder ob Tinctoris nicht vielmehr ein allzu abstraktes Passepartout ist.

Beim Umgang mit historischen Quellen geht die Autorin nicht immer mit der notwendigen Genauigkeit und keineswegs konsequent vor. So kommt es zu Schreibweisen wie „Hermann Finchii“ statt Hermann Finck (Fn. 372) oder „Giovanni di Marnix“ statt Johan van Marnix (S. 163). Auch die Situierung von Glareans und Zarlinos Theorie der zwölf Modi „am Ende des 16. Jahrhunderts“ dürfte auf eine allzu nachlässige Überprüfung der Quellen zurückzuführen sein.

Insgesamt unbefriedigend bleibt die Deutung der musikhistorischen Position Palestrinas im Bereich des Madrigals. So schreibt die Autorin in der Zusammenfassung: „Obwohl in die streng modal-formale Grundlage von Palestrinas wohlproportionierter und gleichzeitig stark strukturierter Satztechnik nur wenige kompositorische Innovationen eindringen können, enthalten sie dennoch eine zukunftsweisende Kraft.“ Eine solche Stellungnahme ist einerseits vage und versucht andererseits etwas zu legitimieren, was keiner Legitimierung bedarf. Und ob wir mit der Aussage, dass „die reale Größe eines Kunstwerks nicht nur in seinem Verhältnis zur Moderne, sondern auch auf einer außerhalb der Anwendung von Dissonanzen und Alterationen liegenden Meisterschaft beruht“

(S. 285), der Sache näher kommen, ist ebenfalls fraglich.

Der Nutzen von Japs' Untersuchung liegt vor allem in der gebotenen Materialfülle und den Ausführungen zum sozialhistorischen Hintergrund. Die interpretatorische Auseinandersetzung mit dem Werk Palestrinas kann hingegen nicht immer überzeugen.

(Juli 2011)

Katelijne Schiltz

Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850. XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/ Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009, 352 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 73.)

Der Band vereinigt 15 auch für Nichtflötisten höchst aufschlussreiche Beiträge, deren Themen sich auf sämtliche Bereiche der neueren Musikgeschichte erstrecken, wobei sich schwer zwischen ‚rein‘ geschichtlichen und eher übergreifenden Darstellungen trennen lässt. Zu den ersteren zählen solche, die Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert betreffen, ob es sich um den Weg der Flöten zum Standardpaar im Sinfonieorchester handelt (Dieter Gutknecht), um die Bedeutung des Titelinstruments in Mozarts Oper (Wilhelm Seidel), die Flötenkultur in Russland (Klaus-Peter Koch), die Flötenkonzerte des Mannheimers Georg Metzger (Johannes Hustedt), Telemann'sche Flötenwerke im Umfeld von Quantz aus dem Archiv der Sing-Akademie (Ralph-Jürgen Reipsch) oder die schwer zu klärende Frage, ob Bläserkadetten auf einen Atem zu spielen sind (Rachel Brown). Und: Endlich ist einmal umfassend belegt worden, wie falsch die Meinung von einer Lücke in der Flötenkunst aller Art bis hin zum Czakan in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, ob für Wien (Hartmut Krones) oder ganz Europa (Nicolaj Tarasov).

Überwiegend mit dem 18. Jahrhundert befasst sich eine Gruppe von Arbeiten, welche

die Flöteninstrumente in wichtigen Funktionszusammenhängen zeigen, solchen der Freundschafts- und der Adelskultur (Joachim Kremer, Ute Omonsky), der Pastoral-Semantik (Hermann Jung), solchen von didaktischen Soloadaptionen aus dem englischen Musiktheater (Peter Reidemeister) oder von unterschiedlichsten Flöteninstrumenten im Dienste der Magie in europäischen und außereuropäischen Kulturen (Gisa Jähnichen).

Bewunderungswürdig ist die Aufarbeitung und Auflistung sämtlicher von 1650 bis 1800 erfassbaren Informationen über die Block- und Querflötenbauer Europas, ihre Produktion und ihre erhaltenen Instrumente (David Lasocki), erhellend auch eine Darstellung und Beurteilung des Blockflötenspiels und -baues der Bruggen- und Nach-Bruggen-Ära seit 1960, wenn auch beim Lesen auf die vielen Hörbeispiele verzichtet werden muss.

(November 2011)

Peter Schleuning

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: Molter – Tauscano. Tutzing: Hans Schneider 2009. 572 S., Nbsp.

Den grundsätzlichen Bemerkungen der bereits in *Mf62* (2009), S. 288 ff., sowie *Mf63* (2010), S. 216 f., erschienenen Besprechungen der beiden ersten Bände des vorliegenden Verzeichnisses ist mit Blick auf Band 3 nichts hinzuzufügen. Der Zufall will es, dass der dritte Band mit seinem Ausschnitt aus dem Komponisten-Alphabet keine ganz großen Namen präsentiert; doch eindrucksvoll dokumentiert er erneut die kräftige Hochblüte, die der Triosonate mit Beteiligung einer oder zweier Flöten im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts beschieden war, jener Zeit, in der die Querflöte Adel und Bürgertum in ganz Europa begeisterte. Unter den Komponisten, die die Triosonate mit einer oder zwei Flöten besonders gepflegt haben, ragt der heute fast völlig vergessene Pariser Geiger Jean-Baptiste Quentin le jeune mit seinen fast 80 Trios (allerdings durchweg für Flöten oder Violinen) durch

besonderen Fleiß hervor. Ihm folgt mit mehr als 50 Trios Johann Joachim Quantz; allerdings scheint manches davon unterschoben zu sein, jedenfalls häufen sich hier auffällig die Alternativzuschreibungen. An dritter Stelle steht mit fast ebenso vielen Werken Giovanni Battista Sammartini. Die Reihe ließe sich fortsetzen mit weiteren bekannten Namen – darunter Pepusch, Pergolesi, Porpora, Alessandro Scarlatti, Johann und Carl Stamitz – bis hin zu mehr oder weniger unbekanntem. Zweifel an der historischen Existenz der Person weckt unter diesen ein gewisser Joseph Piffpaff – ohne Lebensdaten –, dessen ungewöhnlicher Name (Pseudonym, Spitzname?) in Verbindung mit einem Werk erscheint, das anderweitig Johann Christian Bach zugeschrieben ist. Offenbar aus Versehen in den Band gelangt ist der Londoner Flötist, Flötenbauer und Verleger Tebaldo Monzani (1762–1839) mit seinen 19 Trios; denn laut Vorwort beschränkt sich Gronefelds Verzeichnis grundsätzlich auf Komponisten, die spätestens 1750 geboren sind. Unter falschen Voraussetzungen aufgenommen ist auch der mit zwei Kompositionen vertretene Giovanni Paolo Simonetti. Es handelt sich um das Pseudonym eines unter seinem bürgerlichen Namen Winfried Michel wohlbekannten Komponisten unserer Zeit. (August 2010) Klaus Hofmann

STEVEN ZOHN: *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works.* Oxford/New York: Oxford University Press 2008. 686 S., Nbsp.

Steven Zohn beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit der Instrumentalmusik Telemanns und seiner Zeitgenossen. Dabei kommt ihm sowohl die praktische als auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kompositionen zugute: Als ausübender Interpret auf historischen Flöten und Professor für Musikwissenschaft an der Temple University erhielt er verschiedene Auszeichnungen und Stipendien.

Georg Philipp Telemann hat eines der reichsten Vermächtnisse der instrumentalen

Musik des 18. Jahrhunderts hinterlassen. Und schon lange ist nicht mehr so viel speziell zu seinen Instrumentalwerken von einer Person geschrieben worden. In vier Abteilungen bzw. neun Kapiteln behandelt Zohn die Ouvertürensuiten, die Konzerte, die Sonaten und die Hamburger Publikationen Telemanns, um den gemischten oder auch vermischten Stil („mixed taste“) zu hinterfragen. In der Abteilung über die Ouvertürensuiten geht es zunächst um den Erwerb des gemischten Stils, um Telemann als Anhänger französischer Musik und seine mimetische Kunst. Zohn untersucht die außermusikalischen Bedeutungen von Telemanns ‚charakteristischen‘ Ouvertürensuiten, wobei Literatur, Medizin, Politik, Religion und Natur als Vehikel für das Gespür des Komponisten für musikalische Stimmung dienen. Das Kapitel über die Orchestersuiten ist sehr differenzierend mit einigen zeitgenössischen Kommentaren ausgearbeitet und macht zu Recht auf die Vielschichtigkeit des Phänomens aufmerksam. Zohn berücksichtigt und erwähnt fast alle Werke dieser Gattung. Die Anzahl der ‚55er Werke‘ im Register ist jedenfalls nur fünf Nummern kleiner als die entsprechende in Martin Ruhnkes *Thematisch-Systematischen Verzeichnis* der Instrumentalwerke Telemanns (TWV).

Nach Telemanns eigenen Angaben (Autobiografie 1718) sind ihm die Konzerte „niemals recht von Herzen gegangen“, und an ihm bekannten Kompositionen der Gattung tadelt er fehlende Harmonie und schlechte Melodien. Zohn untersucht daher Werke Telemanns aus verschiedenen Zeiträumen und widmet sich speziell den acht Oboenkonzerten sowie den Konzerten „alla francese“, bei denen es sich um italienische Konzerte mit französischen Stilelementen handelt. In seiner Fallstudie über transformative Nachahmung weist Zohn eine Anleihe Johann Sebastian Bachs bei Telemann nach: Für die Sinfonia zur Kantate *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (BWV 156) verwendete er den ersten Satz aus Telemanns Konzert in G-Dur für Oboe oder Flöte, Streicher und Continuo (TWV 51:G2). In der Abteilung über die Sonaten wird deutlich,

dass Telemann eine Vorreiterrolle bei der Entwicklung von hybriden Formen zukommt, wie sie sich in den „Sonaten auf Concertenart“ und dem „Concert en ouverture“ abzeichnen: Sonaten im Stile eines Konzerts oder eine Ouvertüresuite mit einem Soloinstrument waren im 18. Jahrhundert keine üblichen Gattungen. Als charakteristisch für die „Sonate auf Concertenart“ sieht Zohn die fließende Grenze zwischen Solo und Ritornell, was er am 4. Satz (Vivace) des Quartetts für Flöte, Oboe, Violine und Basso continuo (TWV 43:a3) belegt.

Die Hamburger Publikationen bilden die vierte Abteilung über Telemann als Selbstverleger und die Musik der Hamburger Veröffentlichungen. Nicht nur der Titel von Kapitel 7 ist gleichlautend mit einer Veröffentlichung aus dem Jahr 2005, *Telemann in the marketplace. The Composer as Self-Publisher*, sondern auch der Text ist nahezu identisch. Es handelt sich um eine leicht überarbeitete Fassung des Aufsatzes aus *JAMS* 58 (2005), S. 275–356 (alle deutschen Zitate sind ins Englische übersetzt, der Originaltext findet sich in der Fußnote). Wenn Zohn hier Telemanns noch Selbstverlag-Unternehmen in Hamburg untersucht, scheint er sich auf den ersten Blick ein wenig von der Thematik des Buches abzuwenden, geht jedoch intensiv auf einzelne Kompositionen ein und bietet verschiedene Analysen der gedruckten Werke (*Essercizii musici, Quadri, Sonate metodiche*). Das neunte Kapitel zählt zu keiner der vier Abteilungen: Telemanns polnischer Stil und die „wahre barbarische Schönheit“ („true barbaric beauty“). Hier zeigt der Autor, wie Telemanns polnischer Stil musikalische und soziale Bedeutungen durch die Gegensätze von Orient – Okzident, städtisch – ländlich und ernst – heiter erzeugt.

Insgesamt wirkt das Buch, das durch diverse Listen von Werken, die irgendwelche Eigenschaften gemeinsam haben, ergänzt wird, eher wie eine Sammlung von Aufsätzen als eine in sich zusammenhängende Untersuchung des Telemann'schen Instrumentalstils. Sie setzt sich aus vielen einzelnen, verstreut publizierten Beiträgen von Zohn zusammen, zwischen denen der rote Faden nicht immer

erkennbar ist. Im ausführlichen Literaturverzeichnis nennt Zohn einige seiner Publikationen, die in dieser Studie aufgegangen sind, aber nicht seine Dissertation *The ensemble sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in style, genre and chronology* von 1995. Äußerst hilfreich sind die Personen- und Sachregister sowie Register zu Telemanns Kompositionen. Wer speziell zu einem Werk Telemanns Informationen sucht, gelangt über die TWV-Nummer schnell ans Ziel. Die Fußnoten werden bedauerlicherweise nicht am Ende der Seite aufgeführt, sondern sind pro Kapitel am Ende des Buches zusammengestellt.

Trotz der Fülle des Materials und der grundlegenden Betrachtung vieler Einzelaspekte bleibt ein unbefriedigender Eindruck zurück. Hier wurde die Chance vertan, eine umfassende, gut strukturierte und mit neuen Aspekten oder Ergebnissen versehene Studie zu Telemanns vermischem Stil vorzulegen. Dennoch sollte man sich für die Lektüre des vorliegenden Buches Zeit und Ruhe gönnen, denn es bietet grundlegende Einsichten in die Musik des 18. Jahrhunderts in Deutschland.

(Juni 2011)

Martina Falletta

Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert. 2 Bände. Hrsg. von Francesco COTTICELLI und Paologiovanni MAIONE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Neapel: Centro di Musica Antica „Pietà de'Turchini“ Turchini Edizioni 2010. 1052 S., Abb., Nbsp.

Das Vorwort des italienischen Staatspräsidenten (und Neapolitaners) Giorgio Napolitano sowie die Förderung durch einschlägige italienische und österreichische Institutionen legen den Anspruch, dass es sich bei dem vorliegenden Buch um ein Standardwerk handeln soll, ebenso nahe wie die Bezeichnung als „systematische Analyse der Musik- und Theatergeschichte Neapels“ und „Resultat langjähriger Überlegungen im Umfeld der wissenschaftlichen Aktivitäten des Centro di Musica Antica Pietà de'Turchini“ (Klappentext). Dabei ist bereits die zeitnahe Übersetzung der 2009 erschienenen *Storia della*

musica e dello spettacolo. Il Settecento Indiz für Aktualität. Zwar erschwert der deutsche Titel *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert* den Zugang, da er im traditionellen Verständnis die Sparten Instrumentalmusik und Sprechtheater suggeriert. „Spettacolo“ aber, ins heutige Deutsche (noch) nicht adäquat übersetzbar, rekuriert auf das Ereignis der Aufführung. Entsprechend wird Musiktheater im weitesten Sinn bis hin zum europäischen Kontext verhandelt. Dies bedeutet nicht zuletzt das Hervorheben des allgegenwärtigen Gebrauchs der Musik im Neapel des 18. Jahrhunderts, sei es in Palästen, Kirchen, Theatern, sei es in Innenräumen oder auf Straßen. Die musikalische Vorrangstellung Neapels, der damals nach Paris und London bevölkerungsreichsten Stadt Europas, war angesichts der Korrespondenz der Bildungsreisenden und der Karrieren von Komponisten, Musikern und Sängern sowie des Musik- und Operntransfers in den Norden von jeher unbestritten. Doch Neapel war auch, und dies ist bisher zu wenig in das Bewusstsein der deutschen Musikwissenschaft gelangt, Hauptstadt des europäischen Reformgedankens und als solche Bezugspunkt auch für die deutsche Aufklärung. Ausgehend von einer neueren, von Anna Maria Rao betonten Tendenz, intellektuelle Bewegungen in der Kommunikation und im Konsum von Ideen statt in den Schriften einer Gruppe von Denkern zu verorten, lag der Bezug auf das Musiktheater mehr als nahe.

Während sich ein Überblick über die Musikgeschichte Neapels alten Stils auf Werkgeschichte, mithin auf die philologischen, formalen, metrischen und kompositionstechnischen Prämissen von Musik und Text beschränkt hätte, führen die Kapitel, die sich hier diesen Themen widmen, dezidiert darüber hinaus und gehen mit solchen, die schon thematisch eine größere Weitung der Perspektive anstreben, eine gelungene Synthese ein. Zur ersten Gruppe gehören drei Kapitel zur Opera buffa (Daniel Brandenburg, Renato Di Benedetto, Donatella Ferro, Teresa Mautone, Paologiovanni Maione, Stefania Nunziata) und vier zur Opera seria (Vincenzo

Dolla, Marina Mayrhofer, Lorenzo Mattei, Raffaele Mellace), zur zweiten je ein Kapitel zum Theaterrecht (Francesco Cotticelli), zum Überblick über feste und ephemere Theatergebäude (Pier Luigi Ciapparelli), zu Bühnenbildern und Bühnentechnik (Maria Fedi), zur Ikonografie der (fälschlich noch immer primär Venedig zugeschriebenen) Commedia dell'Arte (Gianluca Stefani), zum Sprechtheater (Cotticelli), zu Tanz, Ballett und Theater (Rosa Cafiero), zu Reformtendenzen (Mayrhofer) sowie zu den neapolitanischen Protagonisten par excellence Pulcinella (Stefani), Dido und Parthenope (Dolla). Die wenig kongruente Gliederung ist einzig der Komplexität des Phänomens geschuldet. Dies gilt auch für die Entscheidung, lediglich innerhalb jedes einzelnen Kapitels streng chronologisch, zumeist nach Regierungsperioden, vorzugehen. Dabei ist positiv anzumerken, dass stets auch dem Settecento vor- und nachgelagerte Entwicklungen mit einbezogen werden. Dem Leser wird so ein rascher Zugriff auf die ihn interessierenden Jahrzehnte nach unterschiedlichen Phänomenen und eine sofortige Information über die jeweilige Quellenlage ermöglicht. Überdies erfolgte eine Verklammerung von Aufsätzen des ersten Bandes mit jenen des zweiten – etwa der zu Neapel als Hauptstadt der Aufklärung mit dem Verweis auf die Kirchen als wesentliche Orte sozialer Versammlung, Zelebration königlicher Macht und Repräsentation kultureller Eliten wie des Volkes (Anna Maria Rao) mit dem zur Kirchenmusik (Marina Marino) oder des hervorragenden Überblicks über Forschungsinstrumente und neueste Archiverschließungen des Settecento in Neapel (Imma Acione) mit jenem zu Kopisten und Theaterdruckern (Francesca Seller) und dem zur Instrumentalmusik (Cesare Fertonani). Hervorzuheben ist das Kapitel zu Musiktraktaten (Rosa Cafiero), das nicht nur jedes einzelne Traktat in seinen Kontext setzt, sondern auch den Mythos der „neapolitanischen Schule“ bis hin zu Techniken des Musikunterrichts beleuchtet und darin eine ideale Ergänzung zum Kapitel zur Formation und zum Markt der Musiker (Kastraten, Sängerninnen und Sänger eingeschlossen,

Lucio Tufano) darstellt. Ohnehin kommt es auf den faktenreichen Inhalt an, der als in besser italienischer philologischer Tradition stehend beschrieben werden muss. Dies bedeutet neben quellenorientierten Fließtexten eine Vielzahl von detaillierten mehrseitigen Tabellen, darunter viele Spielpläne, von Grafiken und Fotografien von Archivmaterial und Theatern. Dabei bleibt die Zugangsweise streng jene der Musik- und Theaterwissenschaft. Dies lässt zwar Fragen in Richtung der Philosphie offen, bedingt aber eine umso größere fachliche Seriosität. Fazit: Waren die Kenntnis zu Musik und Theater des Neapels des 18. Jahrhunderts und der Zugang zur neapolitanischen Forschung und dortigen Archiven gerade für Musikwissenschaftler mit deutscher Muttersprache bisher weitgehend durch Forschungsliteratur einer längst vergangenen Epoche sowie der mühsamen Heranziehung einzelner aktueller (wenngleich sehr oft hervorragender) Aufsätze und Monografien, größtenteils in italienischer Sprache, geprägt, so liegt nun ein eine Übersicht gebendes und gleichzeitig detailreiches Standardwerk vor, das, sei es in den Haupttexten, sei es in den Fußnoten, eine Fülle von Hinweisen auf musikalische Quellen, auf die Beschaffenheit und Sammlungen neapolitanischer Archive und Bibliotheken innerhalb und außerhalb Neapels, auf neueste Sekundärliteratur samt Bewertung der älteren bietet, neue Analysen enthält und das dementsprechend eine zu weitergehenden Forschungen anregende Lektüre darstellt.

(August 2011)

Saskia Maria Woyke

PHILINE LAUTENSCHLÄGER: Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper. Schliengen: Edition Argus 2008. 377 S., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 3.)

Rameaus erste Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* von 1733 ist zweifellos ein Markstein in der französischen Operngeschichte. Die Tatsache, dass sich unmittelbar an die

Erstaufführung ein ästhetischer Diskurs anschloss, unterstreicht die Bedeutung dieses Schlüsselwerks. Die vorliegende Arbeit nimmt Rameaus musikalische Tragödie zum Ausgangspunkt einer Untersuchung, welche sich primär den Adaptions- und Transformationsprozessen des Stoffes widmet. Im Mittelpunkt steht dabei die Figur der Phädra und deren unterschiedliche Konfigurationen, neben Rameaus Tragédie lyrique werden zwei italienische Opern, Traettas *Ippolito ed Aricia* (Parma 1759) und Paisiellos *Fedra* (Neapel 1788), betrachtet. Zentrales Denkmodell der Untersuchung ist die Kategorie der Leidenschaft, das ihrerseits die unterschiedlichen Konzeptionen von französischer und italienischer Oper im 18. Jahrhundert zu perspektivieren vermag. Das Konzept der Leidenschaft wird somit zur leitenden Instanz für die librettistische wie musikalische Analyse. Der Ansatz ist originell, zumal damit auch kein mechanistisches Transfermodell (vor-)gezeichnet ist, sondern an einem paradigmatischen Beispiel die Möglichkeiten des Transfers untersucht werden. Lautenschläger überbrückt damit gleichsam einen Hiatus der älteren Opernforschung, indem sie nicht die ‚Opernreform‘ als teleologische Gelenkstelle strapaziert. Holzschnittartige historiografische Modelle haben hier ebenso wenig ihren Platz wie Ideologeme, die bei dem Thema italienische vs. französische Oper durchaus auch Forschungsdiskurse infiltrierten.

Die Gliederung folgt der Chronologie der Werke: Das erste Großkapitel, das fast die Hälfte der Arbeit ausmacht, setzt sich eingehend mit Rameaus Tragédie lyrique auseinander, die zweite Hälfte des Buches entfällt dann auf die Untersuchung der Phädra-Vertonungen von Traetta und Paisiello. Die Studie besticht zweifellos durch ihre analytische Genauigkeit: Lautenschläger macht en détail deutlich, auf welche Weise die Musik die dramaturgische Konsistenz der Figur(en) konturiert. Auf den ersten Blick wirken die Parameter der musikalischen Auseinandersetzung ebenso ‚antiquiert‘ (z. B. Tonartencharakteristik) wie die deskriptiven Momente der Analyse. Dieser Täuschung sollte man indes

nicht erliegen, denn die Stärke der Arbeit liegt in der Detailbeobachtung. Die Beschreibung ist existenzieller Bestandteil der Methode, insofern korreliert die musikalische Analyse aufs Beste mit der vorausgehenden dramaturgischen Betrachtung. So versteht es die Autorin immer wieder instruktive Erkenntnisse zu destillieren. Die Lektüre führt dem Leser auch einmal mehr vor Augen, welch defizitäres Vokabular („Vertonung“, „Durchkomposition“ etc.) unsere Disziplin für hochkomplexe poetisch-musikalische Prozesse bereithält.

Die Untersuchung macht im zweiten Teil einen Schwenk auf die italienische Oper, genauer nach Parma, wo es jetzt die Adaption von Rameaus *Tragédie lyrique* zu betrachten gilt. Hier holt die Autorin weit aus: Zunächst werden die verschiedenen Ansätze zum Thema Reformoper (in Parma) kursorisch vorgestellt, danach wird ausgiebig der politisch-kulturelle Horizont aufgerissen. Die Faktengeschichte hält sich weitgehend an Henri Bédaridas grundlegende Studie *Parma et la France de 1748–1798* (Paris 1927). In diesem Teil ist die Arbeit mitunter stark referierend. Die Analyse dagegen ist plausibel und offenbart immer wieder Erhellendes, beispielsweise was die Zurückhaltung des Librettisten Frugoni gegenüber Pellegrins Textbuch anbelangt. Das heißt: Frugoni greift an Pellegrin/Rameau gleichsam vorbei auf Racines Drama zurück, nicht zuletzt, weil er das Textbuch des Franzosen für poetisch minderwertig ansah. Auf der anderen Seite fordert die Lektüre aber auch zu Einsprüchen heraus. So wird einerseits behauptet: „Die Partitur [von *Hippolyte et Aricie*] lag Frugoni sicherlich nicht vor“ (S. 203), andererseits aber erweist die Analyse, dass sich Traetta dezidiert an die französische Originalvertonung anlehnte (vgl. S. 209). Die auf diese Weise implizit unterstellte Kompetenztrennung der künstlerischen Medien Text und Musik innerhalb des Werkprozesses will nicht recht einleuchten. Warum sollte Frugoni sich nicht (auch) an Rameaus Partitur orientiert haben, zumal er seine anderen Parmenser Übersetzungen (von Mondonvilles *Titon et l'Aurore* und Rameaus *Les Incas de Pérou*) wohl

kaum ohne eine entsprechende musikalische Grundlage hatte anfertigen können?

Die Darstellung verliert im Parma-Komplex den übergeordneten Fokus etwas aus dem Auge, da sie sich (auch) mit der Einbettung der ‚neuen‘ französischen Elemente (Chor, Tanz) beschäftigt. Der opernästhetischen Diskussion hätte man an dieser Stelle mehr Kontur gewünscht. Der Algarotti-Kontext bleibt beispielsweise relativ blass und versammelt die bekannten Leitmotive der Diskussion um die italienische und französische Oper. Hier wäre eine intensivere Auseinandersetzung mit den Kategorien Illusion und Wahrscheinlichkeit in Anlehnung an Renato di Benedetto („Poetiken und Polemiken“, in: *Geschichte der italienischen Oper*, Band 6, Laaber 1991, S. 9–73) angezeigt gewesen. Die unspezifische Darstellung dieses Komplexes überrascht, ist doch ansonsten die Implementierung der weitgesteckten Forschungsliteratur tadellos zu nennen. (Zu ergänzen wäre einzig für die „Armide“-Diskussion: *Jean-Philippe Rameau: Musique raisonnée. Textes choisis, présentés et commentés* par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris 1980, insbes. S. 201–214).

Die drei historischen Etappen (1733, 1759, 1788), die von den drei genannten Phädra-Opern markiert werden, offenbaren nicht nur individuelle Zugriffe unter den Vorzeichen der jeweiligen Gattungskonventionen, sondern mehr noch spiegeln sie auch unterschiedliche Konzepte von Leidenschaft wider. Instruktiv ist dabei die je spezifische Annäherung der beteiligten Autoren an diese Konzepte. Wenn Frugoni die Affekte einer Bühnenfigur einheitlich setzt, so modifiziert die Komposition dieselben und setzt andere Akzente. Und Paisiellos *Fedra* verzichtet am Vorabend der Französischen Revolution schließlich auf eine Setzung vorbildhafter Verhaltensweisen, wie sie noch Rameau und Pellegrin zu etablieren versuchten. Die Musik wird dabei im Besonderen zum „Spiegel veränderter Leidenschaftskonzepte“ (S. 361). Die Arbeit leuchtet so am Ende die ästhetischen und anthropologischen Konstanten fein aus. Während für Frankreich auf eine Diskussion im Bannkreis

der Kategorien „passion“, „raison“ und „sensibilité“ zurückgegriffen werden kann, ist die italienische Theorie diesbezüglich blanko. Die ästhetische Diskussion muss somit an den Werken selbst stattfinden, was die vorliegende Arbeit in exemplarischer Weise realisiert.

Das Buch erfuhr autorseitig eine gewissenhafte Redaktion, ganz wenige Fehler (z. B. im Zitat auf S. 137: „superbe sommeil“, oder S. 200, recte: 1692) sind zu verzeichnen. Zudem lässt das größere Hochformat des sehr gut ausgestatteten Bandes ausreichend Platz für die Wiedergabe von Musikbeispielen. Dem Anspruch, den der Verlag in puncto Design und Ausstattung erhebt, steht indes kein ebensolcher hinsichtlich eines „style sheet“ gegenüber, zumindest ist diesbezüglich keine konsequente Umsetzung zu konstatieren. Über die Gestaltung von Kapitel- und Abschnittgestaltung lässt sich geschmacklich streiten, über die stringente Auszeichnung dramatisch-poetischer Strukturen allerdings nicht. So fällt beispielsweise die originale Versgestalt dem Design auf S. 226 (linke Spalte) ebenso zum Opfer wie eine systematische Auszeichnung des Dramentextes: einmal mit ‚guillemets‘ vor der Bühnenfigur (S. 145), einmal mit solchen danach (S. 293), einmal ganz ohne Auszeichnung (S. 219–221). Überhaupt hätte man den dramatis personae (wie üblich) eine eigene Zeile (in Kapitälchen) gönnen können. Das Primat des Designs steht hier quer zu den Darstellungsmodi einer musiktheatralen Textphilologie.

(September 2011)

Thomas Betzwieser

IAN WOODFIELD: *The Vienna Don Giovanni*. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XVII, 214 S., Abb., Nbsp.

Die genauere Erforschung der italienischen Opernpraxis des 18. Jahrhunderts hat in den letzten Jahren zu einer Veränderung der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des einzelnen Opernwerks geführt. Das musikalische Bühnenwerk als „work in progress“, als mobiles Gefüge, das an immer neue Aufführungsbedingungen angepasst wird und damit

ständig seine Werkgestalt verändert – das war eine Erkenntnis, die sich erst ihren Weg bahnen musste, weil sie mit dem Gedanken eines Kunstwerks, das von nur einem einzigen schöpferischen Willen hervorgebracht wird, nicht so recht zusammenpassen will. Bei Komponisten wie etwa Wolfgang Amadeus Mozart, deren Operschaffen in Autographen und nicht bloß in Abschriften Dritter überliefert ist, fällt es zudem besonders schwer, den Prozesscharakter als gattungsimmanent anzuerkennen, da die Niederschrift von eigener Hand bestens geeignet ist, als einzig wahre Dokumentation eines präsumptiven allein gültigen Schöpferwillens angesehen zu werden. Bei genauerer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass die eigenhändige Niederschrift nur der Ausgangspunkt für einen Prozess ist, im Verlauf dessen es eine Vielzahl von Veränderungsstadien gibt, von denen möglicherweise die meisten als ebenso „authentisch“ gelten können wie die autograph fixierte Fassung, weil sie mit dem Einverständnis und/oder der tätigen Mitwirkung des Komponisten selbst hergestellt wurden.

Ian Woodfield stellt für die Überlieferung des *Don Giovanni* und seiner „Wiener Fassung“ zwei unterschiedliche Träger fest: Aufführungsmaterialien, die durch den Gebrauch beständiger Veränderung unterworfen waren, und kommerzielle Kopien, die demgegenüber wiederum nur eine Momentaufnahme darstellen, da sie ein Bearbeitungsergebnis abbilden, ohne dass einzelne Schritte der Bearbeitung nachzuvollziehen wären.

Zunächst beschreibt der Autor ausführlich die Prager Fassung, ihre musikalischen „fingerprints“ sowie das Stemma der Aufführungsmaterialien und Überlieferungspartituren. Dann wendet er sich dem Wiener *Don Giovanni* und den verschiedenen Quellen zu, die dieser Wiener Aufführungsserie zugeordnet werden können. Hier wird deutlich, dass auch diese Oper ein „work in progress“ war, dessen Wandlungen nicht mit der Wiener Premiere abgeschlossen waren. Woodfield weist in diesem Zusammenhang u. a. auf einen Wechsel im Ensemble des Burgtheaters hin,

der diesen Prozess befördert hat: Die Aufführungen, die Ende der Saison im Februar 1788 stattfanden, wurden wahrscheinlich noch durch das vorjährige Ensemble, die nachfolgenden, die nach Ostern (Ende März) begannen, von einer durch neue Kräfte veränderten Besetzung gesungen – ein Umstand der Eingriffe in den Notentext notwendig machte. So stellt sich, wie Woodfield betont, auch die Fassung für Wien als interaktiver Prozess zwischen Darstellern, Publikumsreaktion und Komponist dar.

Ausführlich erörtert Woodfield ferner die Probleme zwischen Oper als „work in progress“ einerseits und Anforderungen einer gedruckten Ausgabe, die sich auf eine „Momentaufnahme“, eine Fassung, die vielleicht nur einen Abend gespielt wurde, festlegen muss. In diesem Zusammenhang widerlegt die Studie die trotz allem noch weit verbreitete teleologisch geprägte Vorstellung vom Opernwerk, das im „Rohzustand“ entsteht und durch Veränderungen zur Perfektion geführt wird. Entsprechend kritisch analysiert Woodfield die herausgeberischen Entscheidungen der Edition des *Don Giovanni* im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe: Der Prager Notentext wird hier als Haupttext dargeboten, während die Wiener Varianten im Anhang abgedruckt sind. Woodfield weist darauf hin, dass diese Reihung nicht der Rezeptionsgeschichte der Oper folgt, wohl aber aus editorischer Sicht hilft, eine knifflige Frage zu umgehen: Die Wiener Materialien weisen nach seiner Einschätzung zu viele Unsicherheiten auf, als dass es den Herausgeber möglich gewesen wäre, eine klare Fassung letzter Hand zu definieren, die die Wiener Fassung im teleologischen Sinne als Vollendung des Werks hätte erscheinen lassen können.

Der letzte Teil des Buches beschäftigt sich mit der Verbreitung der Wiener Fassung und der Rezeption des *Don Giovanni* in vielfältigen, unterschiedlichen Bearbeitungen bis ins 19. Jahrhundert hinein, ein Anhang mit zahlreichen Tafeln gibt ergänzend zum Text einen Überblick über quellenkritische Details.

Woodfields Buch ist eine akribische, fundierte philologische Studie, die jüngste

Erkenntnisse der Opernforschung in ihre Betrachtungen einbezieht und an einem prominenten Exemplum sicher geglaubte Prinzipien der musikalischen Edition in Frage stellt. Eine überaus anregende Lektüre für jeden, der sich mit der Opernpraxis des 18. Jahrhunderts beschäftigt.

(August 2011)

Daniel Brandenburg

PETER WOLLNY: „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“. Sarah Levy und ihr musikalisches Wirken. Mit einer Dokumentensammlung zur musikalischen Familiengeschichte der Vorfahren von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2010. 145 S. (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption. Band 2.)

Die Bach-Überlieferung ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie die selektive Perspektive auf öffentliche Tradierungsformen und der Blick auf den ‚großen Einzelnen‘ zu historischen Verzerrungen führen – umso mehr, als die Geschichte Johann Sebastian Bachs als eines der ‚ganz Großen‘ der Musik den Weg bis ins Alltagsbewusstsein vieler Menschen gefunden hat. Zum bürgerlichen Bildungswissen gehört etwa die von der älteren Bachforschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verbreitete Auffassung, die Aufführung der Matthäuspasion durch Felix Mendelssohn Bartholdy im April 1829 sei eine Pioniertat gewesen, die die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts auslöste und die post mortem gänzlich in Vergessenheit geratene Musik des Thomaskantors wiedererweckte. Nun hängt es zweifellos auch mit der für die Musikpflege außerhalb höfischer oder städtischer Institutionen prekären Quellenlage zusammen, wenn den Hinweisen auf die privaten Netzwerke, in die diese Pioniertat eingebunden war und in denen die Musik Johann Sebastian Bachs kontinuierlich gespielt wurde, nicht nachgegangen wurde. Bereits in den 1990er Jahren hat Peter Wollny indessen mit zwei beeindruckenden Arbeiten gezeigt, dass es mit entsprechendem Erkenntnisinteresse und philologischer

Akribie möglich ist, Spuren zu lesen, die nicht nur nicht gelegt, sondern auch tendenziell verwischt wurden. Seine Studie zum musikalischen Wirken Sara Levys basiert auf diesen älteren Aufsätzen, in denen er die heute in alle Welt verstreute Musikaliensammlungen von Felix Mendelssohn Bartholdys Großtante sowie weiterer Mitglieder der Familie des königlich preußischen Hoffaktors Daniel Itzig und seiner Frau Mirjam, geb. Wulff, teilweise rekonstruieren konnte. Das Wiederauftauchen des Musikarchivs der Berliner Singakademie ermöglichte es nun, diese Arbeiten zu erweitern und durch bisher in Familienbesitz befindliche Dokumente über Sara Levys Wirkungskreis und Lebensgeschichte bedeutend zu ergänzen. Nicht zuletzt der langwierige Prozess der Spurenlese weist quasi nebenbei auch auf den besonderen historiografischen Wert der vorliegenden Studie hin, denn er macht exemplarisch deutlich, wie sehr unser Geschichtsbild vom ersten Moment an davon bestimmt ist, welche kulturellen Praxen welcher Akteure erinnerungswürdig erscheinen und in Gestalt von Papier und Tinte Spuren hinterlassen, die am Ende auch für lesenswert befunden werden. Auch der zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufflammende Antisemitismus dürfte dazu beigetragen haben, dass die Berliner Singakademie keinen großen Wert darauf legte, Sara Levy als einer ihrer besonders exponierten jüdischen Protagonistinnen für die Gabe eines bedeutenden Bestandes von Handschriften und Drucken von Musik aus dem 18. Jahrhundert ein allzu sichtbares Denkmal zu setzen. Umso bemerkenswerter sind die musikästhetischen und wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge, die Peter Wollny durch die Auswertung seiner Quellen deutlich macht, zeigen sie doch, wie wesentlich die spezifische musikalische Praxis innerhalb des Akkulturationsprozesses jüdischer Bürgerfamilien im friederizianischen Berlin zur bis heute wirksamen Verankerung jenes Kanons der ‚klassischen Instrumentalmusik‘ beigetragen hat, der von Bach über Haydn und Mozart zu Beethoven führt und eng mit der Konstituierung deutscher nationaler Identität verbunden war. Das Ideal des „singenden Spiels“ für den

neuen Instrumentalstil der Empfindsamkeit und seine Rückbindung an die ästhetischen Prämissen des von der Berliner Musiktheorie um Johann Philipp Kirnberger propagierten „reinen Satzes“ erweist sich als Ergebnis einer im Rahmen des jüdischen Akkulturationsprozesses spezifischen Bach-Rezeption, die nahegelegener Weise den Instrumentalwerken des Thomaskantors den Vorzug vor seinen Vokalwerken gab und wohl auch die Utopie einer Kultur- und Sprachbarrieren überwindenden unmittelbaren Sprache der Musik barg. Wenn die Söhne Bachs, die von Sara Levy und ihren Geschwistern als Vertreter dieses Ideals besonders gefördert wurden, in den darauf basierenden Kanon auch letztendlich nicht aufgenommen wurden, so bleibt es ein besonders denkwürdiges Ergebnis von Wollnys Studie, dass gerade jüdische Frauen als wichtigste Protagonistinnen der Musikpflege in ihren Familien eine Ästhetik prägten, die im Nachhinein mit den Attributen des „Ernstens“, „Deutschen“ und „Männlichen“ belegt wurde.

Darüber hinaus ist Wollnys Studie auch hinsichtlich der Bedeutung der privaten Musikpflege für die beginnende Institutionalisierung des Musiklebens um die Wende zum 19. Jahrhundert von großem Wert. Durch die Berücksichtigung auch der bis heute nahezu gänzlich unbekanntem Familienmitglieder wie etwa Sara Levys älterem Bruder Benjamin Itzig und seiner Frau Zippora, den Vergleich ihrer Sammlungsschwerpunkte und der daran erkennbaren musikalischen Praxen werden die von den Familienmitgliedern unterhaltenen Netzwerke geselligen Musizierens – von den „Fließchen Konzerten“ der ältesten Itzig-Tochter Hanna und ihres Ehemannes Joseph Fließ bis hin zum Engagement Fanny von Arnsteins, geb. Itzig, bei der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – mosaikartig sichtbar. Bemerkenswert ist dabei auch, wie sehr die mit der Person Sara Levys zumeist assoziierte Bewahrung des Alten mit dem Interesse am aktuellen Musikleben einherging, und zwar über die aktive Förderung der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach hinaus bis hin zu Wolfgang Amadeus

Mozart, dessen Witwe sie während einer der Aufführung der Werke ihres Mannes gewidmeten Konzertreise unterstützte. Eine Fortsetzung solchen Engagements findet sich in den musikalischen Geselligkeiten im Hause Mendelssohn, ablesbar etwa aus den Berichten von Sara Levys Nichte Lea Mendelssohn über das Repertoire der speziell für den Sohn eingerichteten frühen Sonntagsmusiken. Hier wird der Verdienst der Studie für die Mendelssohn-Forschung deutlich: Felix Mendelssohn Bartholdys Ästhetik und Fanny Hensels Wirken im Rahmen privat-öffentlicher musikalischer Geselligkeit sind erst vor dem Hintergrund der Musikpflege der Familie mütterlicherseits ganz zu erfassen – ein Umstand, der auch in jüngeren Veröffentlichungen zu wenig Beachtung findet.

Nicht zuletzt ist Wollnys Buch mit mehreren Faksimiles von Musikhandschriften aus dem Besitz der Familie Itzig und Bilddokumenten sowohl zu den Orten als auch den Personen, die das Netzwerk der frühen Berliner Bach-Pflege bildeten, nicht nur anschaulich gestaltet, sondern bietet mit dem Abdruck der erweiterten Listen der Musikaliensammlungen aus dem Besitz der Familie Itzig sowie der neu aufgefundenen Dokumente zu Sara Levys Biografie und Wirken auch eine Quellensammlung, die weiteren Forschungen über die nach wie vor lückenhaft bekannte private Musikpflege förderlich sein können.

(August 2011)

Cornelia Bartsch

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 3: August 1832 bis Juli 1834. Hrsg. und kommentiert von Uta WALD unter Mitarbeit von Juliane BAUMGART-STREIBERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 808 S.

Der dritte Band der Mendelssohn Briefausgabe ist zugleich der erste nach den Reisebriefen, die durch die seit 1861 mehrfach aufgelegten Teil-Editionen von Paul Mendelssohn Bartholdy sowie durch die Neuedition von Felix Sutermeister aus dem 20. Jahrhundert wohl zu den bekanntesten Mendelssohn-

Briefen überhaupt gehören. Er umfasst nun die Zeit nach der „Grand Tour“, in der Felix Mendelssohn Bartholdy die ersten konkreten Schritte in die musikalische Professionalisierung im Sinne einer Anstellung in öffentlichen Institutionen des Musiklebens unternahm und hier sogleich Bewährungsproben zu bestehen hatte: die Ablehnung seiner Bewerbung um die Nachfolge Carl Friedrich Zelters als Direktor der Berliner Sing-Akademie, die Übernahme der Leitung der Rheinischen Musikfeste im Frühjahr 1833, die Erfüllung von Kommissionsaufträgen für die London Philharmonic Society, die seine dritte und vierte London-Reise mit sich brachten, und schließlich den Beginn seiner Anstellung als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Das Vorwort von Helmut Loos ist Mendelssohns künstlerischer Entwicklung entlang diesen Stationen gewidmet, und die bereits aus den ersten beiden Bänden bekannte tabellarische Übersicht ordnet die Briefe den entscheidenden Ereignissen der Karriereschritte zu. So hilfreich dies ist, wenn man die Briefe als „Steinbruch“ zur Erlangung entsprechender Informationen benutzt, so sehr zeigt es doch auch, wie sehr die Edition am Charakter der Textsorte Brief vorbeigeht. Den Netzwerkcharakter der Korrespondenz durch die Linearität der individuellen Entwicklung eines Schreibenden zu ersetzen, der die Briefe quasi ‚eindimensional‘ autorisiert, zerstört die Vielfalt der Bedeutungsschichten, die dem Brief als dialogischer Textsorte eigen ist und die sich durch die Kommentierung kaum vermitteln lässt. Dass auch die künstlerische Entwicklung des Einzelnen innerhalb der Netzwerke, die in brieflichen Korrespondenzen sichtbar werden, indes nicht minder, sondern umfassender zu erfassen ist, haben in jüngerer Zeit mehrere Editionen von Musikerbriefen gezeigt. Zu nennen wären hier insbesondere die Schumann Briefausgabe, in der als erster Band ihrer *Serie II* der *Freundes- und Künstlerbriefwechsel* die Korrespondenzen Robert Schumanns und Clara Schumanns mit der Familie Mendelssohn erschienen sind, oder die Carl-Maria-von-Weber-Briefausgabe, die mittels digitaler Technik polyvalente Lesewege

ermöglicht – ein Verfahren, das angesichts der Mendelssohn'schen Eigenart der Familienbriefe und des zirkulierenden Schreibens unter mehr als zwei Korrespondenzpartnern geradezu Wunschträume weckt. Nun lassen sich die komplexen Hintergründe, die zu der Entscheidung geführt haben, die insgesamt ca. 5.000 Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys ohne Gegenbriefe herauszugeben, an dieser Stelle weder rekonstruieren noch erörtern. Indessen ist es erstaunlich, dass diese Editionsform ausgerechnet in dem Band besonders verstört, in dem die professionelle Karriere Felix Mendelssohn Bartholdys und damit gleichsam seine ‚öffentliche Person‘ endgültig im Vordergrund steht. Dies liegt möglicherweise auch daran, dass die Lektüre vieler der Briefe des vorausgegangenen Bandes, deren Gegenbriefe im Übrigen weitgehend verloren sind, in eben dieser monologischen Form aus der Edition Paul Mendelssohn Bartholdys vertraut war – einer Edition, die zudem für die Konstruktion der Künstlerpersönlichkeit Felix Mendelssohn Bartholdy aus Familiensicht durchaus ihren eigenen Quellenwert besaß. Umgekehrt treten nun im dritten Band Briefe stärker in den Vordergrund, die aus den alten Erinnerungsausgaben eher im Rahmen der jeweiligen Korrespondenzen bekannt waren, wie beispielsweise die Briefe an Karl Julius Schubring, an Ignaz und Charlotte Moscheles und insbesondere an Carl Klingemann. Besonders bedauerlich ist dies bezogen auf die Entstehungsgeschichte des *Paulus*. Mendelssohns Austausch mit Schubring in theologischen Fragen nun in Gänze aus dem Kommentar erschließen zu müssen, ist unbefriedigend. Auch die Gegenbriefe der Familie werden in dem Band entbehrt, zeigen sie doch sowohl, wie sehr Mendelssohns erstes Oratorium quasi zum ‚Ersatz‘ für die Oper wird, die insbesondere der Vater sich von ihm wünschte, als auch, wie die Familie den Entstehungsprozess des *Paulus* begleitet. Nicht zuletzt verdeckt die gewählte Editionsform die musikalischen Korrespondenzen zwischen den Geschwistern Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy. – Sicher, es erschließt sich aus den Kommentaren, dass Fanny Hensel in Berlin ihre Kantate

Zum Fest der heiligen Cäcilie zum Amtsantritt des Bruders in Düsseldorf quasi als Parallelveranstaltung zu seinem Düsseldorfer Fest für den preußischen Kronprinzen konzipierte. Etwas findiger muss man bereits sein, um zu realisieren dass sie, als der Bruder in Düsseldorf Opern-Mustervorstellungen dirigierte und über die Aufnahme von Glucks *Armide* im Folgejahr nachdachte, von Pauline Decker engagiert wurde, um deren privat-öffentliche Opernvorstellungen in Berlin zu leiten, und dann gemeinsam mit der befreundeten Sängerin auch im Gartensaal der Leipziger Straße 3 mit Opernaufführungen begann, darunter Glucks *Orpheus*. Wie wenig Interesse an solchen ‚Korrespondenzen‘ besteht, ist jedoch aus dem Vorwort abzulesen, wenn auf der Basis eines einzelnen Briefes die „neuen Sonntagsmusiken“, mit denen Fanny Hensel 1831 die alte Familientradition wiederbelebt hatte und die sie bis zu ihrem Tod leitete, aufgrund des ermunternden Anstoßes durch den Bruder nach ihrer Fehlgeburt quasi zu Familienveranstaltungen unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy werden.

Es bleiben also viele Wünsche unerfüllt, bevor man sich trotzdem freut, dass die Briefe endlich ediert sind. Mendelssohn tritt uns darin als überaus eloquenter, gewandter, unterhaltsamer und auch oft witziger Briefeschreiber entgegen, der die Regeln des guten Briefes kannte und imstande war, sich mit ganz unterschiedlicher Diktion auf sein jeweiliges Gegenüber einzustellen. Die Briefe sind knapp und aufschlussreich kommentiert, der Band ist mit einem Verzeichnis der erwähnten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys und Fanny Hensels sowie einem Personenregister versehen und lässt also diesbezüglich nichts zu wünschen übrig – außer eben, und das schmerzlich: der Stimme des Gegenübers.

(August 2011)

Cornelia Bartsch

Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI, Roman BROTBECK und Anselm GERHARD. Schliengen: Edition Argus 2009. 209 S., 2 CDs, Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 2.)

Dass das Feld der historischen Aufführungspraxis sich sinnvollerweise auch auf das 19. Jahrhundert erstrecken kann und sollte, ist eine Ansicht, die noch vor 20 Jahren bei vielen ungläubiges Erstaunen auslöste. Die Überzeugung, dass die gegenwärtige Musikpraxis in einem ununterbrochenen Traditionszusammenhang mit der Zeit Chopins, Brahms', Wagners und Mahlers stehe, ließ einen historisch informierten Zugang zu dieser Musik geradezu absurd erscheinen. Roman Brotbeck, Leiter des Bereichs Musik an der Hochschule der Künste Bern und einer der Herausgeber des hier zu besprechenden Bandes, macht deutlich, dass diese Kontinuität aber gar nicht den historischen Tatsachen entspricht: „Das musikalische 19. Jahrhundert, so wie es größtenteils in der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts aktualisiert wurde, ist nach dem Ersten Weltkrieg entstanden“ (S. 190).

An der Hochschule der Künste Bern ist vor einigen Jahren ein eigenes Forschungsgebiet „Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts“ eingerichtet worden, das sich seinem Gegenstand sowohl unter wissenschaftlicher wie musikpraktischer Perspektive nähert und damit wahre Pionierarbeit leistet. Der vorliegende Band versteht sich als „eine Dokumentation von Anfängen“ (S. 9) und gewährt Einblicke in Annäherungen an das Thema ganz unterschiedlicher Art und Niveaus. Musikwissenschaftler wie Hans-Joachim Hinrichsen und Walther Dürr oder auch als Forscher ausgewiesene Musikpraktiker wie Clive Brown und Jesper Bøje Christensen stehen neben Musikern wie dem Pianisten Tomasz Herbut, der hier mit einem Beitrag über „Chopins Pedal“ einen achtbaren ersten Versuch als Autor unternimmt.

In seinem grundlegenden Eingangsbeitrag

„Was heißt ‚Interpretation‘ im 19. Jahrhundert“ gibt Hans-Joachim Hinrichsen Einblicke in die „Geschichte eines problematischen Begriffs“ und zeigt, wie es im 19. Jahrhundert zur „Aufwertung der musikalischen Aufführungspraxis zur Interpretationskunst eigenen ästhetischen Rechts“ (S. 15) kommen konnte. Der Cembalist Dirk Börner befasst sich mit Carl Czerny und fragt: „Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?“ Neben Czerny, aus dessen drittem Band der *Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule* (Wien 1839) der Autor (allzu) ausgiebig zitiert, wird auch Anton Schindler als Zeuge für einen den Prämissen des frühen 19. Jahrhunderts verpflichteten Vortrag der Klavierwerke Beethovens aufgerufen, ohne dass Börner auch nur mit einem Satz auf die vieldiskutierte Unzuverlässigkeit dieses selbsternannten Komponisten-Adlatus einging. Hier zeigt sich die auch in anderen Beiträgen zu beobachtende Tendenz, Quellentexte allzu unkritisch als Gebrauchsanweisungen zum Spielen oder Singen zu verstehen.

Ivana Rentschs Ausführungen „Zum Rezipienten in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts“ lassen im Hin und Her der Quellenzitate, die mal aus dem 18., dann wieder aus dem 19. Jahrhundert stammen, eine klare Aussage vermissen. Arne Stollbergs Beitrag über „Richard Wagner als Gesangspädagoge“ hingegen ergänzt den bisherigen Forschungsstand um wichtige Facetten. Walther Dürr zeigt am Beispiel von „Schuberts Dynamik“, welche Fragen und Probleme sich nicht nur dem Philologen, sondern auch den Ausführenden bei einer intensiven Auseinandersetzung mit den Quellen stellen.

Clive Browns Vergleich von „Singing and String Playing“ am Beispiel der „Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's *Méthode de violon*“ demonstriert auf anschauliche Weise, wie ertragreich ein genaues Studium der Lehrwerke dieser Zeit für eine neue Sicht auf ein vermeintlich vertrautes Terrain sein kann. Brown macht allerdings auch deutlich, dass es im 19. Jahrhundert verschiedene Wahrheiten gab und man sich davor

hüten muss, einzelne Quellen zu Repräsentanten einer allgemein gültigen Auffassung zu erklären.

Manuel Bärtsch („Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850“) wirft einen kritischen Blick auf vermeintliche Traditionszusammenhänge und bewertet vor allem die Bedeutung von Vertretern der Chopin-Schule wie Karol Mikuli und Karol Koczalski sehr skeptisch. Damit steht er in einem reizvollen Widerspruch zu Jesper Bøje Christensen, der in einem Interview mit Claudio Bacciagaluppi auf die „musikalische Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente“ eingeht und viele seiner Beobachtungen vor allem an Aufnahmen von Koczalski veranschaulicht.

Anselm Gerhard führt Überlegungen, die er einige Jahre zuvor im *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* vorgestellt hatte, weiter und zeigt, wie stark das Arpeggieren von Akkorden zu den Usancen der Klavierpraxis im 19. Jahrhundert gehörte. Auch Claudio Bacciagaluppi („Die Kunst des Präludierens“) macht auf pianistische Eigenheiten aufmerksam, die aus der Aufführungspraxis unserer Zeit verschwunden sind, deren letzte Relikte sich aber noch bei Pianisten wie Wilhelm Backhaus oder Vladimir Horowitz nachweisen lassen.

Zu den Vorzügen des sorgfältig herausgegebenen und von der Edition Argus gewohnt liebevoll gestalteten Bandes gehört die Integration zweier CDs, die die Ausführungen mehrerer Beiträge sinnvoll akustisch ergänzen. Börners Erläuterungen zu Czerny und Beethoven werden durch die von ihm selbst eingespielten Beispiele sehr gut nachvollziehbar. Das gilt im Prinzip auch für die kurzen Proben aus Bériots *Méthode de violon*, die dem Violine spielenden Autor allerdings nicht durchwegs überzeugend gelungen sind.

Mittlerweile haben weitere Forschungsprojekte zur Interpretation der Musik des 19. Jahrhunderts an der Hochschule der Künste Bern ihre Arbeit aufgenommen. Nach dem verheißungsvollen Start, den dieser Band dokumentiert, darf man auf die nächsten Ergebnisse gespannt sein.

(Juli 2011)

Thomas Seedorf

Nicolò Paganini: Diabolus in Musica. Hrsg. von Andrea BARIZZA und Fulvia MORABITO. Turnhout: Brepols 2010. XIII, 565 S., Abb., Nbsp. (Studies on Italian Music History. Band 5.)

Die 30 Texte des vorzustellenden Bandes, die Mehrzahl in italienischer und englischer Sprache, einige auf Französisch, entstanden als Beiträge für eine Tagung, die 2009 in Ligurien stattfand. Neben Robin Stowell oder Clive Brown, die das Establishment der angelsächsischen Forschung zur Aufführungspraxis repräsentieren, kommen jüngere und weniger bekannte Forscher vor allem auch aus Italien zu Wort. Thematische Schwerpunkte sind die Paganini-Rezeption in Europa, Paganinis Stellung innerhalb der Geschichte der Violin-virtuosität und seine Wirkung auf die Klavierpraxis. Ausführlich wird auf die Beziehung zu Violinschulen des 18. und 19. Jahrhunderts eingegangen. Mehrere Beiträge diskutieren Kompositionen des Meisters.

Unter den Beiträgen, die sich mit Werken Paganinis beschäftigen, sticht der Aufsatz von Rohan Stewart-MacDonald über das erste Violinkonzert positiv hervor. Er zeigt, dass Paganinis Kompositionen und sogar ein Stück, das üblicherweise in die Kategorie des „virtuosos“ Konzerts gesteckt und also allein der Sozialgeschichte überantwortet wird, analysierbar sind – vorausgesetzt die Musikforscher verfügen über ein angemessenes analytisches Instrumentarium und sie sind bereit, sich auf die Faktur von Kompositionen einzulassen. Stewart-MacDonald bezieht explizit Gegenposition zu Arbeiten von Mai Kawabata, die das Kunststück fertigbringt, an E. T. Cone, Susan McClary und Joseph Kerman anzuschließen und dennoch am Grunde der Differenz der Violinkonzerte von Beethoven und Paganini nichts anderes zu finden als den Widerhall einer Bachtin'schen Opposition: unterschiedliche Heldentypen aus Bildungsroman und Epos. Im vorliegenden Band ist Kawabata vertreten mit einem Beitrag, in dem sie ohne größeren argumentativen Aufwand konstatiert, dass Paganini für das Konzept von Aufführung als Selbst-Darstellung

des Ausführenden stehe und dass er so auf dem Gebiet der Aufführung für „the Romantic idea of self-expression“ (S. 356) dasselbe leiste, was Beethoven im Gebiet der Komposition tat. Fatal, wenn der sich selbst als kulturgeschichtlich verstehende Diskurs, der angetreten ist, die Sicht auf die Musikgeschichte zu weiten und von idealistischen Fixierungen zu befreien, im Durchbuchstabieren von „Ideen“ hängen bleibt, im Hantieren mit Oppositionen, die so abstrakt sind, dass Phänomene sich reibungslos subsumieren lassen.

In den Texten, die den Wirkungen von Paganinis Konzertreisen in Europa nachgehen, erscheinen Charakterisierungen seiner Spielweise auffallend häufig in dichotomischer Form: „Paganini vs. X“. Offenbar ist das eine Folge von Quellen-Nähe. So weist Renata Suchowiejko auf einen in Warschau erschienenen Artikel hin, in dem Paganini unter Einsatz einer ganzen Kette von Oppositionen (klassisch/romantisch; Künstler/Instrumentalist etc.) dem polnischen Geiger Karol Lipinski gegenübergestellt wird. Zeitgenossen versuchen, das Neue auf der Folie des Bekannten zu begreifen oder als unbegreiflich zu kennzeichnen, um es zu begrüßen oder abzuwehren. Aber sind solche dichotomischen Denkformen auch geeignete Instrumente historischer Analyse? (Die Darstellung der Geschichte des Violinspiels, die Clive Brown gibt, ist voll von ihnen: Spohr – Paganini, Joachim – Sarasate ...)

Wer sich näher auf das Material einlässt, ist zu Differenzierungen genötigt: „l'abitudine opposizione manichea e sistematica tra Paganini e i violonisti francesi è esagerata e riduttiva.“ Diese Feststellung von Anne Penesco (S. 62) findet, für den Bereich der Komposition, Bestätigung in den Untersuchungen von Tatiana Berford über das Verhältnis zu Viotti: „Dal punto di vista dello stile, della struttura e della drammaturgia i concerti di Paganini sviluppano il modello degli ultimi concerti viottiani del periodo parigino.“ (S. 405) Auch im Beitrag von Diane Tisdall wird eine Dichotomie („violoniste chanteur“ – „violoniste virtuose“) aufgenommen, um relativiert zu werden. Am Pariser Conservatoire wurden Viotti-

Kompositionen für den „premier prix“ aus der Überzeugung heraus benutzt, dass angehende Orchestermusiker nicht nur und vor allem flott unterwegs sein müssen.

Ein Übersetzungsfehler sei angemerkt, weil er aus dem Beitrag von Clive Brown in das Vorwort der Herausgeber übernommen wurde (S. 44, S. XII) und weil – abweichend von der Praxis in anderen Teilen des Bandes – das Original nicht wiedergegeben wird. Betroffen ist ein Brief von Fanny Hensel an ihren Bruder Felix vom 27. Dezember 1834, Teil einer ausführlichen Debatte unter den Geschwistern über neue Entwicklungen im Geigenspiel, französische Musikpublizistik und das Verhältnis von Reform und Revolution in Politik und Kunst. Das Zitat mündet in die Feststellung, dass „uns Dinge oder Menschen, die uns vor einiger Zeit gefielen, jetzt fade u. langweilig (...) vorkommen“, und es folgt der Satz: „Solcher Wechsel trifft natürlich nie das Höchste und Beste seiner Art ...“ In der Übersetzung fehlt die Negation: „Such change naturally affects the highest and best of its kind.“

Der Band gibt reichlich Anlass, über Chancen und Probleme einer Geschichte der musikalischen Aufführung nachzudenken. Mehrere Beiträge rühmen die Nähe von Wissenschaft und künstlerischer Praxis. Doch beschleicht den Rezensenten immer wieder der Verdacht, die angeblich Wissenschaft und Praxis verbindende Frage, wie man denn spielen müsse, damit etwas so klingt, wie es zur Entstehungszeit wohl geklungen hat, sei weder auf der Höhe dessen, was künstlerische Praxis leistet, wenn sie Musikwerke repräsentiert, noch geeignet, der Wissenschaft als Leitfrage zu dienen. Wie sind zeitgenössische Berichte über Aufführungsweisen zum Sprechen zu bringen? Um welche Art von „Texten“ handelt es sich bei Instrumentalschulen? Kommt eine Betrachtung der Geschichte der Aufführung ohne Vorstellungen aus, wie/wann bei einer Aufführung Musik überhaupt entsteht, also ohne eine Theorie, die Ausführung, Instrument und Werk ins Verhältnis setzt?

Die 30 Texte sind qualitativ ungleich und gelegentlich nur lose mit dem Thema

verbunden. Diesem generellen Problem der problematischen Gattung Sammelwerk hätten die Herausgeber sich mutiger stellen können. Sie hätten im Falle einiger Kongressbeiträge von der Publikation absehen und sich entschließen können, einen gewichtigen schmalen Band anstelle eines dickleibigen zu machen, der einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt.

(September 2011)

Thomas Kabisch

BENEDIKT JÄKER: Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. Sinzig: Studio-Verlag 2009. 191 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 9.)

Auf manches muss man etwas länger warten: Die hier anzuzeigende Studie wurde bereits im Jahr 1995 an der damaligen Universität-Gesamthochschule Paderborn als Dissertation angenommen und seit Ende der 90er Jahre auch vom Verlag beworben. Im Vorwort wird nicht näher erläutert, warum es zu dieser langen Verzögerung gekommen ist; der Autor erwähnt jedoch „zahlreiche Anfragen“, die ihn bewogen hätten, das Buch doch zum Druck zu geben. Bestand seinerzeit an der Universität kein Druckzwang? Wie dem auch sei: Das Ergebnis kann sich sehen lassen! Jäker leistet eine umfassende Aufarbeitung der verwickelten und entsprechend schwierig zu bewältigenden Entstehungs- und Fassungsgeschichte der *Ungarischen Rhapsodien*. Die Veröffentlichungspraxis der Werke aus Liszts Virtuosenzeit ist bekanntermaßen prekär und verwirrend; entsprechend umsichtig und breit recherchierend muss der Forscher vorgehen, der hier Schneisen schlagen will. Insofern – und das kann vorweggenommen werden – liegt das Hauptverdienst der Arbeit in der minutiösen Nachzeichnung der Entstehung der *Ungarischen Rhapsodien* von den ersten Anfängen, der Aufzeichnung kurzer, verstreuter Ungarischer Nationalmelodien, über verschiedene Zwischenstufen der Revision und Neufassung bis hin zum Zyklus der 15 ‚eigentlichen‘ *Ungarischen Rhapsodien* aus den Jahren 1851–1853 (die Werke 16–19 bleiben unberücksichtigt).

Im zweiten Teil des Buches bietet Jäker Analysen und Fassungsvergleiche ausgewählter Rhapsodien. Er beschränkt sich dabei auf die Rhapsodien Nr. 1, 3, 5, 6 und 15. Es ist klug und vernünftig hier eine solche Auswahl zu treffen, da die Revisionsarbeiten hin zur endgültigen Fassung bei den *Ungarischen Rhapsodien* in stilistischer Hinsicht ganz ähnliche Ergebnisse zeitigen wie bei den *Années de Pèlerinage* oder den Etüden (zu letzteren vgl. etwa die Arbeit von Christian Ueber, *Liszts zwölf Etüden und ihre Fassungen*, Laaber 2002). Am Ende von Jäkers Arbeit steht eine eingehende Analyse von Liszts Schrift „Des Bohémiens et de leur musique en Hongarie“, die in engster Verbindung mit der Ausarbeitung der *Ungarischen Rhapsodien* steht. Diese ist vor allem deswegen besonders überzeugend ausgefallen, weil sie das ideengeschichtliche Umfeld des mittleren 19. Jahrhunderts stets mit bedenkt und mit voreiligen Etikettierungen und Schlussfolgerungen zurückhält.

Alles in allem ist von einer gediegenen, klug disponierten Arbeit zu berichten, die die ‚alten‘ Studien zu den *Ungarischen Rhapsodien* weitgehend ablöst. Wer sich indessen zufällig für ein anderes Stück als die ausgewählten Werke interessiert, der kommt auch künftig nicht umhin, sich mit den frühen Handschriften und Drucken auseinanderzusetzen; er wird aber auch hier Jäkers gegebene Hilfestellung (in Gestalt der abschließenden Tabellen S. 177–184) gern in Anspruch nehmen.

(August 2011)

Ulrich Bartels

NILA PARLY: Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 2011. 431 S., Nbsp.

Die Autorin setzt sich in ihrer Studie von Catherine Clément ab, die 1992 in ihrer Untersuchung über Frauenrollen in Opern die Frauen als ewige Opfer kennzeichnete, weil sie häufig schwer zu leiden haben und am Schluss sterben müssen. Auch die Genderforschung hat sich mittlerweile von Opfertheorien

verabschiedet und bemüht sich um ein ausgezogeneres Bild, das alle Parameter der Oper einbezieht. Eine wichtige Vertreterin einer neuen Sichtweise ist Carolyn Abbate, die der Ansicht ist, dass der Gesang als „autoritative Stimme“ sich durchaus von den Intentionen des Komponisten lösen und eine eigenständige Funktion erhalten kann. Nila Parly baut methodisch hierauf auf und gesteht dem Gesang der Frauen eine wichtige, positive Rolle zu, denn gerade Wagner hat den Frauen großartige Partien zugeordnet – man denke an Brünnhilde im *Ring des Nibelungen* oder auch an Kundry im 2. Akt des *Parsifal*. Ausgehend von der Musik entwickelt die Autorin teilweise komplexe Analysen der Frauenrollen. Da sie betont, dass sie ihre Ergebnisse als Vorlage für weitere Forschungen betrachtet, seien einige kritische Anmerkungen erlaubt. So ignoriert Parly Brünnhildes völliges Aufgehen in der Liebe zu Siegfried, was sich bis hin zu ihrem Schlussgesang steigert. Wagner macht Frauen in fast obsessiver Weise zu Retterinnen; ihre dadurch gewonnene Stärke ist nur mit dem Verlust der Selbständigkeit möglich. Man erfährt nichts über den Bruch in Brünnhildes Leben, die ihr aktives Walkürendasein für ein Leben an der Seite eines Helden aufgeben muss. Auch die Analyse Elisabeths aus dem *Tannhäuser* reizt zum Widerspruch. Parly sieht nicht, dass Wagner die Handlung um die männliche Hauptperson herumwebt und Elisabeth als notwendiges Anhängsel fungiert, das sich zum Schluss entmaterialisiert. Aus einer anfänglich begehrenden Frau wird ein lebloser Engel. Die Liebe bedeutet nämlich bei Wagner für Mann und Frau etwas durchaus Unterschiedliches: Der Mann braucht ein Weib, um sich zu vervollständigen und um seinen Subjektstatus zu festigen, für die Frau bedeutet die Liebe zum Mann absolute Hingabe bis hin zur Auslöschung eigener Wünsche und Bedürfnisse, notfalls bis zum Tod. Das war die gängige Perspektive des 19. Jahrhunderts, und wenn es etwas an der Studie zu monieren gibt, dann die Tatsache, dass Parly nicht erkannt hat, dass der positive Sonderstatus, den sie den Frauen verleiht, diesen bei näherer Sicht (leider) nicht durchgehend

zukommt. Überzeugend ist die Studie immer dann, wenn Parly von der Musik ausgeht und nicht fremde Theorien (Žižek, Nattiez und andere) abklopft. Ihre eigenen Analysen sind wegen des musikalischen Bezugs nachprüfbar und nicht, wie oft bei anderen Autoren, subjektiv-beliebige Deutungen. Sie gelangt auf diesem Wege zu ähnlichen Ergebnissen wie die Rezensentin, die 2009 ein Buch zum gleichen Thema publizierte (Rezension in *Die Musikforschung* [63] 2010, Heft 3, S. 193), das Parly aber nicht kannte. Die Lektüre ist anregend und unterstreicht einmal wieder, dass es nicht angeht, Genderthemen im Wagner'schen Schaffen nur beiläufig wahrzunehmen oder gar zu übergehen.

(September 2011)

Eva Rieger

MANFRED EGER: „Alle 5000 Jahre glückt es“. Richard und Cosima Wagner. Zeugnisse einer außergewöhnlichen Verbindung. Tutzing: Hans Schneider 2010. 160 S., Abb.

Die vorliegende Schrift basiert auf zwei umfangreichen Beiträgen, die der Autor bereits im Jahr 1979 in den Programmheften der Bayreuther Festspiele veröffentlicht hat. Manfred Eger, langjähriger Leiter des Richard-Wagner-Museums in Bayreuth, schreibt in der nun vorgenommenen, um wesentliche Dokumente erweiterten Neuveröffentlichung die Geschichte von Richard und Cosima Wagner. Er orientiert sich dabei an den wenigen erhaltenen Briefen der Protagonisten; der überwiegende Teil der Korrespondenz wurde bekanntlich auf Geheiß Cosima Wagners vernichtet. Bekannt ist auch der Großteil der hier erneut vorgelegten Briefftexte; sie werden ergänzt durch „Wagners letzte Liebeserklärung“ an Cosima, ein lange Zeit fehlgedeutetes Notenblatt mit einer Elegie in As-Dur. Während der Arbeiten an *Tristan und Isolde* entstanden, fällt es Wagner zwei Jahrzehnte später wieder in die Hand. Es wird überarbeitet und Ehefrau Cosima als besondere Gabe übereignet. Egers Deutung dieser Begebenheit (S. 143–148) ist feinfühlig, wenn auch nicht frei von Spekulation. Das Übrige stellt für den

Wagnerkenner mehr eine Art Gedächtnisauffrischung dar. Vor allem der Laie aber wird das geschmackvoll aufgemachte und mit reichem Bildmaterial versehene Buch mit Gewinn in die Hand nehmen.

(August 2011)

Ulrich Bartels

GUNDULA KREUZER: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich.* Cambridge/New York: Cambridge University Press 2010. XIX, 362 S., Abb.

Den deutschen Bürgersfrauen des späten 19. Jahrhunderts boten sich nicht viele Komponisten an, die als moderne, beruflich erfolgreiche Männer in ihr Weltbild hineinpassten: Zwischen dem Frauenhelden und Ehebrecher Richard Wagner und den ewigen Junggesellen Beethoven, Brahms und Bruckner standen der weiche Schubert, der durch seine psychische Krankheit suspekta Schumann und der nie ganz ernst genommene ewige Jugendliche Mendelssohn. Klammerte man Verdis zeitweilige wilde Ehe aus (wie es in vielen Veröffentlichungen der Zeit oft ohnehin der Fall war), bildete der italienische Komponist mit seinem braven Image des wirtschaftlich erfolgreichen Landbesitzers und Ehemanns eine willkommene Ausnahme, und so avancierte er zu einem Identifikationsobjekt der deutschen Mittelklasse.

Es ist das Verdienst der Studie von Gundula Kreuzer, wie beim obigen Beispiel gerade solche Traditionslinien und -brüche der deutschen Verdi-Rezeption aufzuzeigen, die der allgemeinen Wahrnehmung widersprechen – und zu demonstrieren, wie flexibel das Verdi-Bild in der deutschen Kritik und Öffentlichkeit war. *Verdi and the Germans* ist keine systematische Studie der Verdi-Rezeption im deutschen Sprachraum, sondern eine dichte Beschreibung der Diskurse um Verdi, „bringing various musical and extra-musical contexts to bear on selected moments in the composer’s German-language reception history“ (S. XIII). Das Buch bietet so alternative Erklärungen zur Entstehung und Konstruktion von musikalischem Nationalismus.

In vier chronologisch aufeinander folgenden Kapiteln verfolgt Kreuzer die Strategie, verschiedene Untersuchungsstile und dichte Beschreibung zu verknüpfen, mithin ein Thema so von allen Seiten zu beleuchten, dass das Ergebnis ein verführerisches Buch ist, das sich trotz des konzentrierten Stils hervorragend lesen lässt. Einer sehr ausführlichen Darstellung der Rezeption der *Messa da Requiem* im deutschen Sprachraum folgt ein Kapitel über Verdis Aufstieg vom „Maestro zum Meister“, das die medialische Konstruktion von Verdis Image und dessen Rückwirkung auf die zeitgenössische Rezeption seiner beiden Alterswerke *Otello* und *Falstaff* untersucht. Aufschlussreich ist, dass Kritiker ihre Wertung immer mehr an die Persönlichkeit des Stars Verdi knüpften, dass *Otello* und *Falstaff* eher als überragende Werke eines sehr alten Mannes denn als Meisterwerke in sich wahrgenommen wurden. Ohnehin war Verdis Aufstieg zum Star und zum „greatest living composer“ erst nach dem Tod von Richard Wagner 1883 und Brahms’ Ableben gut zehn Jahre später möglich.

Im Abschnitt über die „Verdi-Renaissance“ (Kreuzer setzt dies selbst in Anführungsstriche) wird demonstriert, wie sehr das Verdi-Bild vom Umgang der Deutschen mit ihrer eigenen, sich ständig ändernden nationalen Identität beeinflusst und somit eine Konstruktion zu ihrer Rückversicherung wurde. Verdis Anders-Sein wurde nicht nur akzeptiert, sondern sogar gutgeheißen und übernommen, konnten doch in diesem Raum neue Ansätze und frische Ideen für die deutsche kulturelle Identität erprobt werden.

Dass eine Untersuchung des Umgangs mit Giuseppe Verdi im Deutschland der Nationalsozialisten wichtige neue Erkenntnisse über die Kulturpolitik der Zeit bringt, wird schnell offensichtlich, und Kreuzer beweist, dass es auch an den Opernhäusern mit ihrem traditionsgebundenen Publikum mehr Kontinuität gab, als gemeinhin von den Nachgeborenen zugegeben wurde. Ein Epilog über die Verdi-Rezeption im Deutschland der Nachkriegszeit schließt das beeindruckende Buch ab; auch nach dem Zweiten Weltkrieg fungierte

der italienische Komponist noch eine gewisse Zeit als ein „Katalysator zur Definition des Nationalcharakters deutschsprachiger Kultur“ (S. 246).

Mit großer Akribie zusammengestellte Statistiken ergänzen das Material vorzüglich. Ein unglaublich intensives Quellen- und Literaturstudium über Jahre hinweg (erkennbar schon an der schieren Anzahl der zitierten Zeitungen!) erlauben Kreuzer, ihre schlüssige Argumentation so mit Nachweisen zu bestücken und zu unterfüttern, dass Widerspruch schwer fällt – ohnehin ist er nicht nötig.

(Oktober 2011)

Jutta Toelle

RYAN McCLELLAND: Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative. Farnham u. a.: Ashgate 2009. XVI, 320 S., Nbsp.

Seit Jahrzehnten hat sich die musikanalytisch orientierte Forschung nahezu ausschließlich auf das Ergründen der als primär (an)erkannten Sonatensatzkonzeptionen im Instrumentalschaffen von Johannes Brahms beschränkt. So liegen neben einschlägigen Spezialpublikationen älteren wie neueren Datums auch unzählige einzelne Veröffentlichungen vor, die die spezifische Ausprägung und die musikhistorisch fundierte Fortentwicklung der Sonatenform im Schaffen des Komponisten beleuchten. In Bezug auf die nicht minder interessanten Brahms'schen Binnensatzlösungen hingegen gibt die Sekundärliteratur – einmal abgesehen von prägnanten Sonderfällen wie dem zwischen frühen Aufführungen und der Drucklegung einschneidend revidierten zweiten Satz der ersten Symphonie op. 68 – kaum oder doch nur in geringem Maße Aufschluss. Allein das 2009 erschienene *Brahms-Handbuch* bringt in geboten knapper Form Informationen zu allen betreffenden Sätzen. Die im selben Jahr publizierte Arbeit von Ryan McClelland stellt nun den ersten Versuch dar, sämtliche schnellen Binnensätze der als Sonatenzyklus angelegten Werke von Johannes Brahms zu systematisieren und in diesem Kontext in einzelnen analytischen Studien zu behandeln.

In einem kompakten Grundlagenkapitel erläutert McClelland zunächst eigene theoretische Ansätze, liefert sodann einen kurzen Abriss zur Geschichte des Scherzos und schließt mit der ausführlichen Erörterung einer Tabelle, die alle betreffenden Sätze überblicksartig vereint sowie formal charakterisiert. Bereits hier lässt sich das vorrangige Interesse des Autors an metrischen Konstellationen ablesen, welche er der Aufdeckung motivisch-thematischer Zusammenhänge vorzieht. Sowohl diese grundsätzliche Entscheidung als auch das Augenmerk auf narrativen Momenten erscheinen plausibel, zumal das Spiel mit dem Metrum als eine historisch verbürgte Grundkonstante scherzosen Komponierens gelten kann und sich andererseits das Scherzo (also der Vertreter des außermusikalisch-funktional motivierten Tanzsatzes) als das absichtsvoll integrierte Gegenbild zu der im 19. Jahrhundert propagierten ästhetischen Autonomie des Sonatenzyklus lesen lässt. Der schon im Untertitel der Abhandlung genannte Begriff „musical narrative“ wird zu Recht nur relativ unspezifisch verwandt. Ein charakteristisches Beispiel hierfür gibt bereits das einleitende Kapitel. Wenn es hier heißt: „In Brahms's scherzo-type movements the most common narrative trajectory is one from instability to stability“ (S. 8), muss sich der Autor seinen eigenen Einwand entgegenhalten lassen, dass „[c]ertainly one might refer to these musical structures [also den musical narratives] as musical processes.“ (S. 6) Tatsächlich verwendet McClelland den Begriff in den folgenden Analyseabschnitten schlicht als eine Art Synonym für musikalische Strukturen und Abläufe ohne Bezugnahme auf etwaige, ohnehin schwer objektivierbare literarisch-semantische Bedeutungsebenen und Gehalte.

Es folgen acht nach historisch-systematischen Gesichtspunkten gegliederte Kapitel, die die insgesamt 35 schnellen Binnensätze von Johannes Brahms behandeln. Dabei ließe sich im Einzelnen durchaus über die Zuordnung der Sätze zu den spezifischen Abschnitten des Bandes streiten, so etwa im Falle des Scherzos aus dem Streichsextett op. 36, welches statt unter Gesichtspunkten von Kapitel

3, „Minuets, Scherzos, and Neoclassicism“, ebenso gut oder vielleicht sogar dringlicher unter Kapitel 5, „Some Intermezzos“, zu finden sein könnte. Und im Falle des durchweg energisch-drängenden Scherzos aus dem Horntrio op. 40 muss die Eingliederung in Kapitel 4 „The Pastoral Scherzos“ trotz Hornquinten und längerer Orgelpunktpassagen (vgl. S. 127) als durchaus problematisch erscheinen. Weiterhin ließe sich fragen, warum das – zugegebenermaßen nicht in einen Sonatenzyklus eingebundene, bereits in der formalen Gestaltung mit zwei Trios an Robert Schumann gemahnende – Scherzo für Klavier es-Moll op. 4 keinerlei Erwähnung findet, wohingegen dasjenige des mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Johannes Brahms stammenden Klaviertrios A-Dur Anh. IV Nr. 5 in einem eigenen Appendix besprochen wird. Abgesehen von diesen durchaus kontrovers zu diskutierenden Fällen bieten die acht Hauptkapitel des Bandes äußerst ertragreiche, im Wesentlichen auf rhythmisch-metrische Momente und deren Wechselspiel mit anderen musikalischen Parametern ausgerichtete Analysen der betreffenden Sätze. Ein interessantes analytisches Werkzeug stellt beispielsweise der Terminus „metric dissonance“ dar, welchen McClelland dem amerikanischen Musiktheoretiker Harald Krebs entlehnt hat und der einem zuweilen auch in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Fachliteratur begegnet. Grundsätzlich wird hiermit das simultane (zuweilen aber auch sukzessive) Zusammenwirken zweier oder mehrerer sich metrisch unvereinbar zueinander verhaltender Satzschichten bezeichnet. Unter diesem besonderen Blickwinkel gelingt McClelland das Aufzeigen einer neuen Perspektive in Bezug auf die Ausdifferenzierung des Brahms'schen Scherzos: weg von einem zaghaften, an der Musik Robert Schumanns geschulten Gebrauch ‚metrischer Dissonanzen‘ in den ersten Werken (vgl. z. B. S. 40) hin zu deren gezieltem Einsatz. So schreibt der Autor in Bezug auf die Scherzi der *F-A-E-Sonate* WoO posthum 2, des Klavierquintetts op. 34 sowie des Klavierquartetts op. 60: „During the few years that intervened [...]

[Brahms'] compositional approach progressed significantly. Much of this change results from an increasingly subtle use of metric dissonance that is tightly linked with tonal and thematic development.“ (S. 72)

Der vorliegende Band von Ryan McClelland stellt einen gewichtigen und längst überfälligen Beitrag zur Brahms-Forschung dar. Dass dem Autor neben der detailreichen Aufschlüsselung metrischer und formaler Aspekte zuweilen motivisch-thematische Zusammenhänge wie zyklische Momente aus dem Blickfeld geraten, ist in erster Linie dem Gegenstand selbst und dessen Umfang geschuldet und fördert nicht zuletzt die wissenschaftlich-publizistische Anschlussfähigkeit dieser spannenden und aufschlussreichen Arbeit
(August 2011) *Claus Woschenko*

Gustav Jacobsthal. Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien. Hrsg. von Peter SÜHRING. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. 661, XVI S., Abb., Nbsp.

Peter Sühning hat mit dieser Veröffentlichung eine schwer auf der Disziplin Musikwissenschaft lastende Schuld abgetragen. Denn obwohl Gustav Jacobsthal (1845–1912), der erste deutsche ordentliche Professor für Musikwissenschaft, den heutigen Stand der Forschung wesentlich vorgeprägt hat, obwohl er bis dahin so noch nicht gedachte musikgeschichtliche Zusammenhänge erkannte, ging sein Wissen – wie Sühning das freundlich-ironisch formuliert – „unterwegs verloren“. „Mutwillig?“, fragt er dann aber doch. Und belegt sachlich, korrekt und akribisch genau die Ignoranz der Nachgeborenen, aber auch die Tragik derjenigen, die sehr wohl um Jacobsthals neue und zum Teil durchaus revolutionäre Erkenntnisse und Forschungsmethoden wussten. Natürlich war auch Jacobsthal ein Kind seiner Zeit. Er blieb dem 19. Jahrhundert verhaftet, verabsolutierte den klassizistischen Formenkanon und ließ seine fortschrittsgläubigen Überlegungen im Laufe der 1880er Jahre enden. Sühning findet hierfür

schlüssige Erklärungen. Wer so intensiv den Übergang von der Ein- zur Mehrstimmigkeit in den Mittelpunkt seines Denkens stellt, verliert (vielleicht?) den Sinn für die klingende Gegenwart. Das schmälert Jacobsthals Verdienste um das Fach Musikwissenschaft in keiner Weise. Bedauerlicherweise ist sein veröffentlichtes Lebenswerk gering. Umso umfangreicher ist jedoch sein Nachlass: die minutiös ausgearbeiteten Vorlesungsmanuskripte, umfangreichen Transkriptionen zur mehrstimmigen Musik des 12./13. Jahrhunderts, Notizzettel u. a. Seit 1916 gehört dies alles zum Bestand der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Es ist Sührings nicht hoch genug zu lobendes Verdienst, diesen „Schatz“ nach fast 100 Jahren – im wahrsten Sinne des Wortes – Unberührtheit gehoben zu haben. Er hat das umfangreiche Material inhaltlich geordnet, es diplomatisch transkribiert, eine repräsentative und für den heutigen Leser absolut spannende Auswahl getroffen und sie kritisch kommentiert.

In den 33 Jahren seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit an der Straßburger Universität berücksichtigte Jacobsthal alle Bereiche der europäischen Musikgeschichte, von der Antike bis zu Beethoven. In vorliegender Publikation wird in fünf großen Kapiteln ein wesentlicher Teil dieser Arbeiten präsentiert: „Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination“ anhand des Codex Montpellier (Kapitel I), „Palestrinas weltliche Madrigale“ und das Gutachten zur Dissertation von Jacobsthals Schüler Peter Wagner zum Stil von Palestrinas weltlichen Kompositionen (Kapitel II), „Erst Monteverdis *L'Orfeo* machte die junge Gattung der Oper entwicklungsfähig“ (Kapitel III), „Ein anderes Dreigestirn: Emanuel Bachs ‚Württembergische‘ Sonaten (1745), die frühen Streichquartette von Joseph Haydn (1755–1772) und Wolfgang Amadé Mozart (1772–1773)“ (Kapitel IV), „Mozarts *Idomeneo* – ein Hoch- und Wendepunkt in der Geschichte der opera seria – wegen der Symbiose mit der tragédie lyrique“ (Kapitel V). Ausführlich werden die wissenschaftliche Literatur zu den fünf Themenkomplexen und die

hierauf bezogenen bzw. hiermit zusammenhängenden Fragestellungen diskutiert. Im Anhang befindet sich das Register des Nachlasses Jacobsthal und dazu zwei von Sühring bereits andernorts veröffentlichte Aufsätze zu Jacobsthal.

Oft wird Friedrich Ludwig als „der erste Musikwissenschaftler“ bezeichnet, „der strenge philologische Studien über die mittelalterliche Mehrstimmigkeit“ (z. B. Art. F. Ludwig in: MGG 2, Personenteil, Bd. 11, Kassel 2004, Sp. 565) angestellt habe. Jacobsthal dagegen sei, so Ludwigs Schüler Friedrich Gennrich, bei der Bearbeitung der frühen Motette „über Ansätze zu ernsthafter Arbeit nicht hinausgekommen“. Genau das Gegenteil ist der Fall! Behaupteten Ludwig und Gennrich, dass alle Stimmen der Motette der Herrschaft der Schablonen rhythmischer Modi verpflichtet waren, so zeigen Jacobsthals Forschungen am Codex Montpellier, dass die rhythmischen Verhältnisse innerhalb der Motette damals keineswegs uniform, sondern sehr viel komplexer und diffiziler waren. Mehrfach verweist Jacobsthal darauf, dass die Modi zwischen den Stimmen wechseln und sich überlagern, dass auch ohne Modus-Schablonen freirhythmisch improvisiert wurde. Ludwig sah darin eine bizarre Verfehlung der kirchlichen Sänger bzw. grobe Schreibfehler, Jacobsthal dagegen interpretiert das Faktum als eine bewusste, künstlerisch motivierte Entscheidung. Für ihn waren die Musiker des 12./13. Jahrhunderts Künstler, die sich im Spannungsfeld zwischen einengenden Normen und herausfordernder Pluralität bewegten. In Zukunft sollte daher jeder musikwissenschaftliche Mediävist Jacobsthals Forschungen und die sich daraus ergebenden Fragestellungen zur Kenntnis nehmen.

Jacobsthal war durch die Berliner Vokalschule und ihre Vorurteile gegenüber der Instrumentalmusik wesentlich geprägt worden. Für diese Schule hatte die Polyphonie in Palestrinas Werk und Wirken unüberbietbar ihre Vollendung gefunden. Danach sei sie verfallen oder im Idealfall epigonal fortgesetzt worden. Jacobsthal relativiert diesen Standpunkt: Palestrina habe die strenge franko-flämische Polyphonie mit italienischem Melos angereichert.

Zudem habe er sich – jenseits der strengen Vertonung kirchlich-liturgischer Texte – an den Experimenten mit der neuen Gattung des weltlichen Madrigals nach lyrischen Vorlagen beteiligt. Die so erprobte neue Kompositionsweise habe letztendlich zu Monteverdis *seconda pratica* geführt. Auch hier (wie bei den anderen Themen) interessieren Jacobsthal die Weichenstellungen in der Musikgeschichte. Wo gibt es Abzweigungen, die den Weg zu einer neuen Technik weisen? Am Beispiel von C. Ph. E. Bachs *Württembergischen Sonaten* und ihrem produktiven Niederschlag in Haydns und Mozarts frühen Streichquartetten verweist Jacobsthal auf solche Abzweigungen. Ein Gedanke, der noch längst nicht zu Ende gedacht ist. Ferner: Wo, fragt Jacobsthal, gibt es Kontinuitäten, wo dagegen Brüche in der Kette musikalischer Werke? Die Vorlesungsmanuskripte, jene akribisch erarbeiteten, schriftlich sorgfältig formulierten und umfassend annotierten Vorbereitungen, sind hierfür eine wahre Fundgrube. Denn es sind ja gerade die unbeantworteten Fragen, die uns Jacobsthal als Vermächtnis hinterließ. Knapp hundert Jahre nach seinem Tod wäre es an der Zeit, nach Antworten zu suchen. Die vorbildlich edierte umfangreiche Publikation bietet hierfür eine ideale Voraussetzung.

(September 2011)

Ingeborg Allihn

Mahler Handbuch. Hrsg. von Bernd SPONHEUER und Wolfram STEINBECK. Stuttgart u. a.: J. B. Metzler Verlag 2010. XXX, 504 S., Abb., Nbsp.

Das *Mahler-Handbuch* versucht ein umfassendes Bild über die Person und das Werk Gustav Mahlers unter Berücksichtigung verschiedenster Aspekte zu vermitteln. Bereits das erste Kapitel nach der Einleitung, „Mahler. Leben und Welt“ von Jens Malte Fischer, stellt in komprimierter, aber dennoch ausführlicher und sehr anschaulicher Weise die Herkunft und den zielgerichteten und relativ schnellen Aufstieg Mahlers als Dirigent dar, wobei als eigentlicher Höhepunkt seiner Laufbahn die Tätigkeit als künstlerischer Leiter der Wiener

Hofoper (1897–1907) anzusehen ist. Wertvoll erscheint dieses Kapitel jedoch weniger durch die Auflistung der biografischen Details als vielmehr durch die Einbeziehung wichtiger Einzelaspekte wie die problematische Ehe mit Alma, die sich, neben antisemitischen Vorbehalten, durch den beruflich stark belasteten Komponisten in ihrer eigenen künstlerischen und persönlichen Entwicklung stark eingeschränkt fühlte. Ein wichtiges Teilkapitel ist die „Opernreform“ Mahlers (S. 42ff.), welche die schauspielerische Darstellung in Verbindung mit den plastisch bemalten Requisiten Alfred Rollers unter der damals neuartigen Ausnutzung von Raum- und Lichtwirkungen in den Vordergrund rückt, wobei der Musik natürlich der (unausgesprochene) Primat zukommt. Mahler, der auch selbst Regie führte, schuf hiermit die Grundlagen für die moderne Operninszenierung und -regie.

Walter Werbeck geht Mahlers „kompositorischer Herkunft“ nach. Abgesehen von den Symphonien Beethovens, welche für die gesamte Symphonik des 19. Jahrhunderts die entscheidende Grundlage bilden, sind es vor allem Werke nach 1850, die für den Komponisten zum entscheidenden Anknüpfungspunkt werden: Die symphonische Dichtung Liszts, insbesondere dessen Programmsymphonien (*Dante-*, *Faustsymphonie*, 1857), die Musikdramen Wagners und die Symphonien seines unmittelbaren Vorgängers Anton Bruckner. Von diesem übernahm er das Prinzip, das Finale als End- und Zielpunkt der thematisch-motivischen Prozesse, aber auch als Abschluss und Höhepunkt der dramaturgischen Entwicklung des Werkes erscheinen zu lassen. Dies wird, analog zu Bruckner, durch den Choral oder auch choralartige Themen (Finali der ersten und fünften Symphonie) noch unterstrichen. Ebenso spielt für Mahler das Verfahren Bruckners, welches bereits im ersten Satz von Beethovens neunter Symphonie vorgeprägt wurde, das Thema erst im Rahmen einer prozesshaften Entwicklung entstehen zu lassen, eine wichtige Rolle (erste Symphonie, Kopfsatz). Schließlich weist Werbeck auf die für die musikästhetischen Vorstellungen Mahlers zentrale Rolle Jean Pauls hin:

Auch das Lächerliche, Bizarre und Grelle als Negation des Schönen sei neben diesem aufzunehmen. Dies erklärt die große Realitätsbezogenheit der Musik Mahlers: Durch die Einbeziehung der Parodie und des Grotesken (erste Symphonie, erster Satz) soll die menschliche Lebenswirklichkeit abgebildet werden.

Als grundlegend erscheinen die folgenden Aufsätze von Peter Jost (Mahlers Orchesterklang) und Peter Andraschke (Mahlers Schaffensprozess). Jost weist darauf hin, dass Mahler in seinen Symphonien eine radikale Wendung vom „Schön-“ zum „Funktionsklang“ vollzog: „Koloristik im Sinne eines für sich stehenden Klanges, wie sie von den Leitfiguren der Instrumentationskunst des 19. Jahrhunderts [...] effektiv eingesetzt wurde, sucht man tatsächlich bei Mahler nahezu vergeblich“ (S. 115). Der reine Schönklang, wie er von Wagner oder auch von Richard Strauss immer wieder realisiert wurde, hatte bei Mahler, dessen Musik „Wahrheit“ oder besser „Wahrhaftigkeit“ auszudrücken hatte, womit er sich mit den ästhetischen Auffassungen Schönbergs deckt, keinen Platz. Dass Mahler im Laufe seiner Entwicklung als Komponist die Instrumentation immer mehr verfeinerte, bestätigt diese ästhetische Maxime: Liederzyklen wie die *Kindertotenlieder*, das *Lied von der Erde* oder auch ansatzweise die neunte Symphonie zeigen eine fast kammermusikalische Transparenz, die die Technik einer solistischen Klangaufspaltung des großen Orchesters immer weiter vorantrieb, was Schönberg konsequent weiterführte (Fünf Orchesterstücke op. 16).

Peter Andraschke versucht Mahlers Schaffensprozess detailliert nachzuzeichnen, sofern dies aufgrund des nicht sehr zahlreichen und weit verstreuten Quellenbestandes überhaupt möglich ist: Mahler empfing seine Themen und Motive häufig bei Spaziergängen in freier Natur. Am Schreibtisch entstand dann zunächst eine Skizze, auf deren Basis das Particell ausgearbeitet wurde. Die Instrumentation erfolgte in Form einer ersten Niederschrift der Partitur, aus der dann die Partiturreinschrift hergestellt wurde. Selbst nach der Uraufführung einer Symphonie nahm Mahler

häufig noch Änderungen vor. Diese betrafen ausschließlich die Instrumentation und somit das Klangbild. Selbst wenn die Studienpartitur bereits gedruckt vorlag, gingen diese Änderungen dann in die Dirigierpartitur ein.

Es folgen im Handbuch detaillierte Analysen der Werke, Aufsätze zur Rezeption und zur Geschichte der Einspielungen der Werke. Ein Werk- und Autorenverzeichnis und ein Namensregister runden den Band ab. Das Buch stellt sowohl für den Mahler-Forscher als auch für den Mahler-Liebhaber eine wichtige Orientierungshilfe dar.

(September 2011) *Rainer Boestfleisch*

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

Jean Sibelius wird außerhalb Deutschlands und Frankreichs zu den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gezählt. Dies erklärt die ungleich regere Erforschung seines Lebens und Werks nicht nur in Nordeuropa, sondern auch in Großbritannien und vor allem den USA. Insbesondere in den letzten anderthalb Jahrzehnten sind in dichter Folge etliche Standardwerke über Sibelius erschienen. Das vorliegende Buch wird ohne Zweifel auch eines werden.

Glenda Dawn Goss gehört zu den wichtigsten Sibeliusforschern der Gegenwart. Ihr Buch über das Leben des finnischen Nationalkomponisten und die „Selbstfindung“ seiner Nation – in diesem Zusammenhang die am besten passende Übersetzung für den Terminus „awakening“ – spannt einen weiten (kultur-) geschichtlichen Bogen, angefangen von der politischen Situation des Großfürstentums Finnland im 19. und frühen 20. Jahrhundert, über die literarische Kanonbildung dieser Zeit und eine eingehende Beschreibung des künstlerischen Milieus in Helsinki bis hin zu den ersten Jahren der Unabhängigkeit Finnlands von Russland. In diese ausführliche Beschreibung des historischen und

kulturellen Hintergrunds werden Sibelius' Biografie und einige pointierte Beschreibungen seiner Werke eingebettet. Methodisch verfährt die Verfasserin vielfältig. Unter anderem geht es auch um Genderaspekte, also vor allem um die Konzepte von Männlichkeit, die zur Zeit der Jahrhundertwende in Finnland virulent wurden und denen sowohl Sibelius' Image in der Öffentlichkeit als auch sein Werk Rechnung trägt. Integraler Bestandteil dieser Konzepte war beispielsweise die ins Extreme gesteigerte Ernsthaftigkeit, mit der sich die finnischen Künstler der Jahrhundertwende präsentierten.

Die Entstehung der finnischen Nation war, wie Goss darlegt, alles andere als ein zielgerichteter Prozess. Überhaupt stellt die Verfasserin etliche grundlegende Theoreme der finnischen Historiografie in Frage und zeichnet auch ein anderes Sibeliusbild, das in Fachkreisen für Kontroversen sorgen dürfte. Besonders drastisch fällt ihre Bewertung von Sibelius' Kompositionstätigkeit im unabhängigen Finnland aus. Nahm man in der Regel bisher an, dass mit der politischen Unabhängigkeit von Russland im Jahre 1917 für die Finnen und ihre Intellektuellen ein lange gehegter Traum in Erfüllung ging, so konstatiert Goss völlig zutreffend eine kontinuierliche Abnahme von Sibelius' Produktivität nach 1917, die zu einer fast dreißig Jahre währenden Kompositionsblockade und schließlich sogar zur Vernichtung vieler unveröffentlichter oder unvollendeter Werke in den 1940ern durch den Komponisten führte. Dieser rätselhafte Hang zur Zerstörung des eigenen Werks wie auch das jahrzehntelange „Schweigen von Ainola“ hat bisher jeden Sibeliusforscher zu einem eigenen Erklärungsversuch gereizt. Goss' Erklärung ist in ihrer Einfachheit und Durchschlagskraft bestechend: Das Finnland, das nach 1917 entstand, war Sibelius' Sache nicht. Weder der Militarismus der „Weissen“ noch die politischen Erfolge der „Roten“ – wie im post-zaristischen Russland gab es in Finnland einen kurzen, aber überaus folgenreichen Bürgerkrieg – behagten ihm. Sibelius, der zur Zeit der finnischen Unabhängigkeit bereits über 50 Jahre alt war, hatte sein Leben

bis dahin unter den russischen Zaren verbracht und war in seinem politischen Denken von dieser imperialen Epoche der finnischen Geschichte geprägt. Mit einem demokratischen Finnland hatte er wenig gemein. Doch damit nicht genug: Da er zu den herausragenden Repräsentanten seines Landes im Ausland gehörte, lastete auf ihm – so Goss – ein gewaltiger Druck, auch im jungen demokratischen und in seinem Fortbestand überhaupt nicht gesicherten Finnland weiterhin die Rolle des Nationaltonsetzers zu spielen. Das Denkmal, das ihm sein Land bereits zu Lebzeiten errichtete, entsprach in seinem in der Natur der Sache liegenden Schematismus nun aber nicht den Tatsachen und hatte darüber hinaus eine bedrückende Einengung seiner künstlerischen Kreativität zur Folge. Das führte laut Goss zu einer tiefen Verunsicherung des alternden Sibelius' und schließlich zum völligen Verzicht auf das Komponieren. Obwohl er sich in seinem Schaffen seit der Jahrhundertwende aktuellen Einflüssen wie dem französischen Klassizismus und sogar der Atonalität der Wiener Schule öffnete und bis zum Ende des Ersten Weltkrieges einen ausgesprochenen Hang zum musikalischen Experiment an den Tag legte, ist es ihm aufgrund der „Verknöcherung“ (S. 437) des Sibeliusbildes im unabhängigen Finnland nicht gelungen, sich anders denn als ewiger Nationalromantiker profilieren zu können. Die heterogene Qualität von Sibelius' Kompositionen auf nationale Texte oder für nationale Feierlichkeiten vor und nach 1917 wird in Goss' Darstellung ebenso offensichtlich wie der Grund, weshalb die Quelle seiner Produktivität im Laufe der 1920er Jahre versiegte. Die übergroßen Huldigungen, die ihm in seinem Land zuteil wurden, brachten also paradoxerweise seine kompositorische Arbeit zum Erliegen.

Goss' These ist, kurz gesagt, genauso überzeugend wie ihre konzise Präsentation des Materials. Ihr gelingt es, die Dialektik der Ikonisierung Sibelius' im eigenen Land, die in Art und Umfang ihresgleichen sucht, prägnant und schlüssig aufzuzeigen. Ihre Arbeit regt zu weiterführenden Fragen an, die nicht als Kritik verstanden werden sollen. Neben

Sibelius' Beziehungen zum russischen Zarenreich, Frankreich, England und den USA wird etwa Sibelius' Beziehung zu Deutschland nur recht knapp geschildert, die für ihn doch von eminenter Bedeutung war. Gewiss, es sind schon etliche Studien zu diesem Thema erschienen, das mit seinem großen Umfang Goss' umfassende Präsentation womöglich zu sehr auf diese eine kulturelle Beziehung eingeeengt hätte. Dennoch hätte sie hier etliche weitere Bestätigungen für ihre These finden können.

Das Buch ist in opulenter Aufmachung erschienen und zeichnet sich neben der gründlichen Rechercharbeit vor allem durch seinen erzählerischen Schwung aus. Goss gelingt es, eine Menge von Fakten und Theorien mit Leichtigkeit und einem Schuss Ironie, teilweise mit persönlichen Statements durchsetzt, auf engem Raum wiederzugeben, ohne dabei an irgendeiner Stelle unwissenschaftlich oder schwer verständlich zu werden. Sowohl Sibeliusneulinge als auch -experten werden diese umfangreiche Studie mit Gewinn lesen.

(September 2011)

Martin Knust

Lied und Lyrik um 1900. Hrsg. von Dieter MARTIN und Thomas SEEDORF. Würzburg: Ergon-Verlag 2010. 219 S., Abb., Nbsp. (Klassische Moderne. Band 16).

Liest man die Stichworte ‚Lied‘, ‚Lyrik‘ und ‚1900‘, kommen einem Komponisten und Dichter wie Debussy, Mahler, Strauss, Hofmannsthal, Dehmel und George in den Sinn oder Begriffe wie Jugendstil und Fin de siècle. Leider decken die elf in diesem kleinen Bändchen versammelten Beiträge von fünf Literatur- und sieben Musikwissenschaftlern nur ein schmales, auf den deutschsprachigen Raum beschränktes Spektrum des thematisch Möglichen ab. So reizvoll es gewesen sein mag, im Rahmen einer Jugendstil-Ausstellung des Badischen Landesmuseums und in Kombination mit musikalischen Darbietungen der Meisterklasse Liedgestaltung der Karlsruher Musikhochschule wieder einmal, mit Peter Horst Neumann, dem Eröffnungredner

der Tagung, zu sprechen, über „das Gemeinsame von Lied und Lyrik“ (S. 15) nachzudenken: Zweifel sind angebracht, ob all das, was an einer solchen ‚interdisziplinären‘ Tagung vorgetragen wurde, auch in den Druck gegeben werden musste. Symptomatisch der Satz der Herausgeber in ihrem gemeinsamen Beitrag „Integration der Künste. Lied und Lyrik in Kultur- und Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende“, man wolle nicht „das Quellencorpus erschöpfend“ erschließen und das „zu Gebote stehende Material umfassend“ ausbreiten (S. 186f.), was sie in der Tat nicht tun, wenn sie sich mit „ambitionierte[n] und exklusive[n] Kunstzeitschriften“ (S. 190) befassen, in denen gelegentlich Notenbeilagen abgedruckt wurden, dabei aber die wichtigen *Blätter für die Kunst* des George-Kreises unerwähnt lassen. Schon äußerlich fällt auf, dass nach Abzug von Blanko-Seiten, derjenigen des Inhaltsverzeichnisses, des Registers (in dem sämtliche in den Fußnoten genannten Namen fehlen), der Abbildungen und der Notenbeispiele nur etwa 150 Druckseiten inhaltlichen Textes übrig bleiben. Mehr als 30 ganzseitige Abbildungen, deren Herkunft oft unklar und deren grafische Qualität unbefriedigend ist, finden sich bis auf eine Ausnahme in den Beiträgen der Musikwissenschaftler, als ob es ihnen, im Unterschied zu ihren Kollegen von der Germanistik, schwer fiel, ihre Befunde präzise ausformuliert ins Wort zu fassen. Die Frage muss erlaubt sein, was seitenlange Notenbeispiele, aus alten Ausgaben gescannt, für einen Erkenntnisgewinn bringen, wenn im Text nur beiläufig auf die jeweilige Musik eingegangen wird, von dem nichtssagenden ganzseitigen Abdruck damaliger Zeitschriftentitel zu schweigen.

Peter Philipp Riedl bemüht Ludwig Wittgenstein für den romantischen Unsagbarkeits-topos: Wovon man nicht reden könne, davon könne man zumindest singen. Mit der Interpretation zweier Gedichte von Hofmannsthal und Trakl weist er darauf hin, dass Musik „eine eigenständige Sprache jenseits der Sprachen“ (S. 61) bilde („Semantik des Unsagbaren. Über das Verhältnis von Sprache und Musik in der Lyrik um 1900“). Antonia Egel entfaltet in

ihrem Beitrag zu „Rilkes Sprach-Musik“ die These, dieser habe, von Nietzsches Tragödienschrift beeindruckt, das Dionysisch-Musikalische unmittelbar seiner Lyrik einverleibt, weshalb seine Gedichte bereits als solche ‚musikalisch‘ seien. Gunilla Eschenbach befasst sich mit Georges problematischem Verhältnis zur Musik und behandelt die frühen Vertonungen einiger seiner Lieder durch den englischen Komponisten Cyril Scott („Musik als emotiver Verstärker in Stefan Georges ‚Sänge eines fahrenden Spielmanns‘“). Die vom Komponisten als unreif verworfenen Lieder haben sich u. a. in einer dem Dichter geschenkten Abschrift im Stuttgarter George-Archiv erhalten. Eschenbach gibt in einer ganzseitigen Abbildung, unter Angabe der entsprechenden Signatur, das erste der Scottschen Lieder wieder (S. 138). Wer das Heft in der Hand gehabt hat, weiß, dass es sich nicht, wie die Abbildung suggeriert, um ein Hochformat mit 12 Notenzeilen handelt, sondern um ein DIN-A-5-Querformat mit 6 Notenzeilen. Die Abbildung montiert stillschweigend zwei originale Seiten untereinander, ohne dass dies sichtbar ist und ohne einen entsprechenden Hinweis. Auch die musikalische Charakterisierung der Lieder als „Quasi-Gregorianik“, die wie „ausnotierte improvisierte mittelalterliche Mehrstimmigkeit“ (S. 137) wirke, trifft nur auf dieses erste, keineswegs aber auf die artifizieller gestalteten weiteren Lieder zu. Der Fußnotenverweis auf einen noch nicht erschienenen, aber einem der Herausgeber des Bandes bekannten Scott-Artikel des Schreibers dieser Zeilen (S. 133) nährt den Verdacht, in diesem Beitrag seien nicht vollständig selbst recherchierte Informationen durcheinandergeraten.

Die beteiligten Musikwissenschaftler steuern manchen nicht unbedingt hierher gehörenden Beitrag bei, etwa Andreas Meyer, der sich mit Schönbergs im Ersten Weltkrieg komponierten Orchesterliedern op. 22 befasst, denen er allerdings eine gehaltvolle und gründliche Untersuchung widmet („Rilke vertonen im Krieg“), oder Matthias Wiegandt, der einen Überblick über das umfangreiche Liedschaffen des Norwegers Sinding gibt („Im Nachklang des ‚Frühlingsrauschens‘. Christian

Sinding und die deutschsprachige Lyrik seiner Zeit“), während Matthias Nöther eine Kurzfassung seiner dem Melodram im Kaiserreich geltenden Dissertation beisteuert („Poetische Ungeheuerchen“. Neuromantik und politischer Eskapismus im Melodram um 1900“). Stefan Schmid befasst sich mit Schönbergs zweitem Streichquartett op. 10 und seiner vokalen Integration zweier Gedichte Georges („Probleme der Gattung an der Schnittstelle von Wort und Musik“), Stefanie Steiner mit Regers vergeblichem Versuch, an einem Volksliedwettbewerb der Zeitschrift *Die Woche* einen Preis zu erringen („keinerlei künstlerische Zwecke ...‘ Zum Volkston-Begriff um 1900“). Christian Schaper schließlich untersucht zwei Lieder von Richard Strauss, die in der Zeitschrift *Jugend* erschienen waren. Schade, dass die für diesen klugen Beitrag unerlässliche Reproduktion von „Wir beide wollen springen“ (S. 162), seinerzeit auf einer großen Doppelseite angeordnet, zu klein und fast unleserlich ausgefallen ist.

So bietet das Bändchen eine Sammlung von Beiträgen, in denen sich partiell die in allerlei ästhetische Strömungen zersplitterte deutschsprachige Welt der Dichtung und Musik um 1900 mehr anschaulich als wissenschaftlich aufgearbeitet spiegelt.

(Oktober 2011)

Werner Keil

MARTIN JIRA: Die Entwicklung der dodekaphonen Harmonik Arnold Schönbergs aus der Sicht seiner Harmonielehre. Köln: Verlag Dohr 2010. 293 S., Nbsp.

Von einer Habilitationsschrift darf man erwarten, dass sie sich mit der bereits existierenden Forschung zu ihrem Thema auseinandersetzt. Die laut Vorwort an der Universität Koblenz-Landau als Habilitation angenommene Studie von Martin Jira tut das nicht. Was ihr Anhang an Sekundärliteratur verzeichnet, das geht in die Darstellung nicht ein bzw. bleibt bis auf sieben Titel überhaupt unerwähnt. Dabei hätte ihr die Berücksichtigung der einschlägigen Texte und Diskussionen gut getan: Manches inhaltlich Verquere

wäre so vermieden worden. Gleiches gilt für die logisch zirkuläre Argumentation, die einen Zusammenhang zwischen Schönbergs *Harmonielehre* und seiner „dodekaphonen Harmonik“ (tatsächlich aber der Harmonik der Orchestervariationen op. 31) werkanalytisch nachweisen will, faktisch aber ihn in den Analysen schlicht voraussetzt. So handelt es sich um eine von jedem Forschungsdiskurs abgeschnittene Schönberg-Exegese, die bei allem aus ihr sprechenden Engagement elementaren wissenschaftlichen Standards nicht genügt. (August 2011) *Markus Böttgemann*

VERA LAMPERT: Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies. Budapest/München: Helikon Kiadó/Henle 2008. 242 S., Abb., CD, Faks., Nbsp.

Wenn Béla Bartók lebenslang das Hohe Lied der archaischen Welt in ihrer Bedeutung für eine zukunftsfähige Musik sang, dann sah er ein gewaltiges Panorama. Stupende Kenntnisse traditioneller Musik aus zahlreichen Nationalitäten in den jeweiligen Sprachen und kulturellen Kontexten hatte er als Ethnologe erworben. Mehr als 10.000 Melodien konnte er auf seinen Sammelfahrten selbst zusammentragen. Als Komponist deren Grammatik wie die einer Muttersprache zu nutzen war das eine, mit Melodien und Klangkonstellationen als objets trouvés eigene Musik zu machen das andere. Allein dieser zweite Komplex umfasst rund 300 Kompositionen.

Für dessen Erforschung hat die in den USA lebende und an der Brandeis University arbeitende Ungarin Vera Lampert Pionierdienste geleistet. In diesem Zusammenhang sollte auch ihre kritische Edition Bartók'scher Schriften zur Ethnologie genannt werden (vgl. *Bartók Béla Írásai*, Band III/1, Budapest 1999). Von besonderem Nutzen aber ist der Katalog der von Bartók kompositorisch verarbeiteten Funde. Hervorgegangen aus einer Diplomarbeit an der Franz-Liszt-Musikuniversität Budapest, wurde er für den Druck

überarbeitet, ins Deutsche übersetzt und in den *Documenta Bartókiana* (Heft 6, Neue Folge, hrsg. von László Somfai, Budapest/Mainz 1981, S. 15–149) als *Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze* allgemein zugänglich. Die neueren Forschungen zum Thema „Bartók und die Volksmusik“ machten es jedoch wünschenswert, ihn auf aktualisierter Grundlage neu zu veröffentlichen. Das geschah schließlich 2005 als Monografie in ungarischer Sprache und 2008 in englischer Übersetzung (jeweils als Gemeinschaftsedition von vier Budapester Institutionen). An der Aktualisierung wesentlich beteiligt war László Vikárius, der Leiter des Budapester Bartók-Archivs.

Der Katalog von 1981 umfasste (und umfasst auch jetzt) 313 Nummern, indem er jeder von Bartók kompositorisch genutzten Melodie einen eigenen Eintrag reserviert. Die Informationen zu den Katalog-Nummern unterlagen (und unterliegen) einem festen Schema mit vier Rubriken: 1. Katalog-Nummer (in chronologischer Ordnung der Kompositionen), 2. kompositorische Nutzung (Werkangabe), 3. Notentext mit der ersten Textstrophe, 4. umfangreiche, kritisch gesicherte Quellennachweise. Dem eigentlichen Katalog voraus ging (und geht) ein Textteil mit Bartóks eigener Liste seiner Volksmusik-Bearbeitungen, mit einer Beschreibung der Quellentypen sowie mit einem Verzeichnis der Sammelorte in den gebräuchlichen Sprachen und amtlichen Bezeichnungen. Von den Transkriptionsvarianten der Melodien ist für den Katalog stets diejenige ausgewählt worden, die der kompositorischen Verarbeitung am nächsten kommt (wenn die Melodien nicht sogar von Bartók selbst in einer Liste den Kompositionen vorangestellt wurden wie bei den *15 ungarischen Bauernliedern* oder den *Improvisationen über ungarische Bauernlieder*).

Dieser konzeptionelle Ansatz wie auch die Disposition haben sich bewährt; sie sind darum beibehalten worden. Es spricht für die solide und handwerklich perfekte Arbeit Lamperts, dass kaum Korrekturen des

Datenmaterials von 1981 notwendig waren. Aufgegeben wurde bei der Nummerierung Bartók'scher Werke die Orientierung am Szöllösy-Verzeichnis (Sz) zugunsten des von Somfai erarbeiteten Werkverzeichnisses (BB, in Druckvorbereitung). Daraus hätten sich für die Reihenfolge der Katalognummern eigentlich einige wenige Umstellungen ergeben, auf die jedoch aus pragmatischen Gründen verzichtet wurde.

Der größte Gewinn der Neuauflage besteht (a) in der Auswertung der in den vergangenen Jahrzehnten aufbereiteten handschriftlichen Quellen und (b) in der klingenden Erschließung der von Bartók und anderen Ethnologen phonographierten Musik, die den Katalog-Komplex mit einer kommentierten CD ergänzt. Da Bartók sich bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit traditioneller Musik grundsätzlich auf das selbst Gehörte stützte – sei dies das eigene Material, sei es das, was ihm von anderen Ethnologen phonographisch zugänglich war –, ist die CD von außerordentlichem Wert.

Ergänzt wurde der Katalog durch benutzerfreundliche Anreicherungen, d. h. durch Faksimilia Bartók'scher Notate in verschiedenen Stadien der Transkriptionsarbeit, durch Zweisprachigkeit der Strophentexte (neben der Wiedergabe in den Originalsprachen auch Übersetzungen ins Englische), durch eine Karte des alten Ungarn mit Markierungen der Fundorte und schließlich durch Indices, die das Datenmaterial unter diversen Gesichtspunkten erfassen.

Im Werbematerial der Institutionen, die die Edition betreut haben, heißt es: „This is an essential handbook for anyone interested in the decisive influence of folk music on Bartók's work.“ Dem ist uneingeschränkt zuzustimmen.

(Juli 2011)

Jürgen Hunkemöller

IVANA RENTSCH: Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 289 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 61.)

Ivana Rentsch widmet sich in ihrem Buch – der leicht überarbeiteten und revidierten Fassung ihrer Dissertation – drei Opernwerken von Bohuslav Martinů: *Les Trois souhaits* ou *Les Vicissitudes de la vie* (1928–1929), *Hry o Marii* (Marienspiele) (1933–1934) und *Juliette* (1936–1937). Bei den Werken, die wichtige Meilensteine in Martinůs Operschaffen der Zwischenkriegszeit darstellen, erarbeitet sie, wie sich in den Vorlagen avantgardistische Konzepte des Dadaismus, Poetismus und Surrealismus manifestieren, mit welchen musikalischen Mitteln der Komponist auf sie reagierte und wie sich ihre Geisteshaltung idealerweise mit seinem Bestreben nach Entdramatisierung und Entsentimentalisierung der Oper verbindet.

Das Buch besteht aus drei eigenständigen Kapiteln, einem Prolog und einem Anhang mit reichen Literatur- und Quellenlisten. Dem Charakter des Buches nach kann keine gezielte Einordnung in den Kontext der Musikgeschichte und der Kompositions- und Stilentwicklung von Martinů Schaffen erwartet werden. Der Fokus liegt auf der Deutung der einzelnen Werke, wobei der Blick zwischen einzelnen Ideen der zeitgenössischen künstlerischen Richtungen der Vorlagen und der musikalischen Umsetzung des Komponisten oszilliert.

Im ersten Kapitel behandelt die Autorin Entstehung und Auswirkung der Richtung Dada und die Charakterisierung des symbolistisch geprägten Dadaismus Georges Ribemont-Dessaignes, des Autors des Opernlibrettos. Rentsch arbeitet heraus, auf welche Weise sich der Typus der distanzierenden Ironie der Zeitoper, zu der sie *Les Trois souhaits* zählt, mit der beißenden Satire dadaistischer Manifestationen verbindet. Im Werk werden die Motive Jagd und Traum, Liebe, Tod und Ehe analysiert und die Illusionen über sie, denen die Protagonisten bis zum Schluss verhaftet bleiben.

Das neue Medium Film stellt dabei deren weitere Reproduktion gut dar.

In den dreißiger Jahren findet man auch bei Martinů eine neue ernsthafte Suche nach zukunftsgerichteter Erneuerung der Opernform. Ein solcher Versuch ist die ‚Bekennnisoper‘ *Hry o Marii*, bei der der Komponist auf ein Volkstheater nach dem Vorbild mittelalterlicher Mysterien und Mirakel zielte. Erläutert werden die Stoffe und Vorlagen, die von Martinů in vier Akten zusammengestellt wurden. Der Charakter der Textinkohärenz ermöglichte es dem Komponisten in größerem Maße, musikalische Zusammenhänge unabhängig vom szenischen Geschehen verlaufen zu lassen. Im Kapitel „Tschechisches“ erläutert Rentsch nicht-tschechischen Lesern Spezifika der Sprache bezüglich Libretti und Vertonungen. Für die Martinů-Forschung sind besonders die Kapitel zu *Mariken de Nimèque* interessant. Die Autorin vergleicht zwei Vertonungen des Komponisten, zuerst eine eigenständige Version nach einer französischen Vorlage und als zweites eine Vertonung des tschechischen Textes im zweiten Akt, und erörtert die Unterschiede in Text und Musik, wobei unterschiedliche Sprachen, Spielpraxis sowie die veränderte Funktion der tschechischen Version als Teil der Oper Konsequenzen auch in Instrumentation und Form ergeben.

Im dritten Kapitel behandelt die Autorin Entstehung und Ausprägung der surrealistischen Richtung. Vereinzelt individuelle Äußerungen, die im Theater entstanden, waren hauptsächlich an der frühen Phase des Surrealismus orientiert. Darunter fällt auch das einzige surrealistisch geprägte Spiel aus der Feder von Georges Neveux, *Juliette ou La clé des songes*. Rentsch legt surrealistische Merkmale in Martinůs Vertonung im Detail dar. Der surrealistische Charakter des Spiels erfordert eine Semantisierung der Musik. Durch die Vertonung eines Traumes wurde es möglich, die konsequente Logik der musikalischen Entwicklung zugunsten einer assoziativ verändernden Motivik preiszugeben. Was die Traumvertonung angeht, wird das ‚lyrische Singspiel‘ *Juliette* mit dem vierten Akt von *Hry o Marii* verglichen. Der Schluss des Kapitels

liefert einen kurzen Überblick über Martinůs Opernschaffen der Zwischenkriegszeit.

Im einleitenden Kapitel „Prolog – Auf der Flucht vor dem tschechischen Musikleben“ skizziert die Autorin unter anderem einige sehr interessante Momente zu der einerseits offenen, andererseits durch alte Ästhetik beengten Situation des Musiklebens der ersten Tschechoslowakei. Die Problematik ist getroffen, doch einige Details im Prolog sind ungenau, was auch daran liegt, dass eine Studie zum Musikdiskurs in der ersten Tschechoslowakei noch fehlt, auf deren Ergebnisse (Rezeptionsspektrum, Kritiker, Stereotype usw.) man sich stützen könnte. (Die Rolle der Musik in der tschechischen Nationalkultur der Zwischenkriegszeit behandelt eine inzwischen erschienene Studie von Rüdiger Ritter in *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Böhmisches Länder*, 47 (2006/2007) 1, S. 52–68, sehr gut.)

Am Rande seien einige kleine Versehen bei der anspruchsvollen Arbeit mit Übersetzungen erwähnt. Rentsch geht bei ihren Erläuterungen von Formulierungen Martinůs aus und bringt eigene Übersetzungen von Zitaten, besonders nach dem von Miloš Šafráněks herausgegebenen Buch *Divadlo Bohuslava Martinů*, Prag 1979. Jedoch fehlt in der Übersetzung auf S. 256 das Wort „krásná“ (vollständig hieße die Übersetzung: „außergewöhnlich schöne und poetische Phantasien in Form eines Traums“) und auf S. 257 „tj. minulost“ (vollständig: „eine Art Zeit- und Raumkontinuum, dem die Zeit, d. h. die Vergangenheit, abhanden gekommen ist“). Und auf S. 264 fehlt in der Fußnote 238 das tschechische Zitat „Já mám dojem, že to bude spektakl moc krásný i divadelně“, dem man jedoch die zitierte Äußerung „theaterhaftes Spektakel“ nicht genau entnehmen kann.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Autorin eine fachlich höchst niveauvolle Publikation vorgelegt hat. Anhand von Bohuslav Martinůs Opernschaffen der Zwischenkriegszeit zeigt sie an drei Beispielen, wie sich der Komponist bemühte, durch Orientierung an zeitgenössischen Theaterkonzeptionen der Oper neue adäquate Formen zu geben.

(Februar 2011)

Jana Hřebíková

HANSJAKOB ZIEMER: Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2008. 410 S., Abb. (Campus Historische Studien. Band 46.)

Hansjakob Ziemers Untersuchung stellt den wichtigsten jüngeren deutschsprachigen Beitrag zum Projekt einer Kulturgeschichte des Konzertes und des musikalischen Hörens dar. Disziplinäre Grenzen zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft spielen in diesem Feld erfreulicherweise eine immer geringere Rolle. Der Untersuchungszeitraum (erstes Drittel des 20. Jahrhunderts) und der Ort (Frankfurt am Main) hätten nicht besser gewählt sein können. Ziemer stellt epochenübergreifend bis in den Nationalsozialismus hinein dar, wie „sich der Konzertsaal als ein urbanes Forum für Auseinandersetzung und Kommunikation über Kultur, Politik und Gesellschaft etablierte“ (S. 10). Dies lässt sich besonders an der Phase des beschleunigten Wandels zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen, in der sich von einer Aktivierung des Konzertes als soziale Institution sprechen lässt, bevor es nach 1930 immer mehr an sozialer Bedeutung verliert. Methodisch legt Ziemer den aus der Kunstsoziologie übernommenen Begriff der „musikalischen Welt“ („art world“) zugrunde, mit dem sich das Konzert als Ergebnis gemeinschaftlichen Handelns analysieren lässt, das aus Diskursen, Praktiken und Wahrnehmungsweisen besteht. Mit dem Ziel, die soziale Rolle des Konzertes herauszuarbeiten und „ein Bild von dem zu geben, was die Konzerthörer in der Zeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus bewegt hat“ (S. 30), baut die Untersuchung überwiegend auf Quellen auf, die nicht zur Werk- oder Komponistenperspektive gehören: Archive der Konzertvereine, der städtischen Verwaltung, Briefe, Tagebücher und Erinnerungen von Konzertgängern und Organisatoren sowie vier Jahrzehnte Frankfurter Zeitungen und Zeitschriften. In Verbindung mit einer umfangreichen Auswertung der kulturgeschichtlichen Literatur zu Kaiserreich und Weimarer Republik gelingt Ziemer eine

Erzählung, welche die Perspektive des Publikums und der „Konzertreformer“ durchgehend beibehält. Zu letzteren zählt Ziemer alle Kritiker und Organisatoren, die die Institution auf ihre soziale und ästhetische Funktion hin kritisch befragen. Herzstück dieser Erzählung sind die 1920er Jahre, in denen Frankfurt zu einem musikalischen Zentrum avancierte und die städtische Verwaltung das traditionell bürgerliche Engagement für Kultur ergänzte oder ganz die Führung übernahm. Ab Mitte der 1920er Jahre lässt sich beobachten, wie der Musik utopisches Potenzial zur Völkerverständigung zugeschrieben und das Konzertleben als Element des „Neuen Frankfurt“ begriffen wird (musikalische Weltausstellung 1927). Hier konkretisiert sich auch Ziemers Titelformulierung „Die Moderne hören“, wenn er beobachtet, wie Metaphern der Technik und der bürokratischen Arbeitswelt in den musikkritischen Diskurs einziehen und das alte psychologische Hören explizit gegen ein neues phänomenologisches gesetzt wird. Ziemer verbindet die Darstellung bekannter programmatischer Schriften zum Wandel des Hörens aus dieser Zeit (Bekker, Besseler, Westphal) mit einer Auswertung aller tagespublizistischen Medien – eine Pioniertat für die gut erforschten 1920er Jahre! Bereits im Wilhelminismus war das Konzert durch den Beginn eines Krisendiskurses gekennzeichnet und brachte vielfältige Versuche zur Popularisierung und Öffnung der Institution hervor. Der Konzertsaal wurde nun als Erzieher verstanden, um Sensibilität für Gefühle und Stimmungen zu schärfen und ein Gegengewicht zur Verwissenschaftlichung der Welt aufzubauen. Hier kommt Ziemer zu überraschenden Einschätzungen. Richard Strauss' symphonische Musik, die sich in Frankfurt um 1900 besonderer Beliebtheit erfreute und Stimmungen durch komponierte Narrationen konkretisiert, begründete „eine neue Situation des Hörens“, weil sie durch das veröffentlichte Programm die aktive Teilnahme des Hörers und die Individualisierung des Hörens förderte. Es ist interessant, wie der Versuch, die Hörerperspektive zu rekonstruieren, das fachspezifische (von Hanslick forcierte) Vorurteil

überwindet, Programmmusik schränke die Fantasie des Hörers ein. Allerdings ist zu bedenken, dass die Figur des aktiven Hörers bereits ein Topos der Wagner-Rezeption war und die Semantisierung des Hörens durch populärhermeneutische Vermittlung in dieser Zeit auf die gesamte symphonische Musik projiziert wurde. Eine solche Relativierung der mikrohistorischen Perspektive gilt auch für Ziemers Periodisierungen insgesamt. Er sieht die Zeit vor 1890 als eine Phase, in der „eine ausbalancierte musikalische Welt [entstand]“, deren Fokus auf die Hörer gerichtet war und nicht mehr auf die Komponisten wie vor 1850 (S. 32f.), bevor das Konzert dann am Ende des Jahrhunderts durch die „Konzertreformer“ wieder in Frage gestellt und durch die Kritiker und Dirigenten dominiert wurde. Eine solche Periodisierung mag für Frankfurt (Eröffnung des Saalbaus 1861) angemessen sein, sie gerät jedoch selbst in die Nähe jener Idealisierung der Konzertvergangenheit, die der Krisendiskurs nach 1900 erst konstruierte (wie Ziemer überzeugend darlegt). Vor allem aber bleibt der ins Riesenhafte wachsende Mythos von Komponist und Werk unerklärt (Lydia Goehrs „Beethoven paradigm“), der das Hören und den Konzertbetrieb bis zum Ende des Kaiserreichs bestimmte. Der Nerv von Ziemers Arbeit, seine Anregung und Provokation für den musikwissenschaftlichen Diskurs liegt in der Frage, wie sich die Werk- und Autorbezogenheit der bürgerlichen Musikkrezeption in eine solche Konzert- und Hörgeschichte integrieren lässt. Ziemers Position ist konsequent: Untersucht man Musik als soziale Praxis, dann sind Werke nicht mehr als autonome Einheiten greifbar, sondern sind als Diskursnorm der „Werkzentriertheit“ nur noch ein Faktor unter anderen innerhalb der „musikalischen Welt“: „[D]as Konzert existiert nicht für die Werke, sondern die Werke für das Konzert.“ (S. 24) Die Prozesse, die er beschreibt, zeigen allerdings eher, dass das Konzert im Wechselspiel mit der Gravitationskraft der Werkkategorie wächst, sich steigert und reformiert wird; die hervorragenden Kapitel zum Mengelberg-Skandal und zur Frankfurter Mahler-Rezeption belegen

dies. Die neuen Fragen, die Ziemer mit seiner Untersuchung erzeugt, sprechen damit für die richtungsweisende Qualität dieses Buches. Zukünftige Forschungen zum Konzert und zur Geschichte des musikalischen Hörens werden sich an Ziemers *Die Moderne hören* zu orientieren haben.

(März 2011)

Christian Thorau

JASCHA NEMTSOV: Deutsch-jüdische Identität und Überlebenskampf. Jüdische Komponisten im Berlin der NS-Zeit. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010. 354 S., Abb., CD, Nbsp. (Jüdische Musik. Band 10.)

Vor knapp zwanzig Jahren wurden im Rahmen einer Ausstellung der Berliner Akademie der Künste und zugehörigen Veröffentlichungen erstmals die Aktivitäten der zwischen 1933 und 1941 existierenden Jüdischen Kulturbünde wissenschaftlich aufgearbeitet und einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht. Doch trotz zwischenzeitlicher weiterer Forschungs- und Publikationstätigkeit (etwa die opulente CD-Dokumentation von Bergmeier/Eisler/Lotz) liegen noch immer weite Bereiche der komplexen Geschichte dieses von den NS-Machthabern gleichermaßen unterstützten wie sanktionierten deutsch-jüdischen Kulturghettos im Dunkeln. Mit der von der Stiftung „Erinnerung, Verantwortung, Zukunft“ finanzierten Studie des vor allem durch seine Schriften und Einspielungen zur Neuen Jüdischen Schule bekannten Pianisten und Musikwissenschaftlers Jascha Nemtsov liegt nun nach längerer Zeit wieder eine Monografie zu diesem Forschungsgebiet vor. Im Zentrum der Untersuchung steht dabei die Frage, welche Rolle Kompositionen in den Debatten spielten, die innerhalb der Jüdischen Kulturbünde ab 1933 (und vor dem Hintergrund zunehmender NS-Verfolgung) um die (Er-)Findung einer dezidiert jüdischen kulturellen Identität geführt wurden. Nemtsov nähert sich dieser Fragestellung nach einer kurzen historischen und methodischen Einführung mit Hilfe von fünf großteils biografisch angelegten Einzelstudien

zu Komponisten, die im Umfeld dieser Debatten (und dabei vor allem in Berlin) in Erscheinung getreten sind: Arno Nadel, auch als Maler, Dichter und Musikpublizist aktiv, Oskar und Alfred Goodman, denen ein Doppelkapitel gewidmet ist, dem Komponisten und Musikwissenschaftler Jakob Schönberg, dem vor allem als Dirigent und Klavierbegleiter bekannte Werner Seelig-Bass sowie Karl Wiener, eine bislang in der Forschung kaum gewürdigte „Schlüsselgestalt im Musikbereich“ (S. 329) des Kulturbundes. Die Nachlässe dieser Personen sowie Periodika der Jüdischen Kulturbünde und anderer deutsch-jüdischer Organisationen liefern Nemtsov für dieses Vorgehen das Material; in Anhängen zu den einzelnen Kapiteln werden wichtige Quellen erstmals oder in nun leicht zugänglicher Form erneut veröffentlicht.

Das große Verdienst der Arbeit besteht darin, den oben genannten Diskurs um die Frage „Was ist jüdische Musik?“ für die Zeit und das Umfeld der Kulturbünde erstmals umfassend zu dokumentieren und historisch herzuleiten. Dabei widerlegt der Verfasser mit einer Vielzahl von Quellen die These von den gerade auch durch das Vehikel Musik akkulturierten deutschen Juden, die noch in den Kulturbund-Konzerten nur deutsches Repertoire von Bach bis Bruckner hören wollten. Vielmehr zeigt sich auf eindrucksvolle Weise, wie fruchtbar die Debatte um eine jüdische Identität in jener Zeit auf deutsch-jüdische Komponisten wirkte und welch großes Interesse die in diesem Zusammenhang entstandenen bislang kaum bekannten Werke und Veröffentlichungen auch bei Publikum und Rezensenten der Kulturbund-Konzerte hervorriefen. Ebenfalls wird deutlich, dass sich schon lange vor 1933 in Deutschland eine Szene von an diesem Themenfeld interessierten Komponisten und Musikwissenschaftlern entwickelt hatte.

Bisweilen wünscht man sich allerdings über das Ausbreiten der Quellen hinaus eine engere Verknüpfung mit den umliegenden kultur- und sozialgeschichtlichen Fragestellungen. Publikationen zu den im 20. Jahrhundert vorgenommenen Konstruktionsversuchen einer dezidiert jüdischen

Musikgeschichtsschreibung liegen ebenso vor wie Arbeiten zu Projektionen und Zuschreibungen von Identität bei deutsch-jüdischen Musikern (z. B. in dem von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann herausgegebenen Band *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln 2009) und wären für das hier bearbeitete Gebiet direkt anschlussfähig gewesen. Stattdessen nimmt der Autor gelegentlich selbst einen essentialistischen Standpunkt ein, etwa wenn er vom „durchgehend jüdischen Charakter“ eines Themas spricht (S. 296). Interessant wäre auch die Auseinandersetzung mit dem etwaigen Weiterwirken der vorgestellten Werke und Ideen gewesen. Dass die hier aufgezeigte deutsch-jüdische Musikkultur tatsächlich unwiederbringlich und vor allem folgenlos vernichtet wurde, erscheint zumindest fraglich. Schon die Tatsache, dass 1971 – noch dazu im Olms-Verlag – ein Nachdruck von Jakob Schönbergs 1926 entstandener Dissertation *Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland* erscheinen konnte, lässt in diesem Zusammenhang aufhorchen.

Anstatt solchen Spuren zu folgen, verliert sich Nemtsov mitunter in summarischen oder (wie im Abschnitt über Goodman) anekdotischen Passagen, ohne jeweils das Potenzial der Quellen auszureizen oder die Relevanz der einzelnen biografischen Details im Kontext des bearbeiteten Themas näher zu erläutern. Im Kapitel über Wiener flüchtet sich der Autor aufgrund der desolaten Quellenlage in den Bereich der Spekulation, wobei es verwunderlich erscheint, warum hier nicht wie in den anderen Fällen auf Entschädigungsakten zurückgegriffen oder wenigstens auf deren Fehlen oder Nichtergiebigkeit hingewiesen wird.

Einige kleinere handwerkliche Mängel trüben den Gesamteindruck der mit einer Vielzahl von Abbildungen, Notenbeispielen und einer beigelegten Audio-CD mit Auszügen aus den besprochenen Werken üppig ausgestatteten Publikation. So werden für die verwendeten Fotos keinerlei Quellenangaben geliefert, zudem wirkt die Endredaktion etwas lieblos, was sich u. a. in vielen unschönen

Trennungen und fehlerhaften Verweisen in Fußnoten niederschlägt. Ein Personen- und Werkregister sowie – zumindest vorläufige – Werkverzeichnisse der besprochenen Komponisten (oder Verweise auf bestehende wie die von Goodman und Jakob Schönberg im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*) hätten gerade einer solchen biografisch orientierten Arbeit ebenso gut getan wie ein ausführlicheres Literaturverzeichnis – im vorhandenen fehlen zentrale Arbeiten zum Jüdischen Kulturbund wie z. B. der grundlegende Aufsatz von Bernd Sponheuer in Horst Webers Sammelband *Musik in der Emigration*.
(August 2011) Matthias Paszdy

A[NTONIO] DE CABEZÓN: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente. Hrsg. von Gerhard DODERER und Miguel BERNAL RIPOLL. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Band I: XXVIII, 68 S., Band II: XXVII, 78 S., Band III: XXVII, 82 S., Band IV: XXVII, 88 S.

Anlässlich des 500. Geburtsjahres Antonio de Cabezóns 2010 ist eine neue Edition mit einer breit gefächerten Auswahl seiner Tastenmusik erschienen, die die Musik des spanischen Hoforganisten für ein großes Publikum verfügbar machen soll, nachdem die früheren Ausgaben entweder schwer zugänglich oder vergriffen sind. Erklärtes Ziel dieses überaus erfreulichen Ereignisses ist es laut ihren Herausgebern, den Organisten und Musikwissenschaftlern Gerhard Doderer und Miguel Bernal Ripoll, „eine ansehnliche Zahl von repräsentativen Kompositionen einem breiten Kreis von Musikern und Interpreten in Form einer praktischen, mit großer Sorgfalt und unter Berücksichtigung moderner und historisch gerechtfertigter Kriterien erstellten Ausgabe zu erschließen“. Tatsächlich kann man nicht oft genug betonen, welche herausragende Stellung das Schaffen Cabezóns innerhalb der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts einnimmt. Erstens stellt sein Œuvre aus gattungsgeschichtlichen Gründen ein relativ

kompaktes Unikat dar, in dem sich wahrscheinlich für den Unterricht vorgesehene weniger anspruchsvolle Stücke (u. a. die *Duos para principiantes*, NA, Nr. 11–13, Bd. I), aber auch die mit den technischen Möglichkeiten der damaligen iberischen Orgel fast unspielbaren sechsstimmigen Glosados (d. h. diminierte und intavolierte weltliche oder kirchliche Vokalwerke nach gängiger Praxis in der spanischen Tasten-, Harfen- und Vihuelamusk des 16. Jahrhunderts; vgl. *Ardenti miei sospiri*, Philippe Verdelot, NA, Nr. 59, Bd. IV) wiederfinden. Zweitens wird die Bedeutung Cabezóns durch die Drucklegung seiner überlieferten Werke, welche praktisch zur ersten Stunde der europäischen instrumentalen Musikdruckgeschichte gehören, sichtbar. Und drittens sei hier auch erwähnt, dass aus dem 17. Jahrhundert mit Ausnahme der *Flores de musica* Manoel Rodrigues Coelho (Lissabon 1620) und der *Facultad orgánica* Francisco Correa de Arauxos (Alcalá de Henares 1626) keine gedruckte Tastenmusik mehr aus dem iberischen Raum überliefert ist.

Die vorliegende Ausgabe befasst sich zum ersten Mal in der modernen Editions-geschichte mit all den Gattungen für Tasteninstrumente, die den zwei gedruckten Hauptquellen der Musik Cabezóns entstammen. Zum einen wurden 13 Stücke Cabezóns aus dem *Libro de cifra nueva* (Alcalá de Henares 1557) des spanischen Verlegers Luis Venegas de Henestrosa gewählt, das eine repräsentative und einzigartige Kostprobe der instrumentalen Musikpraxis am Kaiserhof Karls V. darstellt. Die Zuschreibung der Stücke, die unter dem Vornamen Antonio darin veröffentlicht wurden, war lange nicht unumstritten; sie gelten indes heutzutage als gesicherter Bestandteil von Cabezóns Schaffen. Zum anderen wurde eine breite Auswahl aus den *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid 1578), die von seinem Sohn Hernando de Cabezón zusammengestellt und veröffentlicht wurden, getroffen. Insbesondere den 21 in der vorliegenden Edition transkribierten Glosados (von insgesamt 44 überlieferten) kommt eine besondere Bedeutung zu, nachdem sie in den früheren (Gesamt-)Ausgaben von Felipe

Pedrell (1895–98), Higinio Anglés (*Libro de cifra nueva*, 1944, *Obras de música*, 1966, zu der die Glosados 1974 von Maria Ester Sala mustergültig nachträglich ergänzt wurden) und Charles Jacobs (1967–1986) sowie in zwei Teilausgaben von Macario Santiago Kastner (1951, 1958) größtenteils verworfen wurden. Das relativ umfangreiche Vorwort, in dem Jacobs die Vita des Komponisten in weiten Passagen fast wörtlich aus dem MGG-Artikel übernimmt, ist aus einer praktischen Perspektive besonders hilfreich, da sowohl zahlreiche Aufführungshinweise aus Tomás de Santa Marías *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (1565), bekanntermaßen vor seiner Drucklegung von den Geschwistern Antonio und Juan de Cabezón begutachtet, als auch aus Juan Bermudos *Declaración de instrumentos musicales* (1555) dargestellt und erklärt werden. Im praktischen Teil ist am Ende jedes mit großer Akribie transkribierten Stückes der Anfang der vom Komponisten benutzten musikalischen Vorlage abgedruckt. Dies erweist sich nicht nur bei den intavolierten Vokalwerken, mit denen die iberischen Komponisten im Vergleich zu ihren zentraleuropäischen, niederländischen oder italienischen Zeitgenossen ganz bewusst streng umgingen, als besonders wertvoll, sondern insbesondere auch im Hinblick auf die Identifizierung der regionalen Varianten im gregorianischen Gesang (welche aus dem *Intonarimum Toletanum*, Alcalá de Henares 1515, zitiert werden) in den Himnos, Versos und Fabordones. Diese neue Edition bietet aber auch im Vergleich zu den früheren Ausgaben eigenständige Vorschläge an, wenn Ungenauigkeiten im Originaldruck oder die begrenzten Darstellungsmöglichkeiten der spanischen Zifferntabulatur zu keinem eindeutigen Ergebnis führen, so etwa bei Nr. 62, Bd. IV, *Diferencias sobre la Gallarda Milanesa*, bezüglich der formalen Struktur. Der kritische Bericht ist sorgfältig ausgearbeitet – wengleich Anglés in seiner Ausgabe die editorischen Hinweise hierzu um erhellende Querverweise auf die iberische Musik der damaligen Zeit erweitert hatte – und weist auch auf die äußerst selten vorhandenen Manuskriptquellen hin (so bei Nr. 36,

Bd. III, *Canto llano glosado de La Alta* bezüglich Ms. 242, Universitätsbibliothek Coimbra). Vervollständigt wird die vorliegende Ausgabe durch eine ausführliche Bibliografie, die sich aufgrund ihrer Übersichtlichkeit und aufgrund der Zusammenfassung der wesentlichen heute vorliegenden Erkenntnisse als sehr nützlich für Interpreten, aber auch als Ausgangspunkt für die weitere wissenschaftliche Recherche mit einem praktischen Bezug erweisen wird.

(Juli 2011)

Agusti Bruach

JOHANN HERMANN SCHEIN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.4: Gelegenheitskompositionen. Teil 4: Fragmente sowie Werke zweifelhafter Zuschreibung. Hrsg. von Claudia THEIS, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXXI, 213 S., Abb.*

Mit diesem vierten Teilband der Gelegenheitskompositionen ist nunmehr die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke Johann Hermann Scheins* (SGA) zum Abschluss gekommen. Die 40 Jahre währende Bearbeitungszeit hat gute Gründe. Denn auch wenn Schein, um Wolfgang Caspar Printz' vielzitiertes Dictum der „drey berühmten S“, die man zu ihrer Zeit „für die besten drey Komponisten in Teutschland“ hielt, einmal mehr zu bemühen, neben Heinrich Schütz und Samuel Scheidt zu den besonders bedeutenden Komponisten seiner Zeit zu zählen ist, steht es um die Erforschung seines Schaffens doch denkbar schlecht. Dass seit der politischen Wende in den osteuropäischen Ländern zahlreiche gerade für die Musik des 17. Jahrhunderts relevante Quellen in den Bibliotheken wieder zugänglich sind, hat die Arbeit nicht gerade leichter gemacht. Und schließlich steht dieser Band in vorzüglicher Weise auch für ein Stück Fachgeschichte der deutschen Musikwissenschaft, die sich den „drei S“ heute nicht mehr mit der gleichen Aufmerksamkeit zuwendet, wie das noch zwei Forschergenerationen zuvor der Fall gewesen ist.

Der vorliegende vierte Teilband der SGA enthält Fragmente sowie Werke zweifelhafter

Zuschreibung. Die Bezeichnung „Gelegenheitskompositionen“ ist dabei eher eine pragmatische Chiffre: Zusammengetragen sind solche Vokalkompositionen, die nicht in Scheins Sammeldrucke aufgenommen worden sind. Dazu zählen auch Stammbucheinträge und Kompositionen für das Weihnachts- oder das Osterfest, die man nicht mit den personalen Gelegenheitskompositionen zu Geburtstagen, Hochzeiten oder Begräbnissen gleichsetzen kann. Im Gegenzug haben solche personalen Gelegenheitskompositionen teilweise Eingang in Scheins Sammeldrucke gefunden; sie werden in diesem Band nicht noch einmal ediert.

Ihren besonderen Mehrwert erhält die Edition – die Dissertation der Herausgeberin – durch den detaillierten bibliografischen Nachweis aller erhaltenen oder zumindest nachweisbaren Gelegenheitskompositionen Scheins nebst deren Erschließung durch verschiedene Register sowie einen Kritischen Bericht, der als „Abschlussbericht“ nun retrospektiv auch die Gelegenheitsdrucke in den Bänden 1 bis 8 der SGA behandelt.

Der Band enthält elf fragmentarisch überlieferte Kompositionen Scheins sowie vier vollständig erhaltene Werke, deren Autorschaft nicht gesichert ist. In zwei Fällen handelt es sich um Bearbeitungen Schein'scher Kompositionen für eine große Besetzung, denen jedoch eine Autorenangabe fehlt, in zwei anderen Fällen um Werke, die Schein in früheren Arbeiten zugeschrieben worden sind, wobei sich diese Zuschreibung jedoch nicht verifizieren lässt. Die argumentative Auseinandersetzung mit der Frage der möglichen Autorschaft Scheins kommt im Kritischen Bericht allerdings sehr kurz. Zumindest im Fall der beiden Bearbeitungen für große Besetzung hätte ein vergleichender Blick auf die Praxis der Bearbeitung eigener Werke bei anderen Komponisten, insbesondere bei Scheidt, Erhellendes zutage fördern können.

Die Edition der Fragmente ist sehr sinnvoll gelöst, indem die nicht überlieferten Stimmen, soweit Sicherheit darüber herrscht, als leere Systeme gedruckt werden. Die formale Disposition der teilweise mehrchörigen Werke

wird damit unmittelbar erkennbar, und wenn sich auch keines dieser Fragmente ohne Weiteres rekonstruieren lässt, bedarf es doch oftmals nur wenig an musikalischer Phantasie, um sich die klingende Attraktivität dieser Musik vorstellen zu können. Fraglich ist allerdings, welchen Sinn ein Rekonstruktionsversuch einzelner Takte in der Nr. 72 „Ich freue mich des“ hat, die durch Bindung der Handschrift in den Buchrücken gerutscht und damit unlesbar geworden waren – zumal, wenn wie in T. 50 offene Quintparallelen vorgeschlagen werden.

Wie eng die Geschichte der SGA mit der Fachgeschichte der deutschen Musikwissenschaft verwoben ist, macht Walter Werbeck in einem Nachwort deutlich. Einen Umstand konnte er dabei nicht vorhersehen: Die SGA wurde zum Vermächtnis ihres Herausgebers Arno Forchert, der kurz nach Erscheinen dieses letzten Bandes verstarb.

(Oktober 2011)

Andreas Waczkat

*JOHANN ADOLF HASSE: Werke. Abtei-
lung I: Opern, Band 1: Cleofide. Erstdruck.
Hrsg. von Zenon MOJZYSZ. Stuttgart: Carus
Verlag 2008. LXXIX, 352 S.*

Cleofide ist zweifellos die heute bekannteste Oper des Dresdner Hofkapellmeisters Johann Adolf Hasse; sie liegt in einer überall greifbaren CD-Aufnahme von 1987 vor und wurde 2005 an der Dresdner Semperoper inszeniert. Leider, so möchte man fast bemerken, denn gerade *Cleofide* ist eine für Hasse untypische Komposition – untypisch vor allem wegen der starken Bearbeitung des Metastasianischen Vorlagentextes *Alessandro nell'Indie* durch Michelangelo Boccardi, wegen der vielen Übernahmen aus präexistenten Opern, wegen der eher mäßigen Anforderungen an die überwiegend jugendlichen Sänger und wegen der solistischen Präsentation einzelner Instrumentalisten der Dresdner Hofkapelle. Dass die Wahl der Herausgeber der Hasse-Ausgabe auf *Cleofide* für den ersten Band der Seria-Opern fiel, erscheint aufgrund der Bekanntheit dieses Drama per musica

und potenzieller Aufführungen sowie der Tatsache, dass es sich um Hasses Dresdner Debüt handelte, nachvollziehbar. Vom opernhistorischen Standpunkt aus betrachtet wären indes z. B. *Artaserse* für Venedig 1730 (mit Farinelli und Francesca Cuzzoni in den Hauptrollen), *Demetrio* für Dresden 1740 (mit Faustina Bordoni und Domenico Annibali) oder *Solimano* für Dresden 1755 mit spektakulärer inszenatorischer Umsetzung vorzuziehen gewesen. Ein weiterer Punkt erscheint problematisch und tangiert das Gesamtkonzept der Ausgabe, die ausdrücklich auf die Publikation verschiedener Fassungen verzichtet: Hasse komponierte Metastasios Libretto *Alessandro nell'Indie* für Venedig 1736 nochmals und griff hierbei auf Teile der *Cleofide*-Partitur zurück, was in der Edition des Notentextes keine Berücksichtigung findet (das Vorwort macht freilich einige Angaben dazu). Hier wäre es zu begrüßen gewesen, wenn die veränderten Nummern – wie es in den meisten Editionen von Drammi per musica inzwischen Standard ist – in einem Anhang mitgeteilt worden wären.

Im Vorwort des Bandes fasst der Herausgeber Zenon Mojzysz die wenigen Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Komposition und zum Dresdner Gastspiel der Hasses zusammen, erläutert Boccardis Eingriffe in den Text und die Übernahme von Arien aus früheren Opern Hasses. Besonders zu würdigen sind hierbei seine erhellenden Bemerkungen zu denjenigen Ereignissen, die zur Berufung Hasses nach Dresden führten, wofür er die Korrespondenz des Grafen Emilio de Villio mit dem Hof auswertete (ausführlicher schildert der Herausgeber dies im kürzlich erschienenen Sonderband 2 der *Hasse-Studien*, Stuttgart 2011). Dass im Vorwort Berichte in den *Curiosa Saxonica* indes als „Belege“ für den Erfolg der Oper bewertet werden, befremdet angesichts der Rolle dieses Mediums im Blick auf die Kommunikationsstrategien in der Hofpublizistik.

Obgleich Hasses Autograph nicht überliefert ist, ist die philologische Basis der Edition als hervorragend zu bezeichnen – erhalten haben sich eine Partiturabschrift aus der Königl. Privat-Musikaliensammlung (heute in

der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt), die vermutlich bei der Aufführung innerhalb der Basso-continuo-Gruppe verwendet wurde, sowie ein Großteil des originalen Stimmenmaterials, durch das fundierte Aussagen über den originalen Orchesterklang und die aufführungspraktische Ausführung möglich sind. So lässt sich belegen, an welchen Stellen Bläser *colla parte* mit den Streichern geführt wurden, was aus den Partituren allein nicht ersichtlich wird. Die Verwendung dieser beiden Quellen als Basis der Edition – der Partitur für die Gesangspartien und den Basso continuo, der Stimmen für die Orchesterinstrumente – überzeugt. Der Kritische Bericht ist klar formuliert und zeugt von größter Sorgfalt.

Nach dem Reprint des Librettodrucks von 1731 folgen eine deutsche und englische Übersetzung sowie einige Quellen-Reproduktionen mit präzisen und fundierten Erläuterungen zu den Schreibern. Herausgeberzusätze im Notentext, Partituranordnung und Aussetzung des Generalbasses entsprechen der editorischen Praxis in den übrigen Bänden der Ausgabe.

(September 2011)

Panja Mücke

J[OHANN] S[EBASTIAN] BACH: *Vingt-quatre Préludes et Fugues. (Le Clavier bien tempéré, Livre I). Anmerkungen von Frédéric CHOPIN. Kommentar von Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Société Française de Musicologie 2010. LXXII, 109 S. (Publikationen der Société Française de Musicologie. Serie 1, Band 28.)*

Im Frühherbst 1846 zieht die 18-jährige Pauline Chazaren aus ihrer Heimatstadt Grenoble nach Paris, um dort, dem Rat Franz Liszts folgend, ihre pianistische Ausbildung bei Frédéric Chopin fortzusetzen. In Paris erteilt sie Klavierunterricht in einem Mädchenpensionat. Zu ihren Schülern zählt auch Liszts Tochter Cosima. Mitte November, nach Chopins Rückkehr aus Nohant, könnte der Unterricht begonnen haben. Über Verlauf und Dauer sind nur wenige Details bekannt.

Gegenstand des Unterrichts war u. a. das *Wohltemperierte Klavier*. Das Exemplar des ersten Bandes, das im Unterricht benutzt und lange Jahre als Familienschatz gehütet wurde (Edition Richault 1), enthält zahlreiche Eintragungen von Chopins Hand. Jean-Jacques Eigeldinger hat das Faksimile ediert und sachkundig kommentiert.

In seinem Kommentar wird deutlich, welche Art von Einsichten aus dieser Quelle zu gewinnen sind – und welche nicht. Um mit letzteren zu beginnen: Chopins Eintragungen zur Ausführung sind nur bedingt belastbar. Man erfährt aus ihnen nicht, wie Chopin Bach spielte oder gespielt haben wollte. Erstens sind Chopins Fingersätze, seine Hinweise zur Dynamik oder Artikulation, Interventionen in eine Situation. Außerhalb der Situation des Unterrichts, der in mündlicher Form vorstatten geht und wesentlich auf Demonstrationen am Instrument beruht und im Ganzen wie im Detail von der Spielweise und den spezifischen Problemen der Schülerin bestimmt ist, sind sie nur mit erheblicher konjekturaler Kunstfertigkeit, mit philologischer wie pianistischer Erfahrung und Vorsicht zu nutzen. Sie regen die Phantasie an, aber sie geben ihr wenig Halt. Sie haben nicht den Status eines Textes. „On imagine le maître tracer ces divers signes en cours d'exécution ou de lecture commentée – plutôt qu'à la table“. (S. XIX) Die verstehende Lektüre der Eintragungen wird zweitens behindert durch die Tatsache, dass sie nur vereinzelt auftreten und ihnen Zusammenhang und Rahmen abgeht. Eigeldinger spricht von „une approche cursive, circonstancielle, bien plutôt que systématique“ (S. XIX). Wie soll man einzelne Akzentzeichen deuten, wenn man das System der Artikulationsbezeichnungen nicht kennt, innerhalb dessen sie eine Differenz markieren? Die vergleichende Konsultation der Notationsgewohnheiten in Chopins Originalwerken hilft nur bedingt aus dieser Misslichkeit.

Anders steht es um Status und Strapazierfähigkeit der Eintragungen, die den primären Notentext betreffen und weder Setzfehler korrigieren noch Übernahmen aus anderen Editionen darstellen. Eigeldinger qualifiziert sie,

„avec la prudence qui s'impose ici“, als „des corrections personnelles apportées au texte de Bach“ (S. XIX). Hier ergeben sich Einblicke in das Bach-Verständnis des Komponisten Chopin. Zwei Tendenzen sind auszumachen: Zum einen gewichtet Chopin die feine Balance von harmonischer Bedeutung und linearer Bewegung, von Akkord und Stimmführung zugunsten der Harmonik. Öfters nimmt er übermäßige Sekunden in Mittelstimmen in Kauf, um das akkordische Ganze hervortreten zu lassen. Andererseits sucht Chopin die intervallische Identität von Motiven zu wahren und bevorzugt deshalb reale anstelle tonaler Themen-Beantwortung oder fügt in nicht-thematischen Partien Alterationen hinzu, durch die Gestalten oder Gestaltteile als Motive fixiert werden und aus dem Verlauf stärker hervortreten, als sie es im Original tun.

Vielfältig ist der ‚Kollateralgewinn‘, den Eigeldinger aus der Quelle für die Chopin-Forschung jenseits der Fragen der Bach-Rezeption zu ziehen weiß. Er sieht sich durch den Vergleich mit den Eintragungen in der Bach-Ausgabe in der (bisweilen bestrittenen) These bestätigt, dass die Metronom-Angaben im Autograph der Etüden op. 10 und op. 25 authentisch sind. Und er hat einen Kandidaten anzubieten für „l'édition parisienne de Bach“, von der Chopin in einem Brief an Fontana vom 8. August 1839 schreibt, er korrigiere sie für sich, und zwar „non seulement les fautes du graveur mais aussi les fautes accréditées par ceux qui soi-disant comprennent Bach (ceci sans la prétention de le comprendre mieux, mais avec la conviction de le deviner parfois)“. Eigeldinger argumentiert, dass die Ausgabe, von der Chopin spricht, die bei Maurice Schlesinger 1828 erschienene war.

Der Leser wird durch Edition und Kommentar verschiedentlich mit musikhistorischen Sachverhalten konfrontiert, die zwar nicht neu, aber wert sind, erinnert zu werden. Die Wertschätzung, die Chopin durch Liszt entgegengebracht wird, zeigt einmal mehr, dass die Spezifika, durch die sich die Angehörigen der ‚Generation 1810‘ voneinander unterscheiden, getragen oder überwölbt waren

durch das Bewusstsein der Verbundenheit in einem gemeinsamen Projekt. Und eine weitere historische Lektion: Dass Chopin auf Czernys Bach-Ausgabe zurückgreift und bis einschließlich zum Es-Dur-Präludium minutiös sämtliche Angaben (außer den Fingersätzen) überträgt, wird nur diejenigen verblüffen, die an einem verzerrten Czerny-Bild leiden und den vorzüglichen Musiker nicht kennen, der von Beethoven ebenso geschätzt wurde wie von Liszt und eben von Chopin.

Man muss natürlich, bei allem Respekt für die enorme Erfahrung und große Sorgfalt des Herausgebers, nicht in jeder Einzelheit mit seiner Lesart und Deutung übereinstimmen. Der Rezensent vermutet, dass die Hervorhebung des Basstons *Gis* in den Schlusstakten des cis-Moll-Präludiums keinen Eingriff Chopins in den primären Notentext darstellt, sondern einen Hinweis auf den harmonischen Zusammenhang gibt, der durch Mittel der Artikulation, Dynamik oder Pedalisierung klanglich zu realisieren wäre. In T. 55 des Es-Dur-Präludiums lese ich in der linken Hand ein *des*, das zum *c* fortschreitet. Es handelt sich um eine der Veränderungen, in denen Chopin der harmonischen Gesamtbedeutung stärkeres Gewicht beilegt als der Führung der Einzelstimmen und den übermäßigen Schritt vom *e* zum *des* in Kauf nimmt.

(September 2011)

Thomas Kabisch

Eingegangene Schriften

Almanach für Musik I (2011). Hrsg. von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr 2011. 304 S., Abb., Nbsp.

An der Schwelle zur Klassik. Valentin Rathgeber. II. Internationales Rathgeber-Symposium am 5.–6. Juni 2010 in Oberelsbach. Festschrift für Gottfried Rehm zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Berthold GASS. Pfaffenhofen: Akamedon-Verlag 2011. 287 S., Abb., Nbsp.

Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf.

Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Redaktion: Sebastian BIESOLD. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 802 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 65.)

MARIO ASCHAUER: Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 275 S., Abb., Nbsp.

ANNKATRIN BABBE: „Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amman-Weinlich. Mit einem Vorwort von Freia HOFFMANN und zwei biographischen Artikeln von Volker TIMMERMANN. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität 2011. 89 S., Abb. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts. Band 8.)

FABIAN BIEN: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 349 S., Abb. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 9.)

Brahms-Studien. Band 16. Im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix BORCHARD und Kerstin SCHÜSSLER-BACH. Tutzing: Hans Schneider 2011. 226 S., Abb., Nbsp.

Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität. Hrsg. von Hermann DANUSER, Peter GÜLKE und Norbert MILLER in Verbindung mit Tobias PLEBUCH. Schliengen: Edition Argus 2011. 440 S., Abb., Nbsp.

KATHRIN EBERL-RUF: Daniel Gottlob Türk – ein städtischer Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. 426 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 8.)

Choir in Focus 2010. Hrsg. von Ursula