

## BESPRECHUNGEN

*Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte.* Hrsg. von Andreas HAUG und Andreas DORSCHEL. Wien u. a.: Universal Edition 2008. 400 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 49.)

Die Frage nach der Brauchbarkeit des Begriffs ‚Fortschritt‘ für die Musikgeschichtsschreibung, d. h. unter welchen Bedingungen bzw. in welcher Weise man auf dem Gebiet der Musik von Fortschritt sprechen könne, stellte bereits für Max Weber ein Problem der „empirischen Kunstgeschichte“ dar. Bekanntlich vermutete Weber „Lösungen technisch-rationaler Probleme“ als Movens der Entwicklung, wodurch ältere Ausdrucksformen ihre Position einbüßten. Doch selbst jene Reduktion des Fortschrittsbegriffs auf seinen technischen Aspekt wäre im Hinblick auf seine Leistungsfähigkeit zu hinterfragen: Wurden die unterstellten Probleme tatsächlich gelöst, hätten nicht alternative Lösungsansätze ebenso (oder gar in noch verstärktem Maße) zielführend sein können und welcher künstlerischen Möglichkeiten benahm man sich mit dem schließlich eingeschlagenen Weg? Derartiges Verdrängen älterer oder alternativer Modelle bedeutet einen Verlust, der aus unterschiedlichen Gründen als nachrangig gegenüber dem vermuteten Gewinn gesehen wurde. Entsprechend kommentierte Arnold Schönberg im Hinblick auf die Durchsetzung von Dur und Moll, „daß bei jedem Fortschritt auf der einen Seite etwas verloren werden muß, wenn auf der anderen gewonnen werden soll“ (*Harmonielehre*, Wien 1911, S. 112). Diesen von der Musikhistoriographie vielfach beiseitegelassenen bzw. ignorierten Verlusten nachzuspüren, unternimmt der vorliegende Bericht über eine 2007 in Graz abgehaltene Tagung.

Den Ausgangspunkt der Beiträge bilden zwei Artikel der Herausgeber Andreas Haug und Andreas Dorschel. Ersterer schildert „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“ (S. 11 ff.) anhand von Phänomenen mittelalterlicher Musik (wie der Ausbreitung der *cantilena romana*, dem Verschwinden der Tropen, den textlosen Sequenzmelodien, der Überdehnung zeitlicher Strukturen in Perotinus’ *Graduale Viderunt omnes*): Gezeigt wird einerseits, wie das

aufkommende Neue eine ältere Musikpraxis verdrängte, andererseits, wie im Innovationsprozess geschichtliche Sackgassen erschienen – Wege, die offenkundig nicht weiter verfolgt wurden. Diesem exemplarischen Ansatz stellt Dorschel unter dem Titel „Historische Konjunktive“ (S. 33 ff.) einen methodischen Vorschlag zur Seite, für das Gebiet der Musik eine „Geschichtsschreibung des Möglichen“ aufzutun: Angesichts von reduktiven Entwicklungen, etwa bei standardisierten musikalischen Formtypen oder im Instrumentenbau, wird dazu ermuntert, die grammatischen Modi der Historiographie um Potentialis und Irrealis zu erweitern.

Die Beiträge von vierzehn Autoren antworten auf diese Vorgaben unter Bezugnahme auf unterschiedliche historische Stationen. Dass dabei zunächst das Mittelalter im Vordergrund steht, wird angesichts der initiativen Funktion von Andreas Haug nicht überraschen. Max Haas unterstreicht den Stellenwert des musikalischen Hervorbringens gegenüber dem (abgeschlossenen) Produkt des Werks für die Zeit „zwischen Aristoteles und Leibniz“ (S. 55). Die Intentionalität des Musikschreibens und die Flexibilität des musikalischen Repertoires im Mittelalter untersuchen Sam Barrett sowie Susan Rankin. Dem noch 1496 von Franchino Gaffurio geschilderten „*contrapunctus falsus*“ geht Rob C. Wegman nach, der in den irregulären, offenbar affektbezogenen Bildungen Mailänder Ursprungs ein typisches Beispiel für eine von der Musikgeschichtsschreibung mehr oder minder willentlich verschwiegene Muszierpraxis erkennt.

Eine Relativierung des vielfach propagierten Bildes einer „Medienrevolution“ (S. 161 ff.), die in den Musikdrucken des Ottaviano Petrucci zu erblicken sei, schlägt Birgit Lodes vor – unter Hinweis auf ältere Drucke einstimmiger liturgischer Gesänge einerseits, die weite Verbreitung alternativer medialer Konzepte andererseits –, womit erneut der konstruktive Charakter der Historiographie aufscheint. Wolfgang Auhagen benennt „Fortschritte und Rückschritte bei der Entwicklung von Stimmungssystemen seit dem 16. Jahrhundert“ (S. 195 ff.);

unter anderem wird hier auf die primär ästhetische Motivation beim Abwägen der jeweiligen klanglichen Vorzüge bestimmter Temperaturen durch Andreas Werckmeister, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger hingewiesen. Sowohl Bettina Varwig als auch Margaret Murata beschäftigen sich mit dem frühen 17. Jahrhundert: Was war das Innovatorische im Denken, das sich auch in der Musik Ausdruck verschaffte (wie bereits an der Titelwahl von Giulio Caccinis *Le nuove musiche* zu ersehen)? Handelt es sich bei der gattungsmäßigen Ausweisung der Monodie in Anbetracht der vielfältigen Formen des (auch theatralen) Sologesangs nicht in erster Linie um eine Konstruktion der modernen Musikgeschichtsschreibung?

In seinem instrumentenkundlichen Beitrag folgt Christoph Reuter anhand des Beispiels der abendländischen Blasinstrumente vom 17. bis zum 19. Jahrhundert der Anregung von Andreas Dorschel, die Entwicklung des Instrumentariums unter dem Aspekt von Gewinn und Verlust zu betrachten. Nicht allein wurde das zunehmende Abrücken von Naturhörnern bereits im 19. Jahrhundert als herber Verlust empfunden, daneben geraten eine Reihe von „verspielte[n] Optionen“ (S. 255 et passim) in den Blick – ganze Familien von Renaissance-Doppelrohrblattinstrumenten, später Erfindungen wie omnitonische Hörner, Umstimmklarinetten, Klappenhorn und Klappentrompete, Tritonikon und Contrabass à anche sowie schließlich das Kontrabass-Sarrusophon.

Guido Heldt thematisiert erklärtermaßen das Schreiben von Musikgeschichte, wenn er Johann Nikolaus Forkel mit seiner Bemerkung, „mehrere Arten von Vollkommenheit“ in der Musik seien immerhin denkbar, in den „Abgrund des Relativismus“ schauen lässt (S. 282 ff.). Dass Forkel nicht in diesen Abgrund sprang, sondern ein „festere Gesetz der Kunstschönheit“ suchte, erscheint im Kontext der zeitgenössischen Historiographie – an die Forkel die Wissenschaft von der Musik anschlussfähig zu machen hoffte – mehr als plausibel (aber auch nicht besonders überraschend).

Das 19. Jahrhundert gerät in mehreren Aufsätzen des Sammelbandes ins Blickfeld. So deutet Thomas Schmidt-Beste die vermeintliche „Erosion des Handwerks“ (S. 313 ff.), die durch romantische Genieverklärung propagiert wur-

de, mit Blick auf die tatsächliche Musikpraxis als bloße (überdies nicht von allen Autoren geteilte) musikliterarische Argumentationsfigur. Manfred Hermann Schmid analysiert die Finalsatzproblematik nach 1800 am Beispiel von Robert Schumanns Streichquartetten. Lydia Goehr schließlich beschäftigt sich mit Fragen der Benennung bei Richard Wagner, ausgehend bereits von den Gattungstiteln Oper bzw. Musikdrama; dabei überdehnt Goehr jedoch ihr Argument, wenn sie nicht allein auf Wagners unzweifelhafte Sensibilität im Hinblick auf musikalische Terminologie und Titelwahl abhebt, sondern bei Wagners Übergang von Geschichte zu Mythos auch gleich eine Art von selbst gewähltem „Namensverbot“ (S. 355) erkennt.

Die „Emancipation of Sound“, die vor allem in der Musik des 20. Jahrhunderts im Anschluss an Luigi Russolo und Edgar Varèse zu beobachten ist, beschreibt Julian Johnson (S. 372 ff.). Dabei kommt es ihm offenbar weniger auf wissenschaftliche Distanz zu seinem Gegenstand an, sondern er ergreift klar Partei innerhalb des von ihm beschriebenen musikästhetischen Diskurses und zugunsten bestimmter kompositorischer Strömungen. Im 20. Jahrhundert würden sich sicherlich eine Reihe weiterer Phänomene anbieten, die unter dem Gegensatzpaar Gewinn-Verlust diskutierbar sind (Atonalität, Serialismus, Rock'n'Roll...!). Da derartige Erscheinungen jedoch offenkundig vielfach weniger in ihrer Historizität als vielmehr in ihrer Aktualität wahrgenommen werden – als eine Einladung zur kontroversen ästhetischen Diskussion –, spricht es nur für die Disposition des Bandes, die Brüche und Lücken der Geschichtsschreibung in erster Linie anhand weiter zurückliegender Epochen sichtbar zu machen. Dass sich selbst bei scheinbar hinreichend beschriebenen Entwicklungen neue Blicke auf unausgeschöpfte musikalische Möglichkeiten auf tun können, beweist der Symposionsbericht mit seiner interessanten Ausgangsfrage und der Fülle von darauf antwortenden, weiter(zu)führenden Beobachtungen.

(Februar 2010)

Andreas Jacob

*Passagen. IMS Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 114 S.*

Zwei naheliegende und richtige Entscheidungen des Programmausschusses haben einander bedingt: durch ein vorweg gedrucktes Programmbuch mit Abstracts das übliche Massengrab eines alle Beiträge sammelnden Berichts zu ersetzen, indessen die jeweils an den Beginn der fünf Kongresstage gestellten Hauptvorträge in einer eigenen Publikation vorzulegen. Damit wurde auch ein Konzept verdeutlicht – Position und Aufgabenstellungen der Wissenschaft nicht nur von innen, sondern auch von außen her zu beleuchten: Neben zwei Musikwissenschaftlern kamen eine Komponistin, ein Historiker und ein Schriftsteller zu Wort.

Zwei von ihnen haben das Motto „Passagen“ beim Wort genommen, eine von ihnen Isabel Mundry im Versuch, mit seiner Hilfe an die Stelle der „traditionellen Überbietungslogik des Fortschrittsmodells“ (S. 12) plausiblere Deutungen für die „gefächerten Versionen von Musik heute“ (S. 13) zu setzen. Anhand konkreter Beispiele untersucht sie nacheinander „Passage als Durchgang“ (S. 16), „als Ausschnitt“ (S. 16), „als überdachte Straße mit Warenansammlung“ (S. 16) und „als Übergang“ (S. 17) und kommt abschließend bei der Betrachtung einer eigenen Komposition an, welche von der Verfahrensweise eines Gedichts von Durs Grünbein inspiriert ist: „In ihrer vielgliedrigen Form bewegt sie sich zwischen einer gefalteten Zeit des Verweilens und einer fallenden Zeit des Verschwindens“ (S. 19) – „gefaltete“ bzw. „fallende“ wohl eine weitere, nicht direkt parallel laufende Spezifikation zu reversibler bzw. irreversibler Zeit, „temps espace“ und „temps duré“, „aion“ bzw. „chronos“ etc. Mundrys Parcours endet bei einer dialektischen, anhand eines jeden Stückes je individuell aufzulösenden Quintessenz: „Jede existierende und gehörte Musik ist nicht nur ein Durchgang, sondern ebenso ein Einschnitt... Aus der einen Perspektive ist Musik eine Passage, aus der anderen ihr Gegenteil... Der Begriff ‚Passage‘ ist ein relationaler Begriff, der je ein Gegenüber braucht“ (S. 20).

„Was heißt und zu welchem Ende studiert man musikalische Gattungsgeschichte?“ – so fragt Ludwig Finscher nach einem „oft be-

nutzten, aber selten reflektierten Ordnungsmittel“ und signalisiert mit dem Schiller-Bezug den Anspruch auf mehr als eine Spezialbetrachtung. „Gattungsgeschichte kann sich nicht auf die ästhetisch und historisch herausragenden Werke einer Gattung beschränken, um Gattungsgeschichte zu sein“ (S. 34), sie sei „der zentrale Gesprächsrahmen, in dem sich die Beziehung der Komponisten untereinander und zu den Normen der Gattung klärt“ (S. 35) – diesen Anspruch exemplifiziert er anhand unterschiedlicher Fälle (u. a. Messe, Motette und Kantilensatz, Triosonate, die klassischen Gattungen des 18. Jahrhunderts), stellt der Selbstverständlichkeit der Bezugnahme auf die Kategorie die problematische Unterschiedlichkeit der Kriterien gegenüber und findet etliche Handhabe zu wissenschaftskritischen Bemerkungen – als Äußerungen eines großen, wahrlich nicht kritikversessenen Fachvertreters wiegen sie methodisch schwer.

Ähnlich wichtig für die Selbstverständigung der Disziplin erscheint „Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects“, der Vortrag von Kofi Agawu, welcher auch verdeutlicht – bis hinein ins beigegebene zwölfseitige Literaturverzeichnis –, in welchem Umfang amerikanische und europäische Musikwissenschaft nebeneinander her arbeiten, auch in Bereichen, in denen sich vielerlei Vermittlungen anbieten. Das fällt um so mehr auf, als Agawu, von der „Fast-Gründung“ durch Leonard G. Ratner ausgehend, die Problematik der „theory“, sofern man von einer solchen im Sinne einer schlüssigen Methode sprechen kann, eindrucklich auch anhand einschlägiger polemischer Zuspitzungen erläutert und uns einlädt, mit Aspekten einer „europäischeren“ Ästhetik zu intervenieren – u. a. Gesichtspunkte und Weiterungen von „Musik als Sprache“ oder Intertextualität stärker ins Spiel zu bringen, nach der Untergrenze der Topostauglichkeit oder dem Verhältnis zum unverstellten Zitat oder danach zu fragen, wie weit bei Empfindlichkeiten gegen „zerstückelnde“ Topos-Diagnosen die verschwisterten Orthodoxien des Ab ovo, von absoluter Musik und Werk-Integral mitspielen. In Anbetracht von Agawus umsichtiger Vorstellung einer Thematik, die hierzulande keineswegs fremd, jedoch nicht zu den Ehren einer eigenständigen „Theorie“ gekommen ist, mag man sich sehr europäisch vorkommen mit positivistischen

Verdachten gegen das Desiderat eines „definite lexicon of topics, complete with standardized designations, definitions, and a range of tokens for each type“, das Agawu für unerlässlich für eine „full emergence of topic theory“ hält (S. 56). Wird es diesen Katalog geben können, inwieweit sind „standardized designations“ überhaupt wünschenswert, wäre er nicht, mit Karl Kraus zu reden, nahe bei der Krankheit, für deren Heilung er sich hält?

Otto Gerhard Oexle, einer der profiliertesten Theoretiker der Geschichtsschreibung, der als zweiter das Kongress-Motto aufgreift – „Erinnerungs-Passagen. Über Gedächtnis und Gedächtnisgeschichte“ – kommt nicht zum ersten Mal in unserer Wissenschaft zu Worte, mit den besten Gründen: Bei den Angeboten aus dem Problemkreis „Gedächtnisgeschichte“ bleibt noch viel einzulösen, angefangen bei dem in jeglicher musikalischen Interpretation praktizierten Gedächtnis und daran gehefteten Fragen wie u. a. der, inwieweit heute erklingende „alte“ Musik alt sei und inwiefern Musik von heute. Dem großen, von der Rezeptionsforschung bereitgestellten Material winken hier nicht nur weitere, inspirierende Kontexte, sondern auch weitgreifende theoretische Deckungen. Möglicherweise ist der Abstand zwischen den Fragen danach, wo die Musik ihre Identität habe bzw. was eine geschichtliche Tatsache sei, gar nicht groß, vielleicht könnten Beantwortungen einander helfen. Oexle setzt das in drei musikfernen Exemplifikationen offenbar voraus – der wechselseitigen Erhellung des Begriffs vom „génie français“ und der Physiognomie Pascals; der Bedeutung der sogenannten Farm-Hall-Protokolle für die Bewertung des frühzeitig mit Verdächtigungen behängt gewesenen Gesprächs zwischen Werner Heisenberg und Niels Bohr im September 1941 in Kopenhagen; und der Differenz zwischen der Wahrnehmung der Architektur Mies van der Rohes und den ihr zugrundegelegten, wesentlich am Mittelalter orientierten Maßgaben. Die Auskunft, „daß das Ereignis in vielem viel weniger ‚bestimmt‘ gewesen sein mag, als es dann in den sich erinnernden Rückblicken der Akteure gesehen werden mußte“ (S. 81), hat in der Übertragung auf das Verhältnis von komponierter *res facta* und Interpretation mehr als nur metaphorische Relevanz.

Denen, die auf einem Mammut-Kongress um die Konstellation des eigenen Beitrags bangten,

mag der Vortrag des polnischen Dichters Adam Zagajewski – „Inspiration & Impediment“ – besonders fachfremd erschienen sein: Nun mussten Gedichte und deren Deutung angehört werden! Dank der seismographischen Qualitäten bedeutender Lyrik indessen wurde das – anhand von Texten Apollinaires, Rozewicz' und Milosz' – zu einer eindringlichen Auskunft über Zeitgenossenschaft und einem Privatissimum in kompetenter Deutung. Gewährsleute waren hierbei Alfred Weber und Hans-Georg Gadamer ebenso wie Claudel und Celan, zu den Ausgangspunkten gehörte Webers „Entzauberung“. Zagajewski sieht die Poesie an mindestens zwei Fronten stehen – „the accelerating dwindling of the mystery in the world“ und „the new intensity of horror brought into the historic realm by the 20th century“ (S. 102). Anhand des Gedichtes von Rozewicz verengt und konkretisiert er Adornos von diesem selbst später relativiertes Verdikt über Gedichte nach Auschwitz: „Auschwitz didn't kill poetry but it did kill the metaphor. Metaphor always follows the premise that ‚there is something else‘, ‚maybe there exists something else‘, ‚there is something invisible behind the physical objects‘. And this promise inherent in metaphor is exactly what Rozewicz wants to get rid of“ (S. 106 f.).

Vielleicht aber, so argwöhnt Zagajewski abschließend, ist die Diagnose der zwischen den Fronten stehenden Poesie bereits gestrig, „perhaps it has been replaced, piecemeal, by an apathy typical for pop culture. A bit of irony and a trace of mourning, that's all we are left with: what remains is the feeling that we've gained a lot (a kind of aesthetic freedom, a kind of flexibility) but also lost something very significant. It's too bad we can't quite remember what it was. Beauty? Passion? Soul?“ (S. 112). Derlei allgemeine Fragestellung, wäre sie nicht von diesem Dichter erlitten, könnte wohl den Verdacht erwecken, fundamentalistisches Pathos auf unredliche Weise mit der beruhigenden Gewissheit zu intonieren, unbeantwortbar zu sein. Einer Disziplin indes, der es um solide, positive Befunde gehen muss, obwohl sie, je mehr sie sich dem eigentlichen Gegenstand nähert, um so stärker zur Vermutungswissenschaft wird, tut es gut, von anderer Seite her mit ihr in Berührung zu kommen.

Im Übrigen liegt Zagajewskis Frage nicht weit von einer Formulierung Ludwig Finschers,

deren Beiläufigkeit, weil mit leiser Selbstverständlichkeit vorgetragen, erschrecken kann. Gegen Ende seines Vortrages sprach er von „der noch lebendigen Gegenwart unserer zu Ende gehenden Musikkultur“. Vielleicht wollte er es überhört wissen; überlesen kann man es nicht. (Juni 2010) Peter Gülke

*Handbuch Musik und Medien. Hrsg. von Holger SCHRAMM. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft 2009. 629 S.*

Musik- und Medienwissenschaft besitzen in vielen Forschungsbereichen Berührungspunkte und Überschneidungen. Insbesondere bieten Medientheorie, Medienästhetik und Medien-geschichte mit ihren innovativen Ansätzen eine ganze Reihe von Herausforderungen und Chancen, auch bereits beforschte Gegenstände der Musikwissenschaft im Lichte der neuartigen wissenschaftlichen Parameter einer jungen Disziplin neu zu betrachten. Dies führt bisweilen zu gravierenden Umwertungen, etwa im Bereich der von der historischen Musikwissenschaft oftmals ausgeblendeten Populärmusik und ihrer Vorläufer. Es ist wohl dieser Paradigmenwechsel, der heute eine medienorientierte Musikwissenschaft für viele Forscher und Studierende um vieles attraktiver macht als eine angestaubt anmutende musikalische Werk-geschichte und Philologie. Während in den vergangenen Jahren auf dem deutschsprachigen Buchmarkt medienwissenschaftliche Einführungen und Handbücher in rauen Mengen erschienen, klaffen für den einführenden Sektor im Bereich Musik und Medien noch Lücken. Teilweise konnten sie durch das umfangreiche und vielseitige, von Holger Schramm als Herausgeber verantwortete *Handbuch Musik und Medien* geschlossen werden.

Problematisch erscheint freilich, dass eine Fundierung des Buchkonzepts durch eine klare Vorstellung davon, was eigentlich unter einem Medium zu verstehen ist, fehlt, so dass unterschiedliche, teils in sich widersprüchliche Medienbegriffe fröhlich durcheinander schwirren und die Entscheidung, welchem Gegenstand als ‚Medium‘ ein Artikel zugeordnet wird und welchem nicht, beliebig anmutet. Eine kompaktere Darstellung etwa von Primärmedien (performativen Aufführungsgattungen vom Pop-gesang bis zum Musiktheater) oder von musi-

kalischen Kulturindustrien (der fundamentale Wandel, den der Musikdruck für die Transformation von Musik zu marktregulierten Waren bedeutete, bleibt unerwähnt) hätte wohl klarere Ergebnisse zutage gefördert und Wiederholungen vermeiden helfen können, wie sie etwa bei der Aufteilung des zusammengehörigen Komplexes Medienindustrie/Tonaufzeichnung/Tonträger/Covergestaltung entstehen.

Albrecht Schneider erzählt die Frühgeschichte der technischen Schallaufzeichnung, wie man es so häufig in vergleichbaren Veröffentlichungen findet, als eine Geschichte von großen Erfindern und großen Erfindungen. Solche erklärt er aus dem Zusammentreffen von einem Erreichen theoretischen Wissens mit einem „Kontext der gesamten technologischen Kenntnisse und Erfahrungen“ (S. 38), der die Zeit für bestimmte Erfindungen „reif“ mache. In einem solchermaßen klassischen technischen Fortschrittsmodell bleiben kommunikationshistorische und informationstheoretische Überlegungen komplett auf der Strecke. Das macht sich m. E. besonders im Fall der hier ausgewerteten Medientechnologien Phonograph und Grammophon/Schallplatte besonders tragisch bemerkbar, weil diesen die – für die Mediengeschichte der Musik zumeist überbewertete – Entwicklung zu einer neuen Form massenmedialer Verbreitungstechniken von Musik (solche gab es im Grunde genommen schon seit Gutenberg) durchaus nicht von Anfang an eingeschrieben ist. So spielt auch die Herausbildung eines neuartigen Schallplatten-Repertoires und der massive Einschnitt eines solchen Repertoires, den die neuen Technologien für dessen klangliche Reproduktion, Präsentation und Rezeption bedeuteten, hier keine Rolle: Songs (Lieder), Marsch- und Salonmusik sowie Ragtime werden als „volkstümlich“ (!) subsumiert.

Peter Wicke erzählt die Mediengeschichte der (Tonträger-)Musik als Geschichte von Konzernen; der Tonträger ist für ihn – wie die darauf gespeicherte Musik – Industrieprodukt. Dabei gelingt es auf klug argumentierenden 40 Seiten, das Zusammenspiel von Musik und Reproduktionstechnologie, Produktion, Rezeption und Ökonomie überzeugend als präsen-te Triebkraft medien- und musikhistorisch bedeutsamer Entwicklungen darzustellen. Konsequenter bleibt bei Wicke der ‚Tonträger‘, von

der Wachswalze bis hin zu digitalen Tonträgerformaten (und nicht die damit funktional verwobenen Technologien), in seiner medial-kommunikativen Charakteristik Gegenstand der historischen Analyse.

Klassischen Medienformaten wie Film und Rundfunk sind eigene, teils auch mehrere Beiträge gewidmet. Ein äußerst umfassender, informativer Text zur Musik im Rundfunk stammt vom Herausgeber des Bandes. Einer Legitimation bedürfte hier aber die Fokussierung auf die deutsche und US-amerikanische Radiolandschaft. Andere Bereiche einzubeziehen, hätte hier sicher eine deutliche Erweiterung des Spektrums von Programmästhetik, -rezeption und -politik bedeutet, da etwa Frankreich, Osteuropa oder Lateinamerika ganz eigene Rundfunkkonzepte kennen, die dem Artikel andere Facetten geliefert hätten. Es schließt sich ein Text über das Hörspiel an, in dem Musik und Radio als Medien eigentlich kaum eine Rolle spielen. Für den Autor Hans-Jürgen Krug erweist sich Hörspieltheorie weitgehend als literarische Theorie; die komplexe Radio-musiktheoretische Debatte, wie sie etwa in den USA oder in Deutschland vor und nach dem Zweiten Weltkrieg geführt wurde, bleibt weitgehend ausgeblendet; einzig Kurt Weill wird hier – indirekt (aus Forschungsarbeiten zum Hörspiel der 80er Jahre) und zudem missverstanden – zitiert.

Einen guten Überblick zur Filmmusikgeschichte bieten Saskia Jaszoltowski und Albrecht Riethmüller. Allerdings fehlen zu den Erzählungen und Interpretationen oft die Nachweise der Informationen, manchmal hätte ein Verzicht auf Klischees und schwammige Assoziationen dem Text gut getan („in einer – indirekt (aus Forschungsarbeiten zum Hörspiel der 80er Jahre) und zudem missverstanden – zitiert.“, S. 156).

Spannend, umfassend recherchiert und auf dem aktuellen, von den Autoren selbst wesentlich mitgetragenen Forschungsstand gestalten sich die umfangreichen Beiträge zu Musikfernsehsendern von Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun und Ulla P. Autenrieth sowie zur Musik im Internet von Golo Föllmer. Dünn in seiner medientheoretischen Reflexion wirkt hingegen André Ruschkowskis Aufsatz zur Computermusik, welche wiederum auf „Computerkomposition“ herunter gebrochen wird – ein Text, der sich so auch in einem Buch über

Avantgardekomposition finden könnte. Ähnliche Haken zeigen sich auch in dem zugleich kenntnisreichen Aufsatz von Günter Reus zum Musikjournalismus: Facettenreich und historisch tiefgängig wird hier die Geschichte der Musikkritik analysiert. Die Chance, Massenmedien als neuartige Mittel der „Selbstverständigung des Bürgerturms“ auf neueren medientheoretischen Überlegungen (etwa von Luhmann oder Giesecke) oder unter Berücksichtigung von Adressierungsstrategien zu analysieren, bleibt hingegen ungenutzt. Auch die Einschränkung auf die deutschsprachige Musikpresse hätte einer Begründung bedurft.

Detail- und kenntnisreich bietet Roland Seim einen Aufriss der Geschichte von Plakat und Cover. Problematisch gerät hier allerdings der Rahmen einer recht traditionellen und oft unnötig wertenden Darstellung von Popmusikgeschichte. Dabei begibt sich der Autor erstaunlich selbstverständlich, ja geradezu naiv, in klischeeüberfrachtete Erzählungen, in denen er, ganz ohne Not, eine theorieferne Perspektive offenbart. So belächelt er einen „Großteil der Disco-Musik“ der 1970er Jahre, die „eher glatt und leicht konsumierbar“ gewesen sei, ebenso wie die „Spießer mit ihrer verlogenen heilen Schlagerewelt“ (S. 408), die er etwa gegen „Underground und Subkultur“ (zwei problematische Begriffe) sowie gegen die angeblich ernsteren 1960er mit ihrem avantgardistischen Aufschwung des auf Plattencovern sich niederschlagenden „Artwork“ ausspielt. Immer wieder schimmert hinter solchen Polarisierungen ein altbackener, letztlich hochkulturell geprägter Kunstbegriff hervor, der in der Forschung als überwunden gelten sollte und der in medienwissenschaftlichen Kontexten erst recht hätte beiseitegelegt werden dürfen. Fraglich auch hier, warum Plakatkunst im Popmusikbereich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnt. Wie so häufig im Bereich der Pophistoriografie werden durch diese einigermaßen willkürliche Setzung wesentliche Epochen aus der Betrachtung ausgeblendet, als gäbe es im 19. und frühen 20. Jahrhundert keine künstlerisch gestaltete Plakatierung populärmusikalischer Veranstaltungen, als gäbe es nicht schon in den 1920er Jahren Bildschallplatten etc. Auch der Bereich der Zensur wird kritisch, vielleicht zu kritisch, anhand einer Reihe instruktiv gewählter Beispiele diskutiert. Ob die augenscheinliche Kin-

derpornografie auf dem Cover der Erstpressung von Scorpions' *Virgin Killer* adäquat mit „einem unbedeckten Mädchen“, und ob die Entscheidung von RCA, bei weiteren Auflagen auf diese Covergestaltung zu verzichten, angemessen als „Präventivzensur“ beschrieben sind, scheint mir fraglich.

Julia Franzreb und Anno Mungen beschreiben das Musiktheater als ein komplexes, 400 Jahre altes und wiederum aus Einzelmedien zusammengesetztes Primärmedium, das ohne seine medienrelevanten Dimensionen nicht adäquat verstanden werden könne. Dass dabei stellenweise Medienbegriffe und -kategorien durcheinander purzeln, mag hier verziehen werden angesichts der klug entwickelten medial geleiteten Perspektiven der Musiktheaterforschung, bei der auch die medialen Qualitäten des menschlichen Körpers und insbesondere des Singens, von der frühen Oper bis hin zu DSSS, analytisch durchleuchtet werden.

Nicht alle Aspekte des facettenreichen, über 600 Seiten starken Handbuchs können hier referiert und diskutiert werden. Letztlich halten wir ein informatives und detailfreudiges Standardwerk in Händen, das man Studierenden gern weiterempfiehlt, obwohl darin die Möglichkeiten medientheoretischer und mediengeschichtlicher Musikforschung bei Weitem noch nicht erschöpfend genutzt wurden.

(September 2010)

Nils Grosch

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: *Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 1: Von Hildegard von Bingen „Ordo virtutum“ bis zu Haydns Streichquartett op. 33,1.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 138 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: *Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 2: Von Mozarts „Dissonanzquartett“ bis zu Sofia Gubaidulinas „Johannes-Passion“.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 278 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

Die drei ersten Bändchen der neuen Reihe *Bärenreiter Basiswissen*, als „Navigatoren durch die Wissenslandschaft“ angepriesen, haben in der professionellen Musik(wissenschafts)-Szene bereits reichlich Häme und Spott ge-

erntet. Anlass hierfür liefern insbesondere die anbietende Werbestrategie mit allzu griffigen Schlagwörtern, eine gänzlich unakademische Aufmachung im Internetseiten-Stil und vor allem das anmaßende Versprechen, in „111 Werken, die man kennen sollte, den Weg durch das Labyrinth der Musikgeschichte“ zu weisen. Doch misst man die Bändchen an ihrem eigenen Anspruch, ergibt sich ein erfreulicheres Bild. Sie wenden sich nämlich mitnichten an bereits universell Belesene, sondern sollen lediglich „der schnellen, elementaren Information für Musikfreunde“ dienen und Schülern und Studierenden trotz verkürzter Ausbildungszeiten „solides Basiswissen“ vermitteln. Als „Orientierung im Meer der Informationen“, wie sie „das Internet, Enzyklopädien und Spezialliteratur bereitstellen“ (man beachte die Reihenfolge), sind sie also eine erste Anlaufstelle für Neugierige, welche sich dann bei Interesse durch „richtige“ Fachliteratur weiterbilden können, oder, wie es das Vorwort nennt, „Pflöcke, auf denen später Wissensgebäude errichtet werden können“. Den Basiswissen-Büchlein, deren Format irgendwo zwischen Taschenbuch und Scheckkarte einzuordnen ist, liegt ein einheitlich gegliedertes Layout zugrunde: Im schwarz gedruckten Fließtext, der je beiden sich gegenüberliegenden Seiten beansprucht, sind zentrale Begriffe und Daten farblich blau hervorgehoben, Noten- und Bildbeispiele oder weiterführende Informationen in Kästchen abgesetzt. In der Marginalienspalte finden sich Zusatzinformationen bzw. kurze Begriffserläuterungen, am Ende jedes Artikels gibt es in Kurzform je zwei Empfehlungen zu weiterführender Literatur und empfehlenswerten Einspielungen, welche – bei aller Unvollständigkeit und Subjektivität – kenntnisreich und meist treffend gewählt wurden. Querverweise auf andere Artikel sind als Hyperlink gestaltet, also unterstrichen und mit einem Maussymbol versehen. Insgesamt hat man dadurch den Eindruck, eine zweifarbige Internetseite (Wikipedia?) vor sich zu sehen, wobei die platzsparende Schriftgröße allerdings an der Grenze des noch bequem Lesbaren steht. Letzteres gilt auch für die im Fließtext geschriebenen, im Anhang nun detailliert ausgewiesenen Lese- und Hörempfehlungen. Anstelle der üblichen Sortierung nach den jeweiligen Bezugsartikeln bzw. Werken sind sie getrennt und alphabetisch nach ihren Autoren

und Dirigenten geordnet – offenbar wollte man auch hier neue Wege gehen. Das Werk- bzw. Personenregister enthält aufgrund der vielen Querverweise weit mehr als 111 Einträge; hier findet man nun – im Gegensatz zu den Einzelartikeln – auch die Vornamen der Komponisten und Komponistinnen und deren Lebensdaten. Weit gespannt ist der Bogen in den beiden Meilensteine-Bänden, und die Auswahl der zu besprechenden Werke dürfte den Autor/innen Silke Leopold, Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer – allesamt Lehrende am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg – nicht leicht gefallen sein, steht ein solches Projekt doch schnell im Verdacht, einer vermeintlichen Kanonbildung Vorschub zu leisten. Diesen will man a priori entkräften, indem man den exemplarischen Charakter der ausgewählten Werke betont, welche lediglich „als Orientierungspunkte für die Suche nach weiteren, vergleichbaren Werken“ dienen sollen und „als Ansporn, sich über die einzelne Komposition hinaus mit ihrem historischen, literarischen, kulturellen Umfeld zu befassen“. Die vorgestellten Werke – sie beginnen mit Hildegard von Bingen's *Ordo virtutum* aus dem 12. Jahrhundert und enden mit Sofia Gubaidulina's *Johannes-Passion* aus dem Jahr 2000 – stehen also beispielhaft für bestimmte Epochen, Gattungen, Kompositionstechniken und Persönlichkeiten. Naturgemäß birgt dabei die Werkauswahl das größte Kritikpotenzial, doch über das richtige Auswahlverhältnis von Kirchenmusik, Unterhaltungsmusik (Musical, Operette oder gar Popmusik kommen überhaupt nicht vor), Musik für Soloinstrumente, Kammer-, Orchester-, Chormusik, Oper und Oratorium zu streiten, wäre hier müßig. Spannend ist hier vor allem jenes, was man (noch) nicht gut kennt – und angesichts des lobenswerten Konzepts, eine Klassik-Hitparade zu vermeiden, wird diesbezüglich wohl jede(n) ein schlechtes Gewissen ereilen... Musiktheoretische Kenntnisse werden durchaus vorausgesetzt, denn auch wenn die Verfasser sichtlich bemüht waren, Fachwörter in knappster Form zu erläutern, greifen etliche Artikel bei der Untersuchung satztechnischer Finessen erstaunlich tief in die analytische Schatzkiste. Da für sinnerschließende Notenbeispiele schlicht der Platz fehlt, wird parallel zur Lektüre der Blick in eine entsprechende Notenausgabe unver-

zichtbar, was allerdings nicht nur für das Zielpublikum eine gewisse Hürde darstellen dürfte. Immer wieder gewähren die Besprechungen Seitenblicke auf (Kirchen-) Geschichte, Politik, Dichtung, Liturgie, bildende Kunst, Architektur und Ästhetik. Als für die beengten Verhältnisse durchaus gelungen gelten darf der Ansatz, über rein Musikalisches hinaus auch das Lebensgefühl und die Glaubenshaltung in einer bestimmten Epoche zu vermitteln und wichtige Orte und Interpreten zu nennen. Über diesen Umweg findet sogar Hape Kerkelings Bestseller-Reisebericht Erwähnung: *Ich bin dann mal weg*. Vielleicht wird das auch manch potenzieller Käufer denken, wenn er den stolzen Preis von € 25,90 bemerkt ...

(Juli 2009)

Dominik Axtmann

ANN-KATRIN ZIMMERMANN: *Studien zur mittelalterlichen Dreistimmigkeit. Tutzing: Hans Schneider 2008. 530 S., Abb., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.)*

Der Titel dieser umfangreichen Tübinger Dissertation mag zunächst falsche Erwartungen wecken. Präziser ließe sich das Thema vielleicht mit „Wege von der Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit“ benennen, wofür das hier im Zentrum stehende Notre-Dame-Repertoire in der Tat die beste Materialgrundlage bietet. Nur als Ausblick tritt die dreistimmige Musik des italienischen Trecento hinzu, andererseits wird innerhalb des Notre-Dame-Repertoires auch auf zwei- und vierstimmige Stücke eingegangen. Notierte Musik und musiktheoretische Schriften werden durchgehend parallel ausgewertet.

Den Anfang macht ein Vorspann über Dreistimmigkeit vor Notre Dame, wobei neben einer genauen Analyse einige alte Streitfragen diskutiert werden. Für den Anonymus de la Fage setzt Zimmermann eine Entstehung im 12. Jahrhundert an, nicht zuletzt, weil er eine Art von Dreistimmigkeit lehrt, die im Notre-Dame-Repertoire nicht mehr auftritt; bei *Congaudant catholici* nimmt sie mit Theodore Karp aufgrund der Kadenzbehandlung einen dreistimmigen Satz an. Als Einstieg in das Notre-Dame-Repertoire dient der Vatikanische Organumtraktat, wo Zimmermann wohl mit Recht die Bedeutung des Schrittes von der Improvisa-

tion in die Schrift betont, der im Magnus liber organi dann weitergeführt wird.

Als Beispiel für das Organum wird die Familie des Responsoriums *Descendit de caelis* herangezogen, zunächst zweistimmig, dann dreistimmig, wobei die zweistimmigen Klauseln ein Bindeglied darstellen. Das Verfolgen der umfangreichen Einzelanalysen erfordert, dass der Leser entweder eine Ausgabe danebenlegt oder die dankenswerter Weise im Anhang wiedergegebenen Faksimilia vergleicht. Letzteres ist beim zweistimmigen Organum ohnedies zu empfehlen; denn die eigenen Übertragungen der Autorin bringen zwar immer wieder Verbesserungen gegenüber der ansonsten zitierten Edition von Mark Everist, sind aber stellenweise ungenau. So verschleiert die Nichtmarkierung der Plica auf S. 79 beispielsweise, dass hier eine modalrhythmische Copula vorliegt.

Bei der Besprechung dreistimmiger Stücke steht die Frage nach den unterschiedlichen Möglichkeiten, wie sich die drei Stimmen aufeinander beziehen, im Vordergrund. Diese hängen nicht nur von den Bedingungen der Gattung (Organum, Discantus, Conductus, Motette) ab sowie von der Alternative Sukzessiv- und Simultankomposition; insbesondere im Conductus zeigen sich vielfältige Möglichkeiten der Koppelung zweier Stimmen in Parallelen oder Gegenbewegung, die eventuell auf Techniken improvisierter Mehrstimmigkeit verweisen. Gegenüber dem synchronen Vergleich dieser Möglichkeiten treten chronologische Fragen in den Hintergrund. So wird die naheliegende Frage nach den Abhängigkeitsverhältnissen zwischen den dreistimmigen Sätzen zu *Descendit de caelis* nur in einer Präteritio behandelt, die kurz vor einer begründeten Hypothese stehen bleibt. Nicht glücklich ist der Kommentar zur Motette *Veni doctor previe*, wo der Leser selbst herausfinden muss, dass die kurzen zitierten Ausschnitte, auf die sich die Deutung stützt, eher die Ausnahme als die Regel darstellen. Gelungen scheint dagegen die Interpretation des ziemlich unklaren sechsten Kapitels von Anonymus 4, der versucht, dreistimmige Satzarten in ein System von „diversitates“ einzuordnen.

Die Frage, was diese Arbeit Neues bringt, ist nicht leicht zu beantworten, nicht zuletzt wegen der Fülle des behandelten Materials. Sie bahnt einen Weg durch ein altes und zentrales

Gebiet der Musikgeschichte, und das durchaus erfolgreich. Dabei stellt sie einen gerne vernachlässigten Aspekt ins Zentrum: die Implikationen der Stimmenzahl für musikalischen Satz, Schriftlichkeit und Überlieferung. Das Buch widersetzt sich einer schnellen Lektüre, regt dagegen zum Nachdenken sowohl über Detailprobleme wie über musikgeschichtliche Grundfragen an.

(August 2010)

Andreas Pfisterer

*Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 200 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 6/2006.)

Die Diskussion um vokale und instrumentale Ausführung, textbezogene und textlose Konzeption sowie textierte und untextierte Überlieferung von Musik vor 1600 hat in den letzten Jahrzehnten eine deutliche Belebung erfahren. Der sonst eher am Rand des Interesses stehende Alexander Agricola kann in dieser Diskussion einen wichtigen Platz beanspruchen, da es zum einen ein (leider nicht ganz eindeutiges) Zeugnis über seine Betätigung als Instrumentalist gibt, zum anderen seine Musik an vielen Stellen eine Virtuosität zeigt, die man spontan mit Instrumenten assoziiert. Die Beiträge dieses Bandes, der auf ein Symposium in Trossingen 2006 zum fünfhundertsten Todesjahr des Komponisten zurückgeht, nähern sich diesem Thema von verschiedenen Seiten.

In ihrer Einleitung fasst Nicole Schwindt den Diskussionsstand zusammen, der von einer gewissen Aporie geprägt ist: Versuche einer stilkritischen Trennung zwischen vokaler und instrumentaler Musik schlagen gewöhnlich fehl. Als Ausweg schlägt sie vor, gerade die Mischung stilistischer Merkmale in Agricolas Musik in den Blick zu nehmen und auführungspraktische Fragen ohne eine vorgängige Entscheidung über die vom Komponisten gemeinte Klanggestalt anzugehen.

Zwei Beiträge beschäftigen sich mit dem schriftlosen Hintergrund von Agricolas Musik. Auf vokaler Seite stellt Peter Woetmann Christoffersen die Ausbildung der professionellen Sänger im improvisierten Kontrapunkt ins Zentrum. Dass er dabei Josquins *Ave Maria* als improvisierbar darstellt im Gegensatz

zu Agricolas komplizierterem Satz, mag übertrieben erscheinen, weist aber auf einen Aspekt komponierter Musik hin: Sie muss sich von Improvisation abheben. Aus der Sicht des Lautenisten diskutiert Marc Lewon Aufführungsmöglichkeiten von Musik, die nicht explizit für dieses Instrument adaptiert werden konnte. Im Mittelpunkt steht hier die gut belegte Besetzung des Lautenduos; Lewon widerspricht dabei der gängigen Annahme, man könne mit dem Plektrum nur einstimmig spielen, und weist dem „Tenorista“ Tenor und Contratenor des dreistimmigen Satzes zu.

Mit der handschriftlichen Überlieferung und den belegbaren Aufführungskontexten beschäftigen sich zwei weitere Beiträge. Warwick Edwards geht der nach Regionen zu differenzierenden textlosen Überlieferung nach und unterscheidet drei Typen von „Liedern ohne Worte“: solche, bei denen der Text in der Überlieferung entfallen ist, solche, die Lied- oder Tanzmelodien verarbeiten, und frei komponierte Stücke. Er betont dabei, dass auch bei Stücken mit Text der Text eine relativ geringe Rolle für die Identität einer Komposition spielt. Eugene Schreurs schlägt den Bogen von archivalischen Belegen für Instrumentalmusik in den Niederlanden über eine Liste von niederländischen Handschriften mit textloser Musik zu den Bearbeitungen von Ockeghems *D'ung aultre amer*.

Heutige Aufführungspraxis bildet ein weiteres Thema. Kees Boekes Beitrag hierzu scheint etwas hinter der Forschungsdiskussion zurückzubleiben. Nach einer Besprechung der Textunterlegung, die nichts Neues bringt, wird die Möglichkeit der Transposition erörtert; diese ist notwendig, wenn man eine textlose vokale Ausführung der Bassstimme gar nicht erst in Betracht zieht. Andrea Lindmayr-Brandl stellt einen Interpretationsvergleich anhand von drei Aufnahmen von Agricolas sechsstimmigem *Fortuna desperata* an. Dabei wird deutlich, dass neben der Besetzung auch andere Faktoren wie Tempo und Stimmgebung unsere Wahrnehmung bestimmen.

Jenseits der Besetzungsfrage steht der Beitrag von Fabrice Fitch. Er versucht, zahlreiche zum Teil befremdliche stilistische Eigenarten Agricolas unter ein ästhetisches Konzept zu fassen. Dabei greift er auf das der Biologie entlehnte Bild des Rhizoms (Wurzelgeflecht) zurück, wie

es Gilles Deleuze und Félix Guattari in die Kulturphilosophie eingeführt haben. Agricola erscheint dann als Vertreter des rhizomatischen Komponierens gegenüber Josquin als Vertreter des arboreszenten (baumartigen). Fitch demonstriert dies an einer Reihe von interessanten Detailanalysen. Ob die Zusammenfassung unter einem sinngebenden Prinzip Rhizom allerdings erfolgreicher ist als ältere Konzepte wie Gotik oder Manierismus, wird sich noch zeigen müssen.

Zusammen mit der Ausgabe der *Early Music* vom August 2006 bildet dieser Band wohl auf absehbare Zeit die umfangreichste Akkumulation von Texten zu Agricola. Die hier verhandelten Fragen weisen aber weit über den anlassgebenden Helden hinaus und sollten in der Diskussion um Musik dieser Zeit wahrgenommen werden.

(November 2009)

Andreas Pfisterer

*Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 184 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 7/2007.)

In dem „Kunst des Übergangs“ betitelten Tagungsband geht es – prosaischer und weniger elegant formuliert – um Um- und Verwandlungen von Kompositionen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, aber auch um das musikalische Bezugnehmen auf andere Musik oder, nochmals anders und fachsprachlich gesagt, um Kontrafaktur, Intabulierung und Zitat. Unter diesem Titel fand das 7. Trossinger Symposium für Renaissancemusikforschung statt, diesmal nicht im namengebenden Ort im Schwarzwald, sondern in Zürich während des dortigen IMS-Kongresses im Juli 2007. Das Symposium wollte damit eine übergeordnete Fragestellung aufgreifen, die schon verschiedentlich in der englischsprachigen Forschung behandelt wurde (etwa von Lewis Lockwood 1966, Howard Mayer Brown 1982, Honey Meconi 2004 oder in der Festschrift für Margaret Bent 2005). Die knappe Einleitung der Herausgeberin verweist auf diesen forschungsgeschichtlichen Kontext, versucht im Übrigen aber eine Art Klammer für die thematisch teils sehr heterogenen Beiträge zu geben. Damit deutet sich auch das Dilemma an, einerseits eng auf musikalisches

Material bezogene Untersuchungen mit sozusagen außermusikalischen Aspekten und allgemeinen Kategorien zu verbinden, wie sie heute en vogue zu sein scheinen. Auch in diesem Sinne handelt der Band von einer ‚Kunst des Übergangs‘ ...

Klaus Aringer behandelt die Intabulierung einer Chanson von Gilles Binchois als eine Art Fallstudie für die instrumentale Rezeption einer ursprünglich vokalen Vorlage („Vom Vokalen zum Instrumentalen. Binchois' *Je loe amours* im Buxheimer Orgelbuch“). Dabei verweist er zu Recht auf das historisch offenbar selbstverständliche Nebeneinander verschiedener Auführungsweisen und unterschiedlicher klanglicher Erscheinungsformen ein und derselben Musik. Allerdings legt die Quellenlage gerade im Falle dieser Binchois-Chanson nahe, dass es sich um jeweils unterschiedliche Rezeptionsschichten handelte (nämlich vokal im französischsprachigen höfischen Umfeld, instrumental im deutschsprachigen städtischen).

Bernhold Schmid bietet einen materialreichen Überblick über die verschiedenen Spielarten der Kontrafaktur („Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jahrhundert. Satz, Funktion, Gattung“). An drei Beispielen – Francesco Landini's *Questa fanciull' amor* und seine Kontrafakturen bei Oswald von Wolkenstein und im Codex St. Emmeram, das weit und in unterschiedlicher Form überlieferte anonyme Rondeau *Jay prins amours* sowie Kontrafakta nach Sätzen von Orlando di Lasso – zeigt Schmid ein breites Panorama an unterschiedlichen Möglichkeiten der musikalischen Aneignung. Am produktivsten erweisen sich letztlich aber die jeweiligen Einzelfälle, ihre genaue Untersuchung und Kontextualisierung, weniger der Versuch ihrer Typisierung. Das zeigt sich auch an dem Beitrag von Birgit Lodes, die sich, anknüpfend an ihren Text im allerersten Trossinger Jahrbuch, erneut der faszinierenden Überlieferung des Liedes *Maria zart* widmet („Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage: ‚Maria zart‘ kontrafiziert und bearbeitet“). Dieses kurz vor der Reformation entstandene Schutzlied vor „Malafrantz“ ermöglicht auch das Aufspüren von intertextuellen Bezügen zwischen Vorlage und Bearbeitungen. Auf ein in gewisser Weise vergleichbares Phänomen, nämlich „networks of references to previously existing songs“, geht Fabrice Fitch ein („Text, Music, and Mannerist

Aesthetics in Agricola's Songs“). Das weltliche Œuvre von Alexander Agricola erweist sich mit seinem Mix von textierten und untextierten Werken in dieser Hinsicht als besonders interessant.

Andreas Meyer interpretiert die bereits öfters diskutierte Motette auf Josquin von Nicolas Gombert („Komponisten-Motette als historischer Raum. Zu Nicolas Gomberts *Musae Iovis*“). Er findet darin nicht nur eine Huldigung, sondern sogar eine gewisse Überbietung mit Bezügen zu Josquins *Nymphes des bois*, die wiederum auf Ockeghems *Missa cuiusvis tonis* Bezug nimmt. Anne Cœurdevey schließlich widmet sich Motteten mit gleichem Text von Josquin, Willaert und Lasso und sucht die Momente, „wo man ohne Mühe einzelne klare thematische oder Parodieelemente erkennt und sich an sie erinnert“ („Josquin, Willaert, Lasso – ein Dreiecksverhältnis?“).

Wie stets ist auch dieses Trossinger Jahrbuch sehr sorgfältig ediert und gesetzt (hier zeichnet übrigens die Herausgeberin selber verantwortlich). Ein Personenregister rundet den Band ab, ein Sachregister bleibt wünschenswert.

(Juni 2010)

Martin Kirnbauer

*Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius. Hrsg. von Gesine SCHRÖDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 275 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende Band basiert im Wesentlichen auf Beiträgen zu einem Symposium anlässlich des 450. Geburtstags von Seth Calvisius, das von der Leipziger Musikhochschule im Jahr 2006 abgehalten wurde. Drei Hauptaspekten galten die Referate, wie die Herausgeberin in der Einleitung (S. IX) betont: 1) Calvisius' Musiktheorie sowie seine chronologischen Studien und „deren Bezug zum musikalischen Denken der Zeit um 1600“ für sich genommen; 2) die Fragestellung, ob sich aus Calvisius' theoretischen Ansätzen für die historische Satzlehre, die Analyse und der am historischen Vorbild geschulten Improvisation Anregungen gewinnen lassen; schließlich 3) fachmethodische Aspekte: Inwieweit schlägt sich das Üben der Kompositionstechniken anhand von Spielregeln, wie sie etwa Calvisius vorgibt, in der Produktion eigener Werke nieder?

Der Band gibt einen breiten Überblick über

Seth Calvisius und sein Werk. Über seine Aufgaben in Leipzig und speziell als Thomaskantor berichtet der das Buch eröffnende biografisch ausgerichtete Beitrag von Stefan Altner, „Sethus Calvisius, das Thomaskantorat und die Thomasschule um 1600“. Ariane Jessulat beschäftigt sich mit der Frage der „Musikalische[n] Interpunktion bei Calvisius“, die Carl Dahlhaus zufolge den Periodenbau des 18. Jahrhunderts vorwegnimmt. Jessulat bestätigt diese These am Beispiel von Calvisius' Motette *Vom Himel hoch*, schränkt sie allerdings als nicht durchgängig anwendbar ein. Tihomir Popovic („Calvisius, Klauseldisposition und die Grenzen der Tonart“) diskutiert verschiedene Interpretationen der Musikwissenschaft von Calvisius' Verständnis der Klauseldispositionen, um dann die Vermutung zu äußern, „dass diese tonarterminierende Funktion der Schlussbildung – und dadurch teilweise auch die Entwicklung der harmonischen Tonalität – mit dem [...] immer komplexer werdenden Beziehungsgeflecht von Wort und Ton zusammenhängt.“ (S. 41) Franz Kaern („Die *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum* des Sethus Calvisius im Lichte seiner musiktheoretischen Schriften“) diskutiert eine Anzahl von Sätzen aus der *Harmonia* anhand zahlreicher Notenbeispiele. Olivier Trachier („*Harmonia fvgata extemporanea*. Fugenimprovisation nach Calvisius und den Italienern“) weist die Abhängigkeit des Thomaskantors von italienischen Vorbildern nach; die Ergiebigkeit historischer Theorie für den gegenwärtigen Unterricht führten Studenten des Pariser Conservatoire anhand von Fugenimprovisationen vor (vgl. die dem Buch beiliegende CD). Werner Braun („Doppelt verkettete Tricinen: Zarlino, Calvisius und Michael Maier“) bespricht die von Trachier schon herangezogenen Tricinen in Form von Kanons über ein Choralbruchstück aus der *Melopoia* des Calvisius und stellt sie in einen Kontext mit Zarlino und dem ebenfalls Tricinen komponierenden Poeten Michael Maier. Mit den chronologischen Studien Calvisius', denen er sich ausführlicher widmete als der Musik, beschäftigen sich die Beiträge von Thomas Christensen („*Harmonia temporis*: Calvisius und die musikalische Chronologie“), Stefan Beyer („*Contra publicam doctrinam*. Calvisius' Streit mit der Universität Leipzig“) und Andreas Meyer („Von Erfindern, Jahreszahlen und letzten Din-

gen. Calvisius als Historiker der Musik“). Christensen berichtet vom Einfluss der Chronologie auf die musikgeschichtlichen Darlegungen des Komponisten und Theoretikers, die *Exercitatio altera de initio et progressu musices*. Meyer beschreibt die *Exercitatio*, ihres Autors Verständnis der Musikgeschichte und außerdem, wo sein Ansatz innerhalb der verschiedenen im Lauf der Geschichte sich wandelnden Möglichkeiten der Musikgeschichtsbetrachtung einzuordnen ist. Beyer schließlich stellt die Ablehnung der chronologischen Studien des Thomaskantors durch die Leipziger Universität dar. In der *Exercitatio* werden kaum je Komponisten erwähnt: außer Clemens non Papa und Lasso nur Josquin (Meyer, S. 160). Dass er indes Interesse an älterer Musik hatte, zeigt seine Motette über Josquins *Praeter rerum seriem*, die Klaus-Jürgen Sachs („Die Josquin-Parodie *Praeter rerum seriem* des Calvisius“) einer eingehenden Besprechung unterzieht, wobei er frühere Parodien und Intavolierungen mit einbezieht. Josquins Motette erscheint als das originellere Werk, Calvisii Bearbeitung ist „die geschlossener, glattere, ausgewogenere Komposition“ (S. 188). Angelika Moths („*Exempla in Harmonij nulla habentur*. Zur Systematik der Beispiele in Seth Calvisius' *Exercitationes musicae duae*“) verweist auf die einzigartige Akribie in der Zusammenstellung der Beispiele. Für die Einstimmigkeit reiht er sie zu jedem Modus jeweils nach dem Kirchenjahr auf; dies ist für die Mehrstimmigkeit zwar ebenfalls intendiert, gestaltet sich aber komplexer, da er viele unterschiedliche Quellen herangezogen hat. Gesine Schröder („Milder Kontrapunkt. Ein Epilog zu Seth Calvisius' *Bicinienbüchern*“) beschäftigt sich am Beispiel des *Biciniums* mit dem Kontrapunkt bei Calvisius im Vergleich zur vorausgehenden Zeit und beobachtet insgesamt Vereinfachungen, etwa dass die Imitation eher als „Verzierung“, als „Ornament des Klanges dient“ (S. 240). Sie kommt auf Calvisius' *Bicinien-Sammlung* von 1612 zu sprechen und stellt fest, er habe bei Stücken anderer Autoren die Notenwerte halbiert. Schon anhand seiner zahlreichen weiteren Eingriffe zumindest bei den *Bicinien* Lassos (ganze Passagen hat er neu komponiert, außerdem etliche Sätze transponiert; vgl. Lasso-GA I, 2. Auflage, kritischer Bericht, wo alle Varianten aufgelistet sind) wären die Intentionen Calvisii zu

zeigen gewesen. Heinz von Loesch („Calvisius – das Licht im Dunkel der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts“) gelingt eine den Band abschließende Würdigung des Theoretikers.

Das sorgfältig redigierte Buch ist vorzüglich bebildert (Faksimiles von Quellenmaterial und, in Altners Beitrag, historische Stadtansichten), die zahlreichen Notenbeispiele (vollständig etwa Josquins und Calvisius' *Praeter rerum seriem*) machen das Dargelegte nachvollziehbar, eine beiliegende CD vermittelt Klangeindrücke. Mit dem Band liegt ein Meilenstein in der Forschung zu Calvisius vor.  
(Januar 2010) Bernhold Schmid

*CHRISTOPH MEIXNER: Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages. Sinzig: Studio Verlag 2008. XII, 594 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 3.)*

Eine große Arbeit hat Christoph Meixner mit seiner überarbeiteten Dissertation (2003) zu einem Stück nicht nur Regensburger Opern- bzw. Theatergeschichte, sondern allgemein zur Operngeschichte von ihrer Frühzeit im 17. Jahrhundert bis ins frühe 19. Jahrhundert vorgelegt. Die historischen Dimensionen bzw. die Rahmenbedingungen des Immerwährenden Reichstages, die dieses Thema der Operngeschichte so eng mit der Gattungsgeschichte verknüpfen, sind dabei eine glückliche Verbindung in der Darstellung Christoph Meixners eingegangen. Wie ein Cantus firmus durchzieht sein Werk immer wieder die Frage nach Aufführungen und Einrichtungen der Oper und ihrer verschiedenen (musik-)historisch bedingten Ausprägungen (wie Opera comique, Singspiel, Opera buffa, Opera seria) in Regensburg unter dem Aspekt kaiserlicher Repräsentation. So rücken im Kapitel I („Prolog: Erste Aufführungen im Zeichen kaiserlicher Repräsentation (1623–1653)“) zuerst Antonio Bertalis *L'inganno d'amore* in zwei Regensburger Aufführungen als Höhe- und Endpunkt des „direkten kaiserlichen Kulturengagements“ (S. 49/403) in den Mittelpunkt. Die darauf folgenden knapp 100 Jahre Opernpflege (Kap. II: „Theater für Stadt und Reichstag (1663–1748). Zur Ehre des Kaisers?“) entsprachen ganz dem gesellschaftlichen Rang des Publikums, „das

[...] ausschließlich aus Mitgliedern gräflicher, freiherrlicher oder hoher bürgerlicher Schichten bestand“ (S. 403). Die „politische Instrumentalisierung“ des Regensburger Theaters, besonders bei Festen zu Ehren des Kaisers, blieb eine stets „mitschwingende Komponente im Theaterleben der Reichsstadt“ (S. 77 f./403). Nach der Übersiedelung des Thurn und Taxisschen Hofes im Jahr 1748 von Frankfurt nach Regensburg brach die bedeutendste Zeit der Regensburger Oper an und erreichte „zwischen 1760 und 1786 ihren absoluten Höhepunkt“ (Kap. III: „Die Thurn und Taxissche Bühne (1748–1786). Kulturpolitik im Namen des Kaisers?“, S. 331). Einmal mehr versteht es Christoph Meixner, die Gattungs- und Musikgeschichte in spannender Weise als Spiegelbild der politischen und kulturpolitischen Ereignisse nachzuzeichnen. Dabei werden geradezu Kulturkämpfe zwischen „der reichspatriotisch gesinnten Gesandtschaft und dem kaiserlichen Prinzipalkommissar“ (S. 331) deutlich, die ihren Niederschlag in der zeitweisen Einrichtung einer italienischen (Hof-)Oper unter Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis in den Jahren 1774 bis 1778 und 1784 bis 1786 und einer deutschen Nationalschaubühne (1778–1784) fanden. Die Schaubühne war offenbar „zur Förderung einer kaiserfreundlichen Stimmung“ (S. 404) auf Wunsch der Gesandten zeitweise eingerichtet worden und etablierte sich unter der Leitung von Andreas Schopf und seiner Truppe zu einer der besten Bühnen Deutschlands. Insbesondere in diesem umfangreichsten, wichtigsten Kapitel bietet Meixner eine Fülle an neuen Forschungsergebnissen, die weit über diejenigen Sigfrid Färbers hinausgehen. So konnte erstmals das – verloren geglaubte – gedruckte Personen- und Repertoireverzeichnis von Andreas Schopf für die Jahre 1777 bis 1784 dokumentiert und ausgewertet werden und bisher wenig beachtete Quellen wie das Tagebuch des französischen Gesandten Marquis Marc-Marie de Bombelles (1778–1783 in Regensburg) herangezogen werden. Für den Zeitraum der deutschen Nationalbühne, die ohne Mitwirkung der Hofkapelle auskam, machten Schauspielmusiken, Ballette und ab 1779 auch zunehmend deutsche Singspiele das musikalische Repertoire aus. Hier gelingt es Meixner am Beispiel von Antonio Sacchinis Intermezzo *L'isola d'amore/Die Insel der Liebe* die Bearbeitungspraxis in

Regensburg, die in diesem Falle „zu den herausragenden Beispielen zeitgenössischer Bearbeitungspraxis in Deutschland zählen dürfte“ (S. 247), bis ins Detail zu untersuchen und die Fassungen zwischen „Intermezzo per musica“, „Dramma giocoso“, „Opéra comique“ und „Singspiel“ gattungsgeschichtlich zu verorten.

Nach dem Rückzug des Fürsten Carl Anselm als maßgeblicher Mäzen des „Reichstags-Theaters“ – die italienische Oper war bis zur Auflösung 1786 eine rein fürstliche Hofoper – versuchten die Gesandten, ein ansprechendes deutsches Theater zu organisieren (Kap. IV: „Das Theater der Gesandten (1784–1804). Für das Reich?“), das aber wegen fehlendem festen Ensemble und aufgrund von Intrigen keine günstige Entwicklung nahm. Mit dem Engagement des Kurfürsten Carl Theodor von Dalberg (Kap. V: „Epilog: Das Theater Carl Theodor von Dalbergs (1804–1806). Ein letzter Rettungsversuch?“) erlebte die Regensburger Bühne wieder erheblichen Aufschwung und Kontinuität, der „Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter [vollzog sich] nicht mittels eines harten Schnitts“ (S. 405).

Die aufschlussreichen Anhänge bzw. Inventare zu Textbüchern, originalem Spielplan und Personenverzeichnis von Andreas Schopf (1784), zu den Spielplänen in den Jahren zwischen 1623 und 1806, zu den Theatertruppen im chronologischen Überblick sowie zahlreiche Abbildungen in Text und Anhang machen Christoph Meixners Werk zu einem schier unerschöpflichen Kompendium der Regensburger Opern- und Theatergeschichte im untersuchten Zeitraum. Es erschließt in grundlegender und sehr anschaulicher Weise ein Stück Theater- und Kulturgeschichte mit detailiertem Tiefenblick, der den Horizont über die Regensburger Verhältnisse hinaus auch zu anderen Bühnen-Zentren (Mannheim, München, Wien) spannt.

(November 2009)

Johannes Hoyer

*SIEGBERT RAMPE: Antonio Vivaldi und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 447 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Die mittlerweile auf beinahe dreißig Bände angewachsene Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags hat seit den 1980er Jahren durchaus frischen Wind in die Musik-

biographik gebracht. Ziel war und ist es, Leben, Werk und Wirkung bedeutender Komponisten noch intensiver als bisher in deren sozio-kulturellen Kontexten zu betrachten, wofür stets hochkarätige Autor/innen gewonnen werden konnten. Siegbert Rampe, der eine erfolgreiche Karriere als Musiker und Professor für Alte Musik absolviert hat und in derselben Reihe bereits den Händel-Band verfasste, legt mit seiner aktuellen Monographie über Antonio Vivaldi ein neues Standardwerk vor. Insbesondere das Erscheinen des großen Ryom-Werkverzeichnisses (2007), Reinhard Strohms zweibändiges Werk über das Operschaffen (2008) sowie mehrere neuentdeckte Dokumente ermöglichen eine seriöse Revision des bisherigen Vivaldi-Bildes, das immer noch vorwiegend mit dem barocken Concerto und dem des rotschopfigen Violinvirtuosen besetzt ist. Rampe jedoch beweist anhand zahlreicher Quellen, dass sich Vivaldi fast die Hälfte seines Lebens über primär als Bühnenunternehmer und Opernkomponist verstand.

Noch vor dem eigentlichen Hauptteil befindet sich eine umfangreiche Chronik, welche pro Lebensjahr streng separiert zunächst Biografisches auflistet, dann Geburts- oder Sterbeereignisse anderer Musiker, Künstler und Zeitgelehrter, des Weiteren Uraufführungen, Premieren und Veröffentlichungen musikalischer oder musiktheoretischer Werke (oder schlicht technische Erfindungen) und zuletzt politische Ereignisse. Was sicher in bester Absicht als eine Art musik-/zeitgeschichtliche Synopse gedacht ist, gerät aber durch die unattraktive einspaltige Auflistung zum schlichten Lexikon in entsprechend unfreundlicher Lesbarkeit. Sprachlich birgt der Versuch, möglichst viele, dabei aber nicht immer zusammenhängende Informationen in einem Fließtext unterzubringen, natürlich Risiken: Bei all den Konjunktionen und Parthesen verlieren sogar die Herausgeber hin und wieder den Überblick über die Syntax. Dafür wird man mit einer ungeheuren Informationsfülle belohnt, die mitunter auch deutlich über die eigentliche Thematik hinaus schießt, etwa wenn man von der Erfindung des Dampfkochtopfes (1679), des U-Bootes (1692) oder des Maschinengewehrs (1718) erfährt. Anders als fast alle früheren Biographen geht Rampe auch im Hauptteil weitestgehend chronologisch vor, sodass sich ein logischer Blick

vom Leben auf das Werk ergibt – und nicht umgekehrt. Besprechungen von Werkgattungen etwa werden in den historischen Kontext eingefügt und mit Notenbeispielen versehen. Ein großer Gewinn sind die nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellten Tabellen, da sie bei der unübersichtlichen Größe und Vielfalt des Vivaldischen Œuvres einen schnellen Überblick ermöglichen. Auf beinahe 250 Seiten sorgfältiger Quellen- und Interpretationsarbeit werden nahezu alle denkbaren Aspekte von Leben und Werk behandelt, wobei die höchst unterschiedliche Quellenlage auch Grenzen setzt und Rampe besonders bei sozialhistorischen- und psychologischen Betrachtungen zu spekulativen Schlussfolgerungen zwingt. Auch pikantere Fragen zu Vivaldis Persönlichkeit, sein teils exorbitantes Einkommen und seine lebenslange Krankheit werden ebenso besprochen wie sein Liebesverhältnis zur Sängerin Anna Girò. Rampe beschreibt Vivaldi als einen Strategen, der langfristig dachte und doch stets flexibel reagierte, sei es in kompositorischer Hinsicht durch die publikumswirksame „Optimierung“ der Ritornellform wie unternehmerisch als frühes Ideal eines freischaffenden Komponisten und Impresarios – dies übrigens noch vor Händel und deutlich erfolgreicher. Einige offene Fragen, etwa die Aufgabe priesterlicher Dienste, die wechselnden Tätigkeiten für das Ospedale della Pietà sowie die Umstände der letzten Lebensjahre und seines Todes, konnten so zumindest erhellt werden. Als Praktiker interessiert sich Rampe auch für Vivaldis große Kopistenwerkstatt, seinen vor allem im Habsburger Reich selbst organisierten Notenvertrieb sowie für aufführungspraktische Fragen wie die zeitgenössische Stimmtönhöhe und Ornamentik.

Anmerkungen und Literaturangaben sind zur besseren Lesbarkeit des Hauptteils ans Ende jedes der sechs Kapitel gerückt und daher etwas mühsam nachzuschlagen. Ein etwas klein geratener, aber inhaltlich hervorragend aufgearbeiteter Bildteil in schwarz-weiß sowie eine umfangreiche, sinnvoll nach Kategorien geordnete Bibliografie auf dem neuesten Stand (2008) finden sich als Anhang noch vor dem Personen- und Werkregister. Die Gliederung des höchst nützlichen Werkverzeichnisses orientiert sich an der jüngsten Ausgabe des Ryom-Verzeichnisses, konnte demgegenüber aber be-

reits einige Korrekturen und Ergänzungen aufnehmen und wurde um eine Konkordanz zum Pincherle-Verzeichnis ergänzt. Rampes Monografie bietet eine hervorragende Zusammenfassung des heutigen Forschungsstandes und ist somit auch ein idealer Ausgangspunkt für die eigene Recherche.

(September 2010)

Dominik Axtmann

*CHRISTINE SIEGERT: Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 2008. XVIII, 550 S., CD (Analecta Musicologica. Band 41.)*

Der ungewöhnliche, ja zunächst etwas verwirrend anmutende Titel von Christine Siegerts Buch deutet an, was ihre Studie dann zu einer sehr anregenden Lektüre werden lässt: Hier hat jemand eigene, neue Wege gesucht, um ein Thema angemessen zu behandeln. Ein Thema, das erst einmal nicht übermäßig unkonventionell daherkommt: Ausgangspunkt der Untersuchung sind die italienischen Opern Luigi Cherubinis, genauer gesagt: seine drei für das Teatro della Pergola in Florenz geschriebenen Bühnenwerke der 1780er-Jahre (*Armida abbandonata*, *Mesenzio*, *Idalide*). Ein solches geradezu dissertationstypisches Thema (Siegerts Buch liegt ihre 2003 abgeschlossene Hannoveraner Doktorarbeit zugrunde) hätte sich unschwer nach dem jahrzehntelang gültigen Muster behandeln lassen: ein Kapitel zur biografischen, eines zur gattungsgeschichtlichen Einordnung, eines zu den Libretti, vielleicht auch eines zur Florentiner Operngeschichte usw., im Hauptteil dann die Analyse der drei Kompositionen: Operngeschichte als Werkgeschichte. Der Erkenntnisgewinn einer solchen Arbeit wäre greifbar, aber auf einen vergleichsweise kleinen Teilbereich des historischen Phänomens Oper begrenzt gewesen.

Siegert nähert sich ihrem Thema von einer anderen Seite her. Methodisch übernimmt sie einen Forschungsansatz, der sich seit einigen Jahren zu etablieren beginnt: Oper nicht als Kunstwerk, sondern als Bühnenergebnis, als Phänomen also, das sich (wie Musik überhaupt) mit der Einordnung in einen kompositorisch-gattungsgeschichtlichen Zusammenhang allein nicht erklären lässt, sondern ebenso der Analyse des kulturellen, sozialen und

politischen Umfelds bedarf. Auch an Cherubinis italienischen Opern und dem Opernzentrum Florenz interessiert Siegert nicht das Singular-Spezifische, sondern umgekehrt jene Aspekte, die für die italienische Oper in den beiden Jahrzehnten vor der Französischen Revolution als typisch gelten können. Darüber hinaus fragt sie nach der Bedeutung der Florentiner Jugendjahre Cherubinis für sein späteres, sehr viel besser bekanntes französisches Opernschaffen. Die Studie ist demzufolge zweigeteilt: der erste Themenblock bündelt Fragen zur Gattungsgeschichte des Musiktheaters allgemein, der zweite befasst sich mit Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist. Inhaltlich und methodisch verklammert sind diese beiden Teile durch die Perspektive der Regional- bzw. (mehr noch) der Institutionsgeschichte: Die Darlegungen zur italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert werden konkretisiert anhand der Situation in Florenz um 1780, dem Umfeld, in dem Cherubini heranwuchs, seine Prägung als Musiker erfuhr und seine ersten Opern schrieb.

Einleitend skizziert Siegert den Stand der Forschung, begründet ihre Fragestellung und die Gliederung der Arbeit und erläutert die von ihr herangezogenen Quellen: nicht nur Libretti und Partituren, sondern auch Schriften zur Oper, Briefe, Reiseberichte und Memoiren sowie vor allem Berichte aus der zeitgenössischen Presse und archivalische Quellen, letztere überwiegend aus dem Florentiner Staatsarchiv. Die folgenden Kapitel stecken gewissermaßen den Rahmen ab; sie gelten der Gattungssituation der Oper in Italien (Opera buffa und Opera seria, Gattungsbegriffe, das Intermezzo, die Oper auf der Bühne), dem Verhältnis von institutionellen Voraussetzungen und Aufführungspraxis (hier vor allem mit Blick auf die in der Forschung bisher wenig beachtete Rolle der Zwischenaktballette) und – in kurzen Einzelkapiteln, die Siegert als Problemaufriss versteht – der Oper im gesellschaftlichen Leben der Zeit (Musiktheater als Ort staatlicher Repräsentation, als Forum für Gesellschaftskritik und als Medium der Bildung, in der zeitgenössischen Presse, im Karneval, in der Provinz). Siegerts Überblick über das Florentiner Theaterleben um 1780 besticht – wie die ganze Arbeit – durch den intensiven Quellenbezug. Um Abläufe konkreter aufzuzeigen, greift sie drei

Beispieljahre heraus (1767, 1779, 1783), erörtert dann die Beziehungen zwischen dem Florentiner Hof und den Theatern und widmet sich schließlich eingehender dem Teatro della Pergola als Institution.

Damit ist quasi alles für den Auftritt Luigi Cherubinis bereit. Seine Entwicklung als Opernkomponist bis etwa 1790, die wesentlich an das Teatro della Pergola gebunden ist, behandelt der zweite Teil der Arbeit. Hier rekonstruiert Siegert zunächst detailliert und mit zahlreichen neuen Daten Cherubinis Florentiner ‚Lehrzeit‘: seinen frühen Unterricht, seine Teilnahme am Florentiner Musikleben als ausübender Musiker in der Hofkapelle und im Opernorchester des Teatro della Pergola, die ersten Kompositionsversuche, den Unterricht bei Giuseppe Sarti. Bei ihrer Analyse der drei Opern Cherubinis, die in den 1780er Jahren für das Teatro della Pergola entstanden, folgt Siegert dem (dokumentierten oder vermuteten) Rezeptionsinteresse des Publikums und greift einzelne Aspekte heraus, u. a. den Stoff, die musikalische Darstellung der Protagonisten, den Umgang mit den metastasianischen Librettokonventionen, die musikalisch-dramaturgische Gestaltung des Opernbeginns, die Instrumentation und die Entreaktballette. Quasi als Kontrastfolie untersucht sie kursorisch und diesmal vor allem auf Libretti und Partituren gestützt dann auch Cherubinis übrige italienische Bühnenwerke, einschließlich seiner Arbeit für das Pariser Théâtre de Monsieur.

Abschließend kehrt Siegert noch einmal zu der grundsätzlichen Frage, „in welcher Weise Oper ‚Kunst‘ war und sein konnte“ (S. 431), zurück und bündelt Reflexionen zur Gattungsethik der italienischen Oper vor der Französischen Revolution (Ebenen textlich-musikalischer Dramaturgie, Visualität, Gattungsvielfalt, der Theaterabend als gesellschaftliches Ereignis). Damit ist das Buch allerdings noch nicht zu Ende. Es folgt ein mehr als 70-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis, ergänzt um eine CD-ROM mit den der Arbeit zugrundeliegenden Quellen, transkribiert auf nicht weniger als 490 Seiten. In diesem bewundernswerten Reichtum neu erschlossener Quellen liegt – neben dem hier erprobten methodischen Ansatz – zweifellos eine der großen Stärken des Buches. Paradoxerweise macht beides die Arbeit allerdings nicht immer leicht lesbar. Siegerts An-

satz, Oper „im größeren Zusammenhang einer Kulturgeschichtsschreibung“ zu sehen und zu deuten (S. 454), eröffnet eine Fülle ebenso faszinierender wie wichtiger Perspektiven und deckt vielfältige Querbeziehungen auf. Er verleiht der Untersuchung aber (unausweichlich, möchte man sagen) in der Verknüpfung sehr heterogener Aspekte auch etwas Fragmentarisch-Kaleidoskopartiges, das oft durchaus reizvoll, manchmal (selten) jedoch leicht verwirrend wirkt, etwa wenn sich im Rahmen der Darstellung von Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist auch eine vergleichende Analyse der Kyrie-Vertonungen seiner drei frühen Messen findet (S. 266 ff.). Methodisch schwierig (aber fraglos dem Gegenstand und nicht der Verfasserin geschuldet) bleibt die Diskrepanz zwischen einer Vielzahl an Quellen zu einzelnen Teilbereichen und dem fast gänzlichen Mangel bei anderen – und hier gerade auch zentralen – Fragen, wie etwa der nach den Hörgewohnheiten des Publikums. So stellt Siegert auf ihre Analyse der Vertonung textlicher Korrespondenzen in Cherubinis *Alessandro nell'Indie* hin sehr zu Recht die Frage, „ob das Publikum die musikalischen Bezugnahmen überhaupt wahrnahm“ (S. 389), eine Frage, auf die sich (quellenbedingt) nur mit Vermutungen antworten lässt, obwohl hier Wesentliches zusammenläuft: Oper vom Komponisten als ‚Werk‘ konzipiert, vom Publikum als ‚Ereignis‘ rezipiert? Kompositorische „Nuancen zu erkennen, ist legitimes Interesse heutigen Forschens – das Publikum war, wenn man den Quellen Glauben schenkt, an einer subtilen Wahrnehmung nur selten interessiert“ (S. 433). Die traditionelle Musikwissenschaft im heroisch-aussichtslosen Bündnis mit den Komponisten der Vergangenheit gegen Unverständnis und Gleichgültigkeit des jeweils zeitgenössischen Publikums – warum nicht? Diese desillusionierende Vision hat Siegert glücklicherweise nicht davon abgehalten, eine sehr lesenswerte Studie zu verfassen, an der gerade auch die methodische Eigenständigkeit, der kritische Umgang mit den Quellen und ihrem Aussagewert und der unermüdliche Hinweis auf offene Fragen immer wieder beeindruckt.

(August 2010)

Juliane Riepe

FERDINAND HEROLD: *Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804–1833)*. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 363 S. (*La musique en France au XIXème siècle. Band 6.*)

Zu den geläufigen Annahmen über den früh verstorbenen Komponisten Ferdinand Herold (1791–1833), der in der Musikhistoriografie bisweilen auch als „französischer Weber“ bezeichnet wird, gehört seine starke Prägung durch die zeitgenössische deutsche Musik. Sein künstlerischer Werdegang verbindet sich hingegen vor allem mit seinen langen Aufenthalten in Italien in den Jahren 1812 bis 1815 sowie 1821. Als Gewinner des Prix de Rome verbrachte er am Ende der napoleonischen Epoche zweieinhalb Jahre in Rom, Neapel, Florenz und Venedig, wo er am zeitgenössischen Musikleben sehr intensiv teilnahm und hierüber ausführlich berichtete. Die Briefe Herolds aus Italien, die erst bei einer Auktion im Jahre 1991 von der Pariser Nationalbibliothek erworben werden konnten, bilden den Schwerpunkt des vorliegenden Bandes, der darüber hinaus auch zahlreiche weitere Dokumente derselben Provenienz aus den späteren Jahren in einer sehr sorgfältig gestalteten Edition vereinigt. Die Adressatin der meisten Briefe ist Jeanne-Gabrielle Herold, die Mutter des Komponisten. Naturgemäß enthalten sie viele sehr private Mitteilungen, die die bislang lückenhafte Biografie des Komponisten wesentlich ergänzen. Darüber hinaus erhellen diese Aufzeichnungen die Umstände der in Italien komponierten Werke, darunter immerhin zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, drei Streichquartette und die Oper *La gioventù di Enrico quinto*, die Anfang 1815 in Neapel erfolgreich zur Aufführung kam. Vor allem aber liefern sie unschätzbare Details über das damalige Musikleben Italiens und insbesondere Neapels. Tatsächlich hielt sich Herold überwiegend nicht in Rom, sondern in der Hauptstadt des süditalienischen Königreichs am Ende der Herrschaft Joachim Murats und seiner Gemahlin Caroline, der Schwester Napoleons, auf. Die zwischen Oktober 1813 und Februar 1815 geschriebenen 37 Briefe aus Neapel dokumentieren den geradlinigen Weg des jungen Künstlers an den Hof der Königin, die ihn bereits zehn Tage nach seiner Ankunft empfing und ihn zum Klavierlehrer der Prinzess-

sinnen Letizia und Louise ernannte. Ein zweiter mehrmonatiger Italienaufenthalt im Jahre 1821 steht im Zusammenhang mit Herolds damaliger Tätigkeit als Studienleiter und Korrepetitor am Pariser Théâtre-Italien und diente dem Engagement neuer Sängerinnen und Sänger. Herold hatte den Auftrag, in Turin, Mailand, Venedig, Florenz, Bologna, Rom und Neapel Opernvorstellungen zu besuchen und mit den besten Künstlern in Kontakt zu treten, insbesondere mit Giuditta Pasta, die das Théâtre-Italien um jeden Preis zu gewinnen suchte (was schließlich auch gelang). Ähnlich wie die etwa gleichzeitigen Briefe und Tagebücher Giacomo Meyerbeers oder die Aufzeichnungen Stendhals aus Italien bieten auch Ferdinand Herolds Briefe einzigartige, durch die Distanz des auswärtigen Beobachters geschärfte Einblicke in die Praxis des italienischen Musiklebens dieser Zeit. Insgesamt 887 im Fußnotenapparat platzierte Einzelkommentare des Herausgebers lassen kaum Fragen unbeantwortet, drei umfassende Register (Personen, Werke, Orte und Institutionen) erschließen diesen überaus wichtigen Quellenband in vorbildlicher Weise.

(Juli 2010)

Arnold Jacobshagen

*Tanzkultur im Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 1. bis 2. Oktober 2004, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2006. 120 S., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 31.)*

WALTER SALMEN: *Goethe und der Tanz. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006. 138 S., Nbsp. (Tanzhistorische Studien. Band 5.)*

Der von Andrea Harrant und Erich Wolfgang Partsch herausgegebene Tagungsbericht und Salmens Monografie widmen sich vergleichbaren Phänomenen innerhalb eines vergleichbaren Zeit(kultur)raumes, so dass sich ihre unmittelbare Gegenüberstellung anbietet. Dabei regen beide Publikationen dazu an, den Begriff des ‚Biedermeiers‘ aus der Perspektive des Tanzes kritisch zu hinterfragen – ohne diese Fragestellung explizit zu intendieren. Stattdessen steht die (Neu-)Bewertung bislang wenig beachteter bzw. in ihrer Bedeutung unterschätzter Materialsammlungen im Vordergrund.

Die im niederösterreichischen Ruprechtshofen organisierte Tagung versammelt vor allem Beiträge zur Tanz(musik)praxis des frühen 19. Jahrhunderts im näheren und weiteren Umfeld Benedict Randhartingers, dessen Tanzmusik (Adi Gertraud Trimmel) und insbesondere Polonaisenkompositionen (Erich Vanecek) eingehend gewürdigt werden. Der Umstand, dass auf nähere Erläuterungen zu diesem Komponisten verzichtet wird, belegt ex negativo, dass es sich hier um eine sehr fokussierte Lokalstudie handelt, die sich ihrer Leser gewiss ist. Als nicht ortskundiger (wenn auch durchaus landeskundiger) Leser mag man sich da stellenweise wie ein Abenteurer fühlen, der sich mit seiner Lektüre in fremdes, wenn auch sehr gastfreundlich zubereitetes Terrain vorwagt. Zu dieser Gastfreundlichkeit tragen u. a. Exkurse bei, die Detailbeobachtungen in übergreifende Kontexte einbetten, wie beispielsweise Erich Vaneceks überzeugenden Ausführungen zu der auch phylogenetisch nachweisbar engen Verbindung von Musik und Bewegung bzw. Hörsinn und Bewegungs-/Gleichgewichts-/Tastsinn. Vor diesem Hintergrund erklärt er die auch anthropologisch nachweisbare, d. h. in sämtlichen Kulturen zu beobachtende „Körperresonanz beim Musikhören“ (S. 34), die zwar im Bereich der sogenannten E-Musik weitgehend unterdrückt wird, jedoch bei der Rezeption bzw. Perzeption von U-Musik, der Tanzmusik im weitesten Sinne zuzuordnen ist, zugelassen bzw. ausdrücklich erwünscht wird. Neben solchen physiologischen Erklärungsmodellen zu der Verbindung von Musik mit Körperbewegungen werden auch soziologische und medizinisch-psychologische Ansätze skizziert, die den Erfolg von Randhartingers Polonaisenkompositionen indirekt aufzeigen. Drehtänze hätten sich in den ärmeren Schichten nicht zuletzt deshalb so großer Beliebtheit erfreut, da durch sie Rausch- und Abgehobenheitszustände ausgelöst wurden. Auch wenn der hier hervorgerufene Eindruck, Tanz habe vor allem zur Kompensation des unerschwinglichen Alkoholkonsums gedient, sicher zu relativieren ist (zupal gerade bei den schlichteren Festen reichlich – billiger – Wein floss), gewann gerade im 19. Jahrhundert die bewusstseinsentgrenzende Wirkung von Tanz und insbesondere von Gruppentänzen auf Massenveranstaltungen (keineswegs nur unterprivilegierter Bevölkerungsschichten)

tatsächlich zunehmend an Bedeutung; nicht zuletzt bildete sie den dramatischen Dreh- und Angelpunkt vieler Ballette. Vanaceks Analysen von Polonaisen bestechen durch ihre Konzentration auf die akustische Plastizität der Melodien, die das tänzerische Moment durch musikalische ‚Bewegungen‘ unterstreichen bzw. widerspiegeln.

Neben den niederösterreichischen Kleinmeistern (Andrea Harrandt: „Unbekannte Tanzmusikkomponisten“) wird in den Beiträgen von Norbert Rubey über Johann Strauss Vater und Thomas Aigner über Lanner natürlich auch den Ikonen der ‚biedermeierlichen‘ Tanzkultur in Österreich alle Ehre erwiesen, wobei die Konkurrenz zwischen den beiden herausragenden Rivalen erneut auflebt: „Die heutige Zeit, in der die biedermeierliche Tanzmusik viel mehr nach ihren Hör-Qualitäten als nach ihrer Animationswirkung beurteilt wird, ist den Werken Lanners vielleicht sogar eine Spur gewogener als jenen von Strauss (Vater). Es scheint eine direkte Linie vom Hör-Walzer Lanners zum Konzertwalzer der nächsten Generation, etwa bei Johann Strauss (Sohn) und seinem Bruder Josef, zu führen“ (S. 112). Dieses Resümee erstaunt in Anbetracht des zuvor ausgeführten Sachverhalts, dass Lanner „im Gegensatz zu Strauss einen starken Hang zur Bühnenmusik [hatte]“ (S. 109). An diesem letztlich nur vermeintlichen Paradoxon lassen sich unterschiedliche Arten des Hörens bzw. Hör-Weisen in ihrer Historizität nachvollziehen, die weiterhin in ihrer Bedeutung für das Verstehen von Musik unterschätzt werden. Und dass sich für das Verständnis von Tanzmusik ein Blick auf die Tanzpraxis nicht nur lohnt, sondern unumgänglich ist, belegen Hannelore Unfrieds instruktive Ausführungen „Zu den Tanzmusikgattungen im 19. Jahrhundert“, die auf der Tagung durch eine ‚performance lecture‘ veranschaulicht wurden. Ernst Bruckmüllers kulturhistorisch erhellende Erörterungen zu Tanzanlässen im bürgerlichen Lebensrhythmus („Bürgerliche Belustigungen im Biedermeier“) werden durch Klaus Petermayrs Auswertung von Quellen zum nieder- und oberösterreichischen Volkstanz anregend kontrastiert.

In ihrer methodischen Konzeption – der Zusammenstellung umfangreicher Materialsammlungen, die nach systematischen Kriterien aufgeschlüsselt werden – sind diese Studi-

en mit Salmens Untersuchungen zu Goethes allgemein kaum bekannter Tanzleidenschaft vergleichbar. Hier wird einem in mehrfacher Hinsicht „anderen“ Goethe nachgeforscht, der ungeachtet seiner intellektuellen Ambitionen tänzerischen Sinnesfreuden nicht abgeneigt war und dabei keineswegs nur die höfisch-repräsentativen Tanzanlässe aufsuchte, sondern „zeitlebens begeisterter Besucher von Jahrmärkten und der Kirmes auf dem Dorfe“ war (S. 79). Die Fülle der Dokumente, die Salmen zusammenträgt, um Goethes besondere Affinität zum Tanz nachzuweisen, ist frappierend: Neben unterschiedlichsten Ballveranstaltungen wird ebenso sein Besuch, wenn nicht sogar seine (konzeptionelle) Mitwirkung an halbtheatralen „Redouten“ und „Bauernwirtschaften“ bis hin zu Balletten bzw. Schauspielen eingehend belegt. Schließlich wird nachgewiesen, dass Goethe auch selbst choreographierte (S. 76) – wenn auch auf einem Niveau, das seinerzeit ein routinierter Tänzer leicht bewerkstelligen konnte.

Goethe wird hier zu einem Führer durch die Tanzkultur seiner Zeit im Umkreis seiner Wirkungsstätten, die sich zwar durch regionale Idiome von den österreichischen Bräuchen unterschieden, jedoch letzterer in der grundsätzlichen Konzeption nahe verwandt war. Diese Tanzkultur, die teilweise mit jener Zeitspanne zusammenfällt, die man – von der Kunstgeschichte ausgehend – als ‚Biedermeier‘ bezeichnet, ist jedoch alles andere als ‚biedermeierlich‘ im herkömmlichen Sinne: Sie diente nicht primär dem Rückzug ins Private, sondern beförderte die Teilnahme am öffentlichen Leben in seiner faszinierend bunten Vielfalt, so dass das, was zunächst den Eindruck einer Randerscheinung vermittelt, aus einer übergreifend kulturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet keineswegs nur marginalen Charakters ist. Leider kommt dieser Ansatz in den hier besprochenen Publikationen, in denen vor allem eine eindrucksvoll-detaillierte Materialfülle präsentiert wird, nur indirekt zum Tragen.

(Juni 2009)

Stephanie Schroedter

CORNELIA BARTSCH: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz. Kassel: Furore-Verlag 2007. 382 S., Abb., Nbsp.*

Mit ihrer Dissertation über Fanny Hensel legt Cornelia Bartsch eine Arbeit vor, die sich zwischen Musik- und Literaturwissenschaft bewegt und dabei Aspekte der Gender- und Frauenforschung berücksichtigt. Zentrum der Arbeit ist – wie bereits im Titel genannt – die These, dass wir es bei den Werken Fanny Hensels mit „Musik als Korrespondenz“ zu tun haben und bei ihnen folglich nicht den gleichen Werkbegriff anlegen dürfen wie etwa bei denen ihrer männlichen Zeitgenossen. Diese zentrale These wird auf mehrere Weisen belegt:

1. Zum einen ist der Umstand entscheidend, dass nur ein Bruchteil von Fanny Hensels Musik zu ihren Lebzeiten veröffentlicht worden ist. Dabei spielten, wie Briefe ihres Bruders Felix belegen, durchaus Überlegungen eine Rolle, die die gesellschaftliche Stellung der Frau im Bürgertum des frühen 19. Jahrhunderts betreffen, dahingehend, dass ihr Betätigungsfeld die Familie war, während die Öffentlichkeit ausschließlich dem Mann vorbehalten war. Nur für einen Mann war es schicklich, sich auf eine Karriere als Musiker festzulegen und seine geistig-seelischen Erzeugnisse einem anonymen Auditorium vorzulegen. Die Möglichkeiten einer weiblichen Komponistin waren hingegen eben auf die Familie und den Freundeskreis – also eine nicht-anonyme Öffentlichkeit – beschränkt.

2. Dieser Umstand hat Konsequenzen für die Wahl der Gattungen, in denen sich eine Komponistin betätigen konnte. Es waren nicht die großformatigen, repräsentativen Gattungen wie Symphonie oder Oper, die eo ipso einen großen öffentlichen Aufwand mit sich brachten, sondern die „kleinen“, intimen Gattungen wie Lied oder Klavierstück, d. h. solche, die ohne große Schwierigkeiten im Kreise von Familie und Bekannten dargeboten werden konnten.

3. Auch die Gestalt der Werke Fanny Hensels ist von der Tatsache, dass sie einer breiten Öffentlichkeit vorenthalten werden sollten, geprägt. Ein großer Teil ihrer Werke richtet sich an bestimmte Personen oder einen ausgewählten Personenkreis, vor allem diejenigen Kompositionen, die Teil von Briefen sind. Da diese in einen bestimmten privaten Kontext gehören, eignet ihnen Korrespondenzcharakter, d. h. die Komponistin formuliert mit ihnen musikalisch individuelle, mitunter nur dem Adressaten verständliche Stimmungen, Fra-

gen oder Antworten. Da der Kontext, in dem die Stücke stehen, oft nicht mehr restlos rekonstruierbar ist, ist auch der Inhalt oder, wenn man so will, die Aussage der Stücke nicht immer bis ins Letzte zu fassen. Diese Beobachtung untermauert Bartsch durch die Einbeziehung literaturwissenschaftlicher Forschungen, nach denen – analog den musikalischen Formen – um 1800 die literarische Großform des Romans der männlichen, die persönliche Gattung des Briefes hingegen der weiblichen Sphäre zugeordnet wurde.

4. Ein Spezifikum der Briefe innerhalb der Familie Mendelssohn ist, dass sie nicht immer von nur einem Absender an nur einen Adressaten gerichtet, sondern gelegentlich gemeinschaftlich geschrieben und gelesen wurden. Dabei verständigte man sich auch mit anspielungsreichen Texten, Musikstücken oder Zeichnungen. Spielerisch aufgenommen wurde diese Art der innerfamiliären Kommunikation in den selbstgestalteten Journalen der jungen Geschwister Mendelssohn, in die Verwandte und Freunde schrieben, oder in deren Stammbucheinträgen.

Cornelia Bartsch verdeutlicht den Korrespondenzcharakter der Werke Fanny Hensels u. a. anhand einer Gegenüberstellung des musikalischen Werdeganges der Geschwister Felix und Fanny. Die Musikbeispiele, die angeführt werden, sind inhaltlich und funktional sehr vielfältig und zeigen Veränderungen, die Fannys Stücke im Zuge der kommunikativen Prozesse, deren Teil sie waren, mitunter durchlaufen haben. So erklären sich von den Druckfassungen ihrer Stücke abweichende Versionen in den erhaltenen Manuskripten. Die Darlegung der These von „Musik als Korrespondenz“, die an sich überaus erhellend ist, ist der Verfasserin rundum gelungen. Lediglich ein paar kleinere Kritikpunkte sind angebracht: Erstens gerät bei dem Vergleich der kompositorischen Entwicklung der beiden Geschwister Fanny gegenüber Felix zuweilen ein wenig zu sehr in den Hintergrund. Hier hätte man etwas klarer pointieren können. Zweitens überzeugt der knappe Exkurs über Intertextualität in Musik und Literatur (S. 26–31) in der Form nicht restlos. Drittens enthält die Arbeit umfangreiche und eigentlich nicht unmittelbar zum Thema gehörende Auflistungen von Programmen und Mitwirkenden bei den musikalischen Veranstal-

tungen im Hause Mendelssohn (S. 162–181). Gewiss übernahm Fanny die Organisation dieser Musiken gemäß der Mendelssohn'schen Familientradition, nach der die Frauen solche Veranstaltungen ausrichteten, doch hätten sich die zahlreichen Detailinformationen vielleicht besser in tabellarischer Form oder im Anhang unterbringen lassen, ohne den Lesefluss zu beeinträchtigen. Viertens wäre ein Register für diese Arbeit überaus gewinnbringend gewesen. Und fünftens fehlt in der Literaturliste eine Quellenangabe, bei der es sich wahrscheinlich um Malla Montgomery-Silfverstolpes Reisejournal *Das romantische Deutschland* handeln dürfte.

Cornelia Bartsch dürfte einen entscheidenden Aspekt des Werkcharakters und der Werkgestalt bei Fanny Hensel getroffen haben. Ihre überzeugende These wird gut nachvollziehbar dargelegt, die kommunikative Funktion der Stücke aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Damit gibt die Autorin uns ein anschauliches Bild von den Möglichkeiten und Grenzen für eine Komponistin im frühen 19. Jahrhundert und zeigt, wie Fanny Hensel sie jeweils kreativ auszufüllen oder auch zu umgehen versuchte. Nebenbei werden so auch kommunikative Momente im Schaffen ihres Bruders deutlich, sodass sich dieser Ansatz auch mit Gewinn auf einen Teil der Werke Felix Mendelssohns anwenden lassen wird. Schließlich – und das ist nicht der unwichtigste Punkt – bedient sich Cornelia Bartsch einer klaren und unmissverständlichen Sprache, die die Lektüre ihrer Dissertation überaus angenehm macht.

(Dezember 2009)

Martin Knust

*FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Briefe. Band 1: 1816 bis Juni 1830. Hrsg. und kommentiert von Juliette APPOLD und Regina BACK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 764 S.*

Der erste Band der insgesamt auf 12 Bände ausgelegten Gesamtausgabe vereinigt die Kindheits- und Jugendbriefe Felix Mendelssohn Bartholdys aus dem Zeitraum 1816 bis Juni 1830. Er enthält 317 Nummern, davon sind 31 Erschließungen.

Dem Band vorangestellt ist eine Einleitung in die Gesamtausgabe, die von Wilhelm Seidel, neben Helmut Loos einer der beiden Gene-

ralherausgeber, verfasst ist. Darin wird die Geschichte der bisherigen Ausgaben – vor allem hinsichtlich ihrer Motivierung und ihrer Defizite – skizziert und die kulturgeschichtliche Bedeutung des Briefkorpus hervorgehoben, das nun quasi als Seitenstück zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke – so der Herausgeber – erstmals in einer wissenschaftlich-kritischen Edition vorgelegt werde. Auffällig ist die mehrmalige Betonung der herausragenden literarischen Qualitäten der Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys, auch gestützt durch Zitierung von Autoritäten. Innerhalb des Korpus wird den Familienbriefen zentrale Bedeutung beigegeben, was sich auch auf die Sortierung auswirkt: Liegen mehrere Briefe an einem Tag vor, werden erst die Briefe an Eltern und Geschwister ediert, dann folgen in alphabetischer Reihenfolge die anderen Adressaten (S. 54/55).

Es folgt eine gesonderte Einleitung in Band 1, in der die Reisetätigkeit in den Jugendjahren beschrieben und in hilfreichen tabellarischen Übersichten dokumentiert wird. Ferner werden die Lebensumstände, das Elternhaus, das frühe öffentliche Wirken und Schaffen als Künstler sowie herausragende Ereignisse wie die Begegnungen mit Goethe oder die Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829 beschrieben. Im Abschnitt „Über das Briefschreiben“ wird auf Besonderheiten der Korrespondenz wie die Familienbriefe, d. h. die von Felix Mendelssohn Bartholdy und anderen Familienmitgliedern geschriebenen bzw. von der Familie an ihn gerichteten Briefe, sowie die Doppelbriefe, d. h. die gemeinschaftlich mit seinem Londoner Freund Carl Klingemann beschriebenen Briefbögen, hingewiesen. Man hätte sich gewünscht, dass diese Besonderheit auch vom editionsphilologischen Standpunkt im darauf folgenden Teil „Zur Edition“ erörtert worden wäre, da durch sie auch nicht von Felix Mendelssohn Bartholdy verfasste Texte in die *Sämtlichen Briefe* gelangen und auch andere Lösungen zumindest denkbar gewesen wären.

Unter der Überschrift „Zur Edition“ werden die Editionsrichtlinien erläutert. Zur Wiedergabe der Briefftexte wird erklärt, dass sie „diplomatisch der Schreibung, Zeichensetzung und Absatzgliederung der Vorlagen“ (S. 55) folge. Die nähere Bestimmung „diplomatisch“ ist dabei nicht nur redundant, sondern auch missverständlich. Die Entscheidung, Unterstrei-

chungen durch Kursivdruck wiederzugeben, ist in neueren Editionen eher selten anzutreffen. Zu kritisieren ist vor allem das Prinzip, auch offensichtliche Schreibversehen des Autors nur im Kommentar richtigzustellen (S. 56). Auch wenn solche Versehen, wie die Leseerfahrung zeigt, nur sehr selten vorkommen, halten Verschieber wie „Singacamedie“ (S. 68, Z. 36) den Lesefluss auf und machen es z. B. unmöglich, eine solche Passage unkommentiert zu zitieren (Gesamtausgabe als Referenz).

Der Editionsteil ist übersichtlich und ansprechend formatiert, und macht, was die Textgestalt anbetrifft, einen absolut zuverlässigen Eindruck. Die jeweils vorangestellte Kopfleiste enthält die üblichen Angaben (Adressat, Adressatenort, Schreibort, Schreibdatum). Der Brieftext ist mit einer Zeilenzählung versehen, auf die sich der Stellenkommentar bezieht. Brieferschließungen sind durch eine mit Asteriskus versehenen Kopfleiste im Editionsteil vertreten. Die Erschließungsgrundlage wird in der Regel nicht zitiert. Sofern es sich dabei um eine nicht im Band edierte Quelle wie z. B. einen Gegenbrief handelt, ist die Stichhaltigkeit der Erschließung nicht überprüfbar, und es stehen dem Benutzer möglicherweise Informationen zum Inhalt des erschlossenen Briefes nicht zur Verfügung.

Zur Orientierung des Lesers im Editionsteil dient die Angabe von Schreibort und Schreibdatum in der Fußzeile der rechten Seiten. Auf die Auflistung der einzelnen Briefe im Inhaltsverzeichnis wurde dagegen verzichtet, was den Überblick über die Verteilung der Briefe auf bestimmte Zeiträume bzw. das Vorkommen einzelner Adressaten sehr erschwert. Ebenso fehlt ein Adressatenverzeichnis.

Bedauerlich ist der Verzicht auf illustrierende Abbildungen. Einige Brieffaksimiles, die gerade in den Jugendbriefen die Entwicklung der Handschrift hätten dokumentieren können, wären hier willkommen gewesen. Auch ein oder zwei Beispiele der vielen in den Briefen erwähnten Zeichnungen Felix Mendelssohn Bartholdys, die, wie das Werkverzeichnis des Bandes nachweist, zum großen Teil erhalten sind, hätten sich angeboten, die rund 500 Seiten des Editionsteils zu bereichern.

Es folgen die „Kommentare“. Der Einzelbriefkommentar gliedert sich in drei Teile: Zunächst wird die der Edition zugrundegelegte Vorla-

ge genannt, dann werden bisherige Drucke (in Auswahl nach Zuverlässigkeit) nachgewiesen. Die Referenz der anschließenden Einzelstellenerläuterungen sind zeilenbezogene Lemmata. Diese sind – was gewöhnungsbedürftig ist – typographisch nicht von den Erläuterungen unterschieden, sondern lediglich durch einen Gedankenstrich abgetrennt. Zur Orientierung in diesem fortlaufend formatierten Teil dient die fettgedruckte Zeilenangabe. Die Erklärungen sind nicht nur platzsparend formatiert, sondern zielen auch inhaltlich auf möglichst große Prägnanz, was jedoch nicht zu Lasten des Informationsgehalts geht. Als Leser fühlt man sich stets umfassend und kompetent über die angesprochenen Sachverhalte unterrichtet. Die Existenz von Gegenbriefen, die Felix Mendelssohn Bartholdy erwähnt, wird nachgewiesen. Auf deren Inhalte wird in der Regel nicht eingegangen, was wohl in der Tatsache begründet ist, dass die Herausgeber als Anschlussprojekt auch eine Edition der Briefe an Felix Mendelssohn Bartholdy planen (S. 58). Die Komplettierung der Korrespondenz durch die Gegenbriefe wäre zu begrüßen, es stellt sich jedoch die Frage, wie größere Überschneidungen mit anderen (Musiker-)Briefausgaben vermieden werden können.

Der Anhang enthält Verzeichnisse der Literatur- und Bibliothekssigel, ein Währungsverzeichnis und ein Gesamtregister, das Personennamen, Körperschaften und Orte verzeichnet. Auffällig ist, dass die Einträge des Registers sich auf die Seitenzahlen beziehen und nicht auf die Zeilenzählung. Dies ist offensichtlich dem Umstand geschuldet, dass die automatische Indexfunktion der meisten Textverarbeitungsprogramme eben nur diese Möglichkeit zur Verfügung stellt und man die Mühen eines handgemachten zeilenbezogenen Registers gescheut hat. Für den Benutzer allerdings wäre letzteres sehr viel bequemer, insbesondere wenn es um die Auffindung nur indirekt genannter Personen und Werke geht, die nun mühsam auf der Seite, unter Umständen in mehreren Briefen, gesucht werden müssen. Es schließen sich jeweils ein Register der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys und Fanny Hensels sowie Besitzer- und Abbildungsnachweise an.

Trotz des einen oder anderen Kritikpunktes hinsichtlich der Benutzerfreundlichkeit steht

die hohe wissenschaftliche Qualität der Ausgabe außer jedem Zweifel. Mit den *Sämtlichen Briefen* Felix Mendelssohn Bartholdys wird ein lange bestehendes Desiderat nicht nur der Musikwissenschaft verwirklicht und der Forschung ein zuverlässiges Arbeitsinstrument an die Hand gegeben. Der hohe Innovationsgrad zeigt sich nicht zuletzt daran, dass von knapp der Hälfte der im ersten Band vorgelegten Briefe bisher keine (oder keine nennenswerten) Ausgabe vorlag. Es wäre zu wünschen, dass die Briefausgabe nun wie angekündigt zügig voranschreitet.

(Juni 2010)

Martin Dürrer

*R. LARRY TODD: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga BESTE unter Mitwirkung von Thomas SCHMIDT-BESTE. Stuttgart: Carus-Verlag – Philipp Reclam jun. 2008. 798 S., Abb., Nbsp.*

„Lange beklagte die Forschung das Fehlen einer neueren, profunden Monographie zum Leben und Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy – nun ist sie da“, hieß es 2004 in der *Musikforschung* über das Opus magnum von R. Larry Todd, Professor an der Duke University in Durham (North Carolina) und laut *The New York Times* „the dean of Mendelssohn scholars in the United States“. Gemeint war allerdings noch nicht die vorliegende deutsche Übersetzung, welche die beiden Stuttgarter Verlage Carus und Philipp Reclam jun. 2008 im Vorfeld des Jubiläumsjahres gemeinsam bereitstellten, sondern die bei Oxford University Press erschienene englische Originalausgabe *Mendelssohn: A Life in Music* aus dem Jahr 2003. Seit dieser und einer bereits 2005 überarbeiteten Version konnte die Mendelssohn-Forschung rasche Fortschritte verzeichnen, so dass die Bibliografie aktualisiert und einige neuere Publikationen berücksichtigt wurden. Eine vollkommen neue Ergänzung der deutschen Ausgabe ist das zusammenfassende Werkverzeichnis, das zunächst nach Opus-Nummern und dann, sofern diese nicht existierten, alphabetisch nach Kompositionstiteln sortiert ist. Wenn auch nicht mit dem neuen MWV von Ralf Wehner (2009) zu vergleichen, erweitern die darin enthaltenen Daten zur Entstehung und Publikation sowie zum Aufbewahrungsort

der wichtigsten Autographen den praktischen Nutzen dieses Buches enorm. Auch wurde die Bebilderung erweitert, wobei die Bilder (bis auf acht farbige Hochglanzseiten in der Buchmitte) stets schwarz-weiß, leider recht klein gehalten und somit lediglich als ergänzende Kurzinformationen zu gebrauchen sind. Abgebildete Autographe bleiben aufgrund der geringen Größe beinahe unlesbar und damit bis auf einen allgemeinen optischen Eindruck nutzlos. Dahingegen erweisen sich die insgesamt 339 Notenbeispiele als treffend gewählt und gestochen scharf gesetzt, wenn auch eine Taktangabe hilfreich gewesen wäre, da es sich nicht in jedem Fall um das Incipit handelt. Weil im Haupttext kaum eine relevante Information ausgelassen wird, konnten im Hinblick auf eine flüssigere Lesbarkeit die dann fast 70 Seiten umfassenden Fußnoten, im Wesentlichen Quellenangaben, ans Ende des Werkes gesetzt werden. Todd agiert insgesamt mehr als Chronist der Geschehnisse, weniger als deren Analytiker. So gelingt ihm primär eine kulturgeschichtliche Rekonstruktion von Mendelssohns Leben und Schaffen sowie eine breite Darstellung des damaligen Musiklebens in Deutschland, Italien, Frankreich, der Schweiz und England. Einzelne Aspekte werden im Kontext näher beleuchtet oder durchziehen gar das Buch, etwa die Frage, warum Mendelssohn keine Opern komponiert hat, oder das Verhältnis zu seiner Schwester Fanny. Erstmals nehmen auch Mendelssohns intimere Befindlichkeiten breiten Raum ein: seine Jugendlieben, Krankheiten, auch seine charakterlichen Schwächen. Todd beseitigt zahlreiche Klischees in der Rezeptionsgeschichte und korrigiert aus seiner Sicht Unstimmigkeiten früherer Biografien, wobei er insbesondere auf diejenige Eric Werners (1963, deutsch 1980) eingeht. Er tritt dem Vorurteil entgegen, Mendelssohns Kompositionen seien oberflächlich, und hebt demgegenüber das Ungewöhnliche, das sowohl aus Innovativem als auch Historisierendem bestehen kann, hervor. Etwas gewöhnungsbedürftig ist der unvermittelte Wechsel von Lebens- und Musikbeschreibung, wodurch der Lesefluss immer wieder unterbrochen wird. Hier wäre möglicherweise eine grafische Herausstellung hilfreich gewesen, um umfangreichere Kompositionserläuterungen schneller auffinden oder gegebenenfalls überspringen zu können. Angesichts des

umfangreichen Mendelssohn'schen Œuvres und des Ehrgeizes, jedes Werk (zumindest jede Werksammlung) kurz vorzustellen, müssen Vorwürfe, Todd bediene sich hierbei lediglich „Konzertführerprosa“, relativiert werden, handelt es sich doch eigentlich um eine Biografie und nicht um ein „Handbuch“. Konsequenterweise endet das Werk mit Mendelssohns Tod und blendet somit die Rezeptionsgeschichte bewusst aus. Angesichts der ungeheuren Materialfülle ist es wohl gerade Todds Gründlichkeit im Umgang mit dem Quellenmaterial, die das Buch zum Standardwerk prädestiniert. (August 2009) Dominik Axtmann

PETER H. SMITH: *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music. Structure and Meaning in His "Werther" Quartet*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press 2005. IX, 325 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

Kein Zweifel, Peter Smiths Buch über Brahms Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60 – das letztpublizierte der drei Klavierquartette, das zugleich die frühesten Wurzeln hat – ist material-, aspekt-, gedankenreich und verknüpfungsfreudig. Seine sieben Kapitel gruppieren sich in Einleitung plus zwei Hauptteile: Introduction: 1. Quintessential Brahms and the Paradox of the C-Minor Piano Quartet: A Representative yet Exceptional Work. I: 2. Analytical Preliminaries: Brahms's Sonata Forms and the Idea of Dimensional Counterpoint; 3. A Schoenbergian Perspective: Compositional Economy, Developing Recapitulation, and Large-Scale Form; 4. Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form; 5. Brahms's Expository Strategies: Two-Part Second Groups, Three-Key Expositions, and Modal Shifts. II. 6. Toward an Expressive Interpretation: Correlations for Suicidal Despair; 7. Intertextual Resonances: Tragic Expression, Dimensional Counterpoint, and the Great C-Minor Tradition. In ihnen bringt Smith unter, was in der internationalen, vor allem englischsprachigen analytischen Brahms-Literatur der letzten Jahrzehnte gut und teuer war. Wie schon die zitierten Kapitelüberschriften zeigen, spielt auch die (scheinbare) Polarität von Schönbergs und Schenkers Brahms-Sicht – die insbesondere in den USA zu einem Forschungshorizont und -instrumentarium zusammenschmolz (nicht zuletzt in Fol-

ge der nationalsozialistischen Vertreibung und Verdrängung von Menschen und Ideen) – erneut eine tragende Rolle. Mit „Dimensional Counterpoint“ meint Smith in Anlehnung an Milton Babbitts „Words about music“, dass „a total structure [...] emerges through a counterpoint of musical dimensions“ (S. 31). Am Ende zahlreicher form-, struktur- und bedeutungstheoretischer Diskussionen und nach dem Rückgriff auf zahlreiche andere Brahms'sche sowie fremde, zumeist ebenfalls auf c-Moll bezogene Werke lautet die Conclusio auf S. 284: „attention to dimensional counterpoint has allowed me to demonstrate ways in which Brahms's image of suicide finds its expression in the musical processes of this extraordinary work.“ Der – sich im Verlauf des Buches verschiedentlich ankündigende – polemische Nachschlag dazu lautet: „More broadly, by exploring the expressive meanings that can be grounded in close analysis, I have not only bridged discourses in music theory, but also offered an alternative to some of the less-well-grounded interpretive forays [Beutezüge] of new musicology“. So weit, so gut. Was aber ist das Besondere, das Neue dieser Arbeit über das zwischen 1855 und 1873/74 komponierte c-Moll-Klavierquartett, das vor der Vollendung eine noch längere Latenzperiode durchlaufen zu haben scheint als die ebenfalls in c-Moll stehende 1. Symphonie? Nun, schon Smiths Fixierung auf c-Moll-Implicationen, die auch eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Haydns Symphonie Nr. 95 und Schuberts c-Moll-Quartettsatz einschließen (S. 261–281), provoziert gewisse Komplikationen. Denn zumindest der Kopfsatz des 3. Klavierquartetts stand 1855 – also zu einer Zeit, die als „the height of Brahms's emotional entanglements with the Schumanns“ (S. 5), sprich: als seine ‚wertherischste‘ Phase überhaupt gilt – nachweislich noch gar nicht in c-, sondern in cis-Moll. Das bringt zumindest für Leser, die sich konventioneller argumentativer Logik verpflichtet wissen, das theoretische Gebäude der „expressive meanings“ des Kopfsatzes nicht unerheblich ins Wanken – es sei denn, man unterstellt, der Satz sei erst mit der Versetzung nach c-Moll ganz eigentlich zu sich selbst gekommen. Immerhin beantwortet Smith die Frage nach der wissenschaftlichen Bedeutsamkeit der spätestens seit Eric Sams in der Schumann- und Brahms-Forschung zu großer Popularität

gelangten „Clara-Chiffre“ erfreulich skeptisch (S. 281 f.). Alles in allem erweist sich das Buch – jenseits der genannten Unschärfe – primär als musiktheoretisch-methodisch akzentuierte Arbeit, die bisherige Verfahren im Umgang mit dem c-Moll-Klavierquartett methodisch leicht ausweitet und den Kenntnisstand über das Werk eher bestätigt als verändert. Erwartet man von einer musikwissenschaftlichen Untersuchung, dass sie über das Areal wissenschaftlicher Selbstreflexion hinaus wesentliche neue, bisher übersehene Aspekte ihres Untersuchungsgegenstandes aufzeigt, dann müsste der Rezensent die Frage nach dem innovativen Potenzial des Buches mit einem Achselzucken beantworten.

(November 2009)

Michael Struck

*SIMON OBERT: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 63.)*

Kompositionen von extremer Kürze waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts kein lokal beschränktes Phänomen. Neben Schönberg und Webern in Wien produzierten Satie und Stravinsky in Frankreich sowie Ives jenseits des Atlantiks Kompositionen von bis dato im jeweiligen Gattungsrahmen unvorstellbarer Kürze. Radikale Dauerreduktion ist also kein Phänomen, das auf den Bannkreis des Wiener Expressionismus beschränkt bleibt, sondern eines der globalen Kennzeichen der musikalischen Moderne. Davon geht Simon Oberts Dissertation aus, der es gelingt, auf Basis von ausgewählten Kompositionen und Rezeptionsdokumenten eine multiperspektivische Innensicht der Moderne zu eröffnen.

Im ersten Teil der Studie klärt Obert die Voraussetzungen des Diskurses über Länge und Kürze. Klingendes Dauern erkennt er als Grundbedingung von Musik und differenziert eine extensive, also messbare und äußerlich motivierte, sowie eine intensive, der konkreten Formung geschuldete, musikalische Dauer. Diese Unterscheidung liefert den Rahmen für Oberts zentrale These, dass die kurzen Stücke ihr ästhetisches Potenzial aus der Spannung zwischen dem extensiven als Musik „Zu-Kurz-Sein“ und dessen Relativierung durch die intensive Formung bezögen. Wenn an sich zu

Kurzes als „angemessen kurz“ wahrgenommen werden kann, bedingt dies die doppelte Fragestellung erstens nach den Normen, welche die Wahrnehmung der Zeitgenossen geprägt haben, zweitens nach den konkreten kompositorischen Mitteln, die traditionelle Korrelationen von Quantität und Qualität aufbrechen.

Daher unterzieht Obert im zweiten Teil seines Buchs zahlreiche Rezeptionsdokumente und programmatische Schriften – von der Konzertkritik bis zu Schönbergs brieflichen Manifesten – aufschlussreichen ‚close readings‘, die ein differenziertes Bild von den zwischen 1900 und 1920 vorherrschenden Meinungen über musikalische Länge und Kürze vermitteln. Gewinnbringend ist, dass der Autor dabei vor soziokulturellen Grenzen keinen Halt macht und Zeugnisse aus Amerika, England, Frankreich, Italien, Deutschland und Österreich mit gleichem Recht nebeneinander stellt, um Konstanten und Unterschiede herauszuarbeiten. Globale Einigkeit besteht bei den Kritikern darüber, dass die moderne Musik zu lang sei. Als Ursachen der Überlänge gelten den Zeitgenossen sowohl Redundanz als auch Komplexität. Wiederholungen und Sequenzen oft kleinster Motive vermitteln einerseits den Eindruck von Statik, andererseits bewirken sie Orientierungsverlust in der Überfülle. So verschieden der Eindruck des ‚Zu Lang‘ auch erklärt wird, er zeichnet sich ab als Charakteristikum einer Musik, die in ihrer Entfremdung vom Publikum als modern im negativen Sinne wahrgenommen wurde. Dass sich diese Kritik mit der Forderung nach kürzeren Stücken und Kürzungen langer Werke verbindet, liegt auf der Hand und bildet als öffentliches Faktum den Verständnishintergrund für das Phänomen musikalischer Kürze. Dieses nicht isoliert zu betrachten, sondern in Abhängigkeit von Länge und ihrer Wahrnehmung, erweist sich als konzeptionell sinnvoll. Es ist Oberts Verdienst, in diesem Zusammenhang zahlreiche kaum bekannte Quellen bereitgestellt und kommentiert zu haben, ohne die musikalische Kürze nur partiell zu verstehen wäre: So zeichnet sich aus Oberts Materialien manche wissenschaftliche Umwertung ab, beispielsweise, dass nicht die atonale Harmonik, sondern die Kürze der Form das Hauptproblem bei der Rezeption von Schönbergs und Weberns Musik darstellte. Die scharfe Kritik am Mammu-

tismus wie am Aphorismus zeigt, dass sowohl die langen als auch die kurzen, oft groß besetzten Stücke um 1910 den Erwartungshorizont der Zeitgenossen über- bzw. unterschritten. In diesem Extrem-Sein lag die charakteristische Modernität der Stücke, deren kulturgeschichtliches Umfeld vom Telegraf bis hin zum Verlagswesen vom Autor sensibel und umsichtig besprochen wurde.

Auch Oberts Analysen im dritten Teil des Buchs können überzeugen. Vier Beispielpaare verdeutlichen den generellen Doppelcharakter musikalischer Kürze, teils in Bezugnahme auf die Konstanten der Rezeptionsdokumente. Anhand von Strawinskys Streichquartettstück Nr. 1 und Schönbergs zweitem der *Drei Stücke für Kammerorchester* zeigt der Autor, dass Kürze Wiederholung nicht ausschließt. Sie kann ebenso aus Wiederholungen entstehen wie aus Wiederholungslosigkeit. Für vergleichbar hält Obert daher Strawinskys Ostinatostück und Schönbergs wiederholungslose Satzzenenkompositionen in dem Punkt, dass beide Verfahren beliebig lang fortsetzbar wären. Die vom Komponisten bestimmte Kürze indes schützt die Stücke vorm Umschlagen des Neuen ins Gewohnte. Anhand von Ives *Study for String Quartet In Holding Your Own!* und Weberns drittem der *Fünf Stücke* op. 10 zeigt Obert, dass Kürze in beiden Kompositionen zugleich Offenheit und Geschlossenheit bewirkt. Den Doppelcharakter gleichzeitiger Klarheit und Unklarheit durch musikalische Kürze präpariert er aus Saties *Cinq Grimaces* und Schönbergs erstem der *Drei Stücke für Kammerorchester* heraus und zeigt dabei, dass beide Reduktionen sind: Reduktion auf Floskeln bei Satie und Reduktion von Floskeln bei Schönberg. Weberns zweite Bagatelle und Ives *The Pond* schließlich stehen für die Gleichzeitigkeit von Transparenz und Hermetik ein. Durch ihren Beziehungsreichtum auf engstem Raum ist die Bagatelle hermetisch, allerdings transparent als Rätsel, während Ives Komposition strukturell durchsichtig ist, sich jedoch durch die Privatheit der biografischen Symbole der Öffentlichkeit verschließt. Oberts Erkenntnisse über die einzelnen Kompositionen sind durchweg plausibel und Resultat solider Analysen teils wenig besprochener Stücke. Darin liegt für sich schon ein Verdienst dieser Publikation, welche in ihrem knappen

Fazit abschließend noch mit einem hartnäckigen Vorurteil aufräumt: Obert belegt, dass die Kürze der atonalen Instrumentalkompositionen der Wiener Schule nicht Folge eines Formproblems nach Preisgabe der Tonalität waren, sondern radikale Realisierungen eines ästhetischen Ideals, das mit den Reduktionsforderungen der Zeit durchaus konform ging. Ferner verweist der Autor nochmals auf musikalische Kürze als Indikator für die soziale Toleranz der Moderne und schließt mit einer variierten Reprise der Dauerdialektik, nun mit der Pointe, dass er die untersuchten Stücke nicht im Lichte des Verschwindens, sondern in der Gefahr des Zu-Lang-Seins präsentiert. Ungeachtet dessen, wie weit man einigen von Oberts Thesen folgen möchte – der wissenschaftliche Diskurs wird es erweisen – bietet sein Buch eine ebenso reiche wie tragfähige Grundlage zur Beschäftigung mit musikalischer Kürze in der Moderne. Es ist frei von Simplifizierungen, scheut die Ambivalenz der Sache nicht und ist im besten Sinne unemphatisch gegenüber einem Gegenstand, der so heftige Reaktionen provozierte.

(Januar 2010)

Konstantin Voigt

GUIDO HELDT: *Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst.* Hamburg: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2007. XVII, 940 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 19.)

Um ehrlich zu sein: Ich habe seit Jahren auf diesen Band gewartet, und als er dann erschien, geschah dies so, dass ich es fast nicht gemerkt hätte. Bedingt war dies durch die Tatsache, dass der Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner (vormals in Eisenach) schon seit Jahren keine Werbung mehr macht, geschweige denn Rezensionsexemplare versendet. Mittlerweile wurde der Verlag verkauft, im Handel sind die Bücher nur noch mit Schwierigkeiten erhältlich. Dies ist sehr betrüblich, handelt es sich doch um eine Hochschulreihe, deren Lieferbarkeit gewährleistet sein sollte.

Guido Heldt hat sich zur britischen Musik des 20. Jahrhunderts durch einige Publikationen profiliert, jüngst in einem Aufsatz zum Delius-Band der *Musik-Konzepte*; seit 2004

ist er Dozent für Musikgeschichte an der Universität Bristol. Das hier vorgelegte Buch allerdings entstand bereits bis 1996, als Dissertation *Aspekte der „English Musical Renaissance“ im Spiegel ausgewählter Tondichtungen*. Wie weitgehend die Arbeit für den Druck überarbeitet wurde, ist nicht zu sagen, nur ganz wenige bibliografische Einträge stammen aus der Zeit ab 2000. Das umfangreiche Buch ist gut zu handhaben, weist es doch ein Register auf, das neben der klaren Struktur des Bandes die Nutzung erleichtert.

Wodurch aber weist sich der Band nun besonders aus, und war dieser Umfang von 862 Seiten Haupttext wirklich notwendig? Wir haben es hier mit mehreren Studien in einer zu tun, im Grunde mit sechs, die sich alle auf die in der ersten Studie („Kapitel“ wäre für die ersten 165 Seiten des Buches untertrieben) ausgebreiteten Fragen beziehen und „in sechs Einzelstudien Licht auf die Probleme der englischen Suche nach einer nationalen Musik zu werfen“ versuchen (S. 29). Vorgesaltet ist eine Gebrauchsanweisung, gefolgt von einem Abschnitt „Was die Arbeit nicht versucht“. Eine ähnlich klare Zusammenfassung, was die Arbeit aber denn nun versucht (und warum sie so lang sein musste), sucht man vergebens.

Heldt befasst sich in seiner ersten Studie mit den Voraussetzungen, aus denen heraus die sechs zur genaueren Analyse ausgewählten Werke entstanden. Zunächst diskutiert er das historische Konstrukt von England als einem „Land ohne Musik“, das bereits seit 1800 in der deutschsprachigen Literatur Erwähnung findet, zumeist aber auf Unkenntnis basiert. Heldts Überlegungen zur Perpetuierung der „rezeptionsgeschichtlichen Realität“ werden leider nicht durch musikhistorische Realität überprüft (seit 1995 finden alle zwei Jahre Konferenzen zur britischen Musik im 19. Jahrhundert statt) – und wir alle wissen, wie problematisch es ist, Meinungen anderer zu perpetuieren und ihnen so eine unangemessene Bedeutung zukommen zu lassen. Ähnlich problematisch ist die Diskussion des Begriffes der „English Musical Renaissance“, die in der englischsprachigen Literatur der vergangenen zehn Jahre mittlerweile kaum mehr Verwendung findet.

Ab „Kapitel“ II erweisen sich die Qualitäten von Heldts Forschung. Sobald er sich intensiv

in die Materie vertieft (jede der sechs monografischen Studien ist rund 100 Seiten lang), fördert er hochinteressante neue Erkenntnisse in verschiedenster Richtung zu Tage (mit besonderem Schwerpunkt auf der englischen Literaturgeschichte), die aber nach Meinung des Rezensenten oft nur vage mit der „englischen Suche nach einer nationalen Musik“ in Verbindung stehen. Auch die ausführliche musikalische Analyse wurde für viele der hier untersuchten Kompositionen in derartiger Tiefe zuvor noch nicht geleistet, etwa mit Blick auf die ausführliche Betrachtung der Tradition des Kuhreigens und ihrer Nutzung durch Vaughan Williams. Viel Neues ist hier zu lernen, viele neue Querverbindungen werden erschlossen. Bei vier der sechs ausgewählten Kompositionen bieten die Textvorlagen Anknüpfungspunkte zur Schaffung einer „nationalen Musik“: bei Granville Bantocks Tondichtung *The Witch of Atlas* (1902) (Shelley), Edward Elgars Symphonischer Studie *Falstaff* (1913) (Shakespeare), George Butterworths Rhapsodie *A Shropshire Lad* (1912) (A. E. Housman) oder Gustav Holsts *Egdon Heath* (1927) (Hardy). Finzis *Nocturne (New Year Music)* (1925/26) geht von einer literarisch dargestellten Stimmung aus und bei Ralph Vaughan Williams's *In the Fen Country* (1904, rev. 1905, 1907 und 1935) handelt es sich um die Evokation einer typischen Landschaft, mit Rückgriff auf und Verarbeitung von Musik der Vergangenheit (sowohl traditioneller als auch Kunstmusik). Doch spannt Heldt sein Netz viel weiter, und hätte er den ambitionierten Titel anders gestaltet, könnte man von einer rundum gelungenen Arbeit sprechen, die zahlreiche Aspekte britischen Lebens (nicht bloß Literatur und Sozialgeschichte, sondern ebenso Naturerleben und Philosophie) intensiv inkorporiert.

Ein umfassenderes Bild einer nationalen englischen (ich bevorzuge britischen) Musik oder auch der britischen orchestralen Programmmusik erschließt sich nicht. Denn zwei der Punkte, die die Arbeit nicht versuchen wollte, lauteten: „Sie ist keine Gattungsgeschichte der Tondichtung in England“ und „Die Arbeit ist keine exemplarische Stilgeschichte englischen Komponierens der Zeit“ (S. 27). Doch auch, ob das Nationale für britische Komponisten im frühen 20. Jahrhundert überhaupt ein Problem war, bleibt im Grunde offen. Und entsprechend be-

scheiden schließt die Arbeit mit dem folgenden Satz: „Wenn es der Arbeit gelungen ist, ein paar neue Knoten ins Wollknäuel [der Sichtweise britischer Musikgeschichte, J. S.] zu knüpfen, dann hat sie ihre Aufgabe erfüllt“ (S. 862).

Zuletzt muss noch ein kleines Manko angesprochen werden, das nach zehn Jahren Herstellungszeit eigentlich unverzeihlich ist – die häufigen Druckfehler und die Unentschiedenheit in Sachen Orthografie. Gerade da Heldts Schriftstil gelegentlich zur Komplexität neigt, wäre ein ordentliches Lektorat unverzichtbar gewesen.

(Oktober 2009)

Jürgen Schaarwächter

*JOHN PURSER: Erik Chisholm, Scottish Modernist (1904–1965). Chasing a Restless Muse. Woodbridge: The Boydell Press 2009. XI, 283 S., Abb.*

Der schottische Komponist Erik Chisholm integrierte auf ganz eigene Weise sein schottisches Erbe und die Kompositionsrichtung der „neuen Einfachheit“ in seinen eigenen Stil. Gleichzeitig war Chisholm ein renommierter Interpret, zunächst als Pianist, später als Dirigent. 1929 gründete er die Active Society for the Propagation of Contemporary Music, durch die bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges u. a. Paul Hindemith, Karol Szymanowski, Béla Bartók, Bernard van Dieren, Alfredo Casella, Constant Lambert, Nikolaj Medtner, Alban Berg, Arthur Honegger, Igor Stravinskij und Kaikhosru Sorabji und/oder ihre Musik zumeist erstmals nach Glasgow gelangten. Auch sonst war Chisholm ein enthusiastischer Förderer der Musik anderer – seiner Initiative sind die britischen Erstaufführungen u. a. von Berlioz' *Les Troyens* und *Béatrice et Bénédict* sowie Mozarts *Idomeneo* zu verdanken. Der Weltkrieg führte Chisholm zur Truppenbetreuung nach Südostasien, 1946 ließ er sich in Südafrika nieder, wo er die Musikabteilung der Universität Kapstadt umfassend ausbaute. Er förderte gleichermaßen junge südafrikanische Komponisten wie auch international damals vergessene Musik. So gehörte er zu den frühesten internationalen Exponenten der Musik von Leoš Janáček und dirigierte 1957 auf einem Gastspiel der Opernschule der Universität Kapstadt die britische Erstaufführung von Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*. Seit seinem Tod waren seine Musik und

sein Schaffen fast vollständig vergessen. Dies änderte sich erst ab Anfang der 1990er Jahre, als Chisholms älteste Tochter mit dem Aufbau einer Stiftung zur Förderung seines Gedächtnisses begann. Ihrem Einsatz ist nicht nur das Projekt einer Einspielung von Chisholms Klaviermusik zu verdanken, sondern auch die vorliegende Biografie.

John Purser kann als Nestor der schottischen Musikgeschichtsschreibung bezeichnet werden – einer Richtung, die in der britischen Musikforschung bislang zu kurz kommt. Purser hatte freien Zugang zu Chisholms Nachlass in Südafrika sowie zum Familienarchiv und konnte so aus bislang unveröffentlichten Quellen ein lebendiges Bild des Musikers und Menschen Erik Chisholm kreieren. Chisholms Leben war sehr ereignisreich, und so sind die 213 Seiten Haupttext fast zu kurz, um die einzelnen Stationen umfassend zu beleuchten. Doch gerade dies macht neugierig auf die vertiefte Beschäftigung mit einer gleichermaßen national wie international bedeutenden Musikerpersönlichkeit, deren Einfluss auf andere noch kaum zu ermessen ist, hat sich Purser doch bewusst auf Biografisches beschränkt. Ein vollständiges Werkverzeichnis fehlt in dem Band, dafür aber gibt Purser eine Übersicht über die Quellen schottischen Traditionsguts für Chisholms Klaviermusik und bietet eine Auswahldiskografie. Pursers ausgezeichnet geschriebene Arbeit, die die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts um einen weiteren wichtigen Mosaikstein bereichert, legt den Grund für weiterführende Untersuchungen – insbesondere auch für solche zu der Musik. Hoffen wir, dass wir nicht wieder vierzig Jahre werden warten müssen.

(November 2009)

Jürgen Schaarwächter

*GÜNTHER LESNIG: Die Aufführungen der Opern von Richard Strauss im 20. Jahrhundert. Band 1. Tutzing: Hans Schneider 2008. 522 S., Abb. (Publikationen des Institutes für Österreichische Musikdokumentation. Band 33.1).*

Listen, Listen, Übersichten – ist Derartiges eine Rezension wert? Im Falle der hier vorgelegten Studie von Günther Lesnig, der sich seit 1974 mit seiner Materie befasst, muss die Antwort eindeutig „Ja“ lauten. Lesnig ist ein Aficionado, wie er im Buche steht, ein Opern-Fan, der sich, wann immer er kann, die Zeit nimmt,

an seiner Materie zu arbeiten. Die Leistungen solcher „musikwissenschaftlichen Laien“ sind nicht zu unterschätzen, hat doch Lesnig allein über 10.000 (!) Originalprogramme von Opernprogrammen und Besetzungszetteln sammeln (die er mittlerweile dem Garmischer Richard-Strauss-Institut übergeben hat) und eine Datenbank mit über 32.000 Aufführungen von Richard-Strauss-Opern aufbauen können. Mehrfach hat Lesnig seine Erkenntnisse auszugswise in den *Richard-Strauss-Blättern*, der Jahressgabe der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft in Wien, vorgestellt, stets reichhaltig illustriert.

Band 1 seiner Übersicht über die weltweit nachgewiesenen Aufführungen von Strauss-Opern im 20. Jahrhundert befasst sich mit der Mehrzahl von Strauss' Opernkompositionen; noch fehlen *Guntram*, *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier*, die in einem weiteren Band folgen werden. Rund die Hälfte aller von Lesnig nachgewiesenen Operaufführungen wird in diesem Band dokumentiert – dass die noch fehlenden fünf Opern ebenfalls auf insgesamt fast 15.000 Aufführungen kommen, macht eine entsprechende Bandaufteilung logisch und sinnvoll.

Lesnig verzeichnet zu jeder Oper zunächst sämtliche nachweisbaren Inszenierungen, gefolgt von der Detailübersicht über die Aufführungen (sortiert nach Städten) mit Anzahl der Aufführungen, Datum der Premiere sowie Nennung von Dirigent, Regisseur sowie den Hauptpersonen. Außerdem hebt er besonders profilierte Dirigenten und Rollenexponenten in einer kurzen Einleitung hervor. Ob die chronologische Aufzählung der Rollendebüts jeweils einer Gesangspartie pro Oper sinnvoll ist, mag diskussionswürdig sein, doch ist Lesnigs Gesamtleistung über alle Zweifel erhaben. Zur Rezeptionsforschung sind seine Erhebungen unerlässlich, gleichzeitig bilden sie eine herausragende Grundlage für die Interpretationsforschung.

(Oktober 2009) Jürgen Schaarwächter

Krzysztof Penderecki. *Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003*. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006. VI, 434 S., Nbsp.

Angesichts der Popularität der Werke von

Krzysztof Penderecki im deutschen Musikleben ist es erstaunlich, wie wenig sich die hiesige Musikwissenschaft bisher des polnischen Komponisten angenommen hat. Diesem Desiderat tritt der Band von Helmut Loos und Stefan Keym entgegen. Er fasst die Vorträge einer Konferenz zusammen, die vom 17. bis 19. Oktober 2003 am Institut für Musikwissenschaft der Leipziger Universität stattfand. Der Kreis der Referenten setzte sich dabei zu gleichen Teilen aus polnischen und deutschen Kollegen zusammen, ergänzt durch einzelne Forscher aus den USA, Österreich und Tschechien. Dies ist insofern von Bedeutung, als „das polnische und das deutsche Musikverständnis durch sehr unterschiedliche historische Erfahrungen und Traditionen geprägt sind, so dass sowohl die Analyse und Deutung von Pendereckis Werken als auch die Aufarbeitung ihrer Rezeptionsgeschichte aus den differierenden nationalen Blickwinkeln oft zu deutlich voneinander abweichenden Ergebnissen führt“ (S. 3 f.).

Tatsächlich wird man bei der Lektüre beispielsweise des Unterschiedes gewahr, dass die polnischen Autoren in ihren Arbeiten stärker als ihre ausländischen Kollegen den historisch-politischen und biografischen Kontext einbeziehen. Besonders ausgeprägt findet sich dies in den einleitenden Beiträgen von Mieczysław Tomaszewski und Regina Chłopicka, die den einzelnen Phasen in Pendereckis Schaffen konkrete Ereignisse gegenüberstellen, wobei sie allerdings betonen, dass dies nur eine von mehreren möglichen Dimensionen der Werkbetrachtung sei. Demgegenüber nähert sich Ann Gebuhr dem Gesamtwerk Pendereckis rein kompositionstechnisch, wobei sie letztendlich zu derselben Phasen-Einteilung wie Tomaszewski und Chłopicka gelangt.

Die darauffolgenden Beiträge widmen sich speziell einzelnen Werken Pendereckis. So zeigt beispielsweise Teresa Malecka Elemente der russisch-orthodoxen Kultur in *Utrenya I* und *II* auf, Allmuth Behrend geht auf die beiden Fassungen der Oper *Die Teufel von Loudun* ein, und Stefan Keym untersucht Pendereckis *Paradise Lost* vor dem Hintergrund des religiösen Musiktheaters im 20. Jahrhundert. Weitere Aufsätze betrachten das Gesamtwerk Pendereckis jeweils unter einem bestimmten Aspekt, etwa im Hinblick auf die Klimaxbildung (Ewa Siemdaj) oder die Idee der „Ars Con-

trapuncti“ (Alicja Jarzębska). Schließlich werden einzelne Werkgruppen herausgegriffen, indem auf die Dramaturgie in den Instrumentalkonzerten (Małgorzata Janicka-Słysz) oder den Gattungsbeitrag von Pendereckis Kammermusik für Streicher (Rainer Cadenbach) eingegangen wird. Gerade letztgenannte Beiträge liefern durchaus neue Erkenntnisse für das Verständnis von Pendereckis Werk und – dem Buchtitel entsprechend – für dessen Einordnung in einen größeren Kontext.

Die zweite Hälfte des Bandes richtet das Augenmerk auf die Rezeption von Pendereckis Œuvre. Dies betrifft einerseits bestimmte Institutionen, wenn beispielsweise Dieter Gutknecht die Uraufführungsgeschichte der *Lukas-Passion* nach Unterlagen des Westdeutschen Rundfunks in Köln schildert oder Hartmut Krones die Beziehungen zwischen Penderecki und der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde beschreibt. Andererseits wird ein relativ vollständiges Bild von der Rezeption in unterschiedlichen Ländern wie Polen, Deutschland, Tschechien und den USA gegeben. Dabei macht Helmut Loos im Zusammenhang mit seiner Aufarbeitung der Penderecki-Berichterstattung im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* auch auf ganz grundsätzliche Probleme aufmerksam, etwa die unterschiedliche Bewertung von Begriffen wie „Virtuosentstück“ im polnischen und deutschen Musikschritftum. Ebenso bietet Ray Robinson dem deutschen Leser erhellende Einblicke, wenn er die unterschiedlichen Phasen der amerikanischen Penderecki-Rezeption einschließlich solcher Kontroversen wie derjenigen um den Kompositionsauftrag zur 200-Jahr-Feier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung erläutert. Auch Stefan Weiss greift einen denkwürdigen Aspekt auf, wenn er textanalytisch die Verbindung Pendereckis und Ligetis in der Rezeption der BRD in Augenschein nimmt. Einen bisher überhaupt nicht wahrgenommenen Blickwinkel präsentiert schließlich Krzysztof Droba mit der aufschlussreichen Zusammenfassung der Penderecki-Monographie des Russen Alexander Iwaschkin aus dem Jahr 1983.

Die Aufsatzsammlung gibt somit einen breiten und äußerst gelungenen Überblick sowohl über das kompositorische Œuvre Pendereckis als auch über dessen internationale Wahrnehmung. Besonders hoch anzurechnen ist, dass

die Darstellung sich nicht auf das sichere Terrain der frühen Schaffensphasen zurückzieht, sondern den Schritt bis ins Jahr 2003 wagt. Hervorzuheben ist hierbei der Aufsatz von Martina Homma „Über Reaktionen und Überreaktionen“ auf Pendereckis Klavierkonzert aus dem Jahr 2002, in dem sie detailliert die jüngste Kontroverse nachzeichnet und die Penderecki-Rezeption in Polen durchaus auch kritisch beleuchtet.

Zur Konzeption des Bandes bleibt lediglich anzumerken, dass auf polnischer Seite ausschließlich Musikwissenschaftler aus Krakau vertreten sind. Auch wenn die Heimatstadt des Komponisten zweifellos das Zentrum der Penderecki-Forschung bildet, wäre zu wünschen, dass entgegen dem „Lokalpatriotismus Krakau versus Warschau“ (S. 408) in Zukunft auch Kollegen aus anderen Landesteilen Berücksichtigung fänden.

(Februar 2010)

Ruth Seehaber

GEORG MAAS / ACHIM SCHUDACK: *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u. a.: Schott 2008. 387 S., Abb.*

In Sachen Filmmusik ist in Deutschland die Musikpädagogik der Musikwissenschaft weit voraus. Als das Autorenteam Georg Maas (Professor für Musikpädagogik/Musikdidaktik) und Achim Schudack (Musiklehrer) 1994 das Buch *Musik und Film – Filmmusik* publizierte, galt Filmmusik in der deutschen Historischen Musikwissenschaft – mit wenigen Ausnahmen – noch als Phänomen von zweifelhaftem ästhetischem Wert. Mit ihrem Filmmusikbuch haben Maas und Schudack damals nicht nur eine wegweisende Einführung in das Verständnis und die Analyse von Filmmusik geboten, sondern auch ein Strukturmodell, das – insbesondere in der sinnvollen Abstufung und gleichzeitigen Multifunktionalität der Kategorien – bis heute zu den wenigen überzeugenden Modellen für die sich vielfältig überlappenden Funktionen von Filmmusik gehört.

Umso erfreulicher ist es, dass nun, da die Filmmusik auch in der Historischen Musikwissenschaft als „neues“ Forschungsgebiet im Kommen ist, ein weiteres Buch des Autorenteam vorliegt. Mit dem Musikfilm haben die Autoren eines der komplexesten Genres im Bereich Film/Fernsehen aufgegriffen. Die gängige

Definition, ein Musikfilm sei ein Film, in dem das Filmbild nach Vorgaben der Musik gestaltet wird (S. 13), wird hier umfassend erweitert, indem neben dem Spielfilm und dessen vielfältigen Arten der Integration von Musik auch dokumentarische Genres einbezogen werden. Bezeichnend ist der didaktische Ansatz der Autoren, denen die Anwendungsmöglichkeit im Unterricht ein höheres Gut ist als „die wissenschaftliche Unanfechtbarkeit der Systematisierung, die, nota bene, im Falle des Musikfilms eine Chimäre ist“ (S. 11) – eine Ehrlichkeit im Umgang mit dem multidimensionalen Material Film, die so mancher spezialisierten wissenschaftlichen Studie gut täte.

Das Handbuch bietet präzise zusammengefasste wesentliche Informationen über das Repertoire und die Spezifik bestimmter Erscheinungsformen des Genres, dargelegt in acht Kapiteln zum Musiktheater (Opernfilm), zum Filmmusical, über dokumentarische sowie narrative und illustrative Musikfilme und -fernsehsendungen, zum Rockfilm, zu Musikerbiografien (Biopics), zur Musikerrolle in Spielfilmen und zu Videoclips. Besonders positiv ist in der inhaltlichen Anlage die umfassende Berücksichtigung des Fernsehens mit seinen spezifischen Ausformungen des Musikfilms – Dokumentation, Reality-TV-Formate, Doku-Soap, Castingshows und Kanäle des Musikfernsehens – zu werten.

Die komplexe und meist problembehaftete Terminologie in den einzelnen Kategorien wird zielbewusst aufgegriffen und in sinnvollen Arbeitsdefinitionen gefasst, die sich auch für den wissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen Musikfilm eignen. In ähnlicher Weise bieten die „Didaktischen Anregungen“ zu den einzelnen Kapiteln keineswegs nur differenziert präsentierte Beispiele und textlich-filmisches Arbeitsmaterial für die schulische Musikpädagogik: Vielmehr machen diese Abschnitte auf zentrale Fragestellungen und Probleme in der Filmanalyse aufmerksam und eröffnen facettenreiche methodische Zugänge; im Zusammenhang mit dem Videoclip kommt zuletzt auch die Kategorie Gender zu ihrem Recht.

Zu den spannendsten Kapiteln zählt die Diskussion der Musikerrolle im Spielfilm (Kap. 7) – eine wesentliche, in der Filmforschung bislang jedoch wenig diskutierte Thematik, die hier in ihren zentralen Aspekten erläutert wird und

über das Medium Film hinaus entscheidende Perspektiven der sozialen, kulturellen und psychologischen Rolle des Musikerberufs bzw. des Phänomens Musik in den Blick nimmt. Das abschließende Kapitel über Videoclips berücksichtigt demgegenüber die mittlerweile umfassende Literatur zu diesem audiovisuellen Phänomen der Postmoderne, das zwischen Marketingprodukt und ästhetischer Kunstform changiert – eine hervorragende, in sich abgerundete Studie, die Ästhetik, Geschichte, Rezeptionsproblematik und Analysemöglichkeiten des Videoclips in exemplarischer Weise präsentiert.

Die verschiedenen theoretischen Zugänge zum Medium Film sind in den einzelnen Kapiteln geradezu elegant eingeflochten; thematisch fokussierte Auswahlbibliografien bieten Möglichkeit zur wissenschaftlichen Vertiefung der Teilgebiete. Hinzu kommt ein umfassender Anhang mit einem allgemeinen Musikfilmregister, einem Verzeichnis biografischer Musikspielfilme und einem Glossar – wiederum wesentliches Handwerkszeug sowohl für die Didaktik als auch für die wissenschaftliche Arbeit zum Thema.

Die umfassende didaktische Erfahrung der Autoren schlägt sich nicht nur in der klaren, durchweg überzeugenden Anlage wieder, sie prägt auch den Stil der einzelnen Kapitel: Das Handbuch ist spannend, im besten Fall sogar unterhaltsam zu lesen; lediglich die Häufung der Auslassungspunkte, die einen der Buchform nicht angemessenen Kolloquialstil implizieren, wirkt gelegentlich irritierend.

Wer etwas über den Musikfilm wissen will, wer dieses Genre in den Unterricht einbeziehen möchte oder aber Anregungen für die spezialisierte wissenschaftliche Beschäftigung mit einzelnen Erscheinungsformen des Musikfilms sucht, ist mit dem Handbuch von Georg Maas und Achim Schudack bestens beraten. Es bleibt zu hoffen, dass dies nicht das letzte Filmbuch des Autorenteam ist.

(Dezember 2009)

Linda Maria Koldau

*ECKHARD GROPP: Neue musikalische Wirklichkeiten. Funktionalisierungen von Musik in der Erlebnisgesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 240 S. (Monolithographien. Band 3.)*

Gropps Beitrag stellt die Anwendung einer

von dem Soziologen Gerhard Schulze in seinem Buch „Die Erlebnisgesellschaft“ (1993) entwickelten milieutheoretischen Begrifflichkeit auf das Feld von Musik in Radio und Fernsehen dar. Es handelt sich um eine kulturwissenschaftliche Untersuchung, die auf die Einbeziehung von Forschung aus den Bereichen Systematische Musikwissenschaft und Musiksoziologie verzichtet. Aus dieser Ausblendung und aus der verengten Perspektive einer Beschränkung auf die Kulturosoziologie Schulzes – ergänzt durch medientheoretische Überlegungen vor allem Marshall McLuhans – ergeben sich die Schwächen des Buches, die durch die teilweise treffenden und erhellenden Einzelbeobachtungen im Zuge der Darstellung der untersuchten Quellenmaterialien nicht ausgeglichen werden können.

Das methodische und theoretische Leichtgewicht des Buches steht in auffallendem Kontrast zu dem hohen Anspruch, „Kausalzusammenhänge zwischen [...] gesellschaftlichen Phänomenen und den nur scheinbar von ihnen abtrennbaren und vermeintlich hoch speziellen Funktionsweisen von Musik“ aufzuzeigen (S. 11). Dieser originär musiksoziologischen Herausforderung versucht Gropp durch eine qualitative Vorgehensweise gerecht zu werden, die eine Analyse von ausgewählten Sendungen des Westdeutschen Rundfunks leisten soll.

Der umfangreichste Teil der Arbeit dient daher der Beschreibung von musikbezogenen Hörfunksendungen einer großen thematischen Bandbreite (S. 39–125) und von vielfältigen, Musik in unterschiedlicher Weise einsetzenden Fernsehformaten (S. 126–228). Alle Sendungen stammen vom Mai 2001. Ergänzt wird das Datenmaterial durch mehrere Experteninterviews mit Vertretern der Bereiche Medien, Marktforschung und Musikmarkt.

Diesem Hauptteil gehen eine Einleitung, die äußerst knappe methodische Anmerkungen enthält und das Quellenmaterial umreißt, sowie ein Abschnitt zu „sozialen und medialen Bedingungen“ voran. Hier referiert Gropp die für seine Beschreibung der Funktion von Musik im Rundfunk relevanten Aspekte der Kulturosoziologie Schulzes; im Zentrum stehen die bekannten „alltagsästhetischen Schemata“ sowie die fünf Varianten der Erlebnisorientierung, die sich aus Nähe oder Distanz zu diesen Schemata ergeben, mitsamt den ihnen entspre-

chenden Milieus, nämlich Niveaumilieu, Integrationsmilieu, Harmoniemilieu, Selbstverwirklichungsmilieu und Unterhaltungsmilieu. Zudem stützt er seine Überlegungen zur – sicherlich unstrittigen – Bedeutung der Massenmedien für die „Erlebnisgesellschaft“ auf den Klassiker der Medientheorie, McLuhan. Mit Bezug auf medientheoretische Überlegungen von Niklas Luhmann betont er zugleich den realitätskonstruierenden Charakter dieser Medien. Die dargestellten Konzepte erfahren bei Gropp keine weitere kritische Reflexion. Überraschenderweise führen sie auch nicht zu einer tatsächlich eigenständigen Analyse des ja doch bedeutenden Themenkomplexes einer Funktionalisierung von Musik. Der Hinweis auf Schulzes bezeichnende Bemerkung, angesichts der gesellschaftlichen Dynamik sei eine „dynamische Methodik“ der „Präzisierung“ vorzuziehen (S. 17), verleitet Gropp zu einer Vernachlässigung methodologischer Sorgfalt. Die vermeintlich qualitative Untersuchung geht über Beschreibungen der Sendungen kaum hinaus. Auch wenn einzelne Beobachtungen Gropps durchaus instruktiv und scharfsinnig zu lesen sind, scheinen sie eher journalistischen als wissenschaftlichen Kriterien zu genügen.

An die Stelle der eigenständigen Kategorienentwicklung tritt eine bloße Bestätigung der Annahmen Schulzes. Analytische Beschreibung und Wertung – mit letzterer wird durchaus nicht gespart – erfolgen nicht getrennt. Es ist dabei wenig überraschend, dass sich bestimmte Funktionen von Musik in Hörfunk und Fernsehen auf Schulzes Theorie beziehen lassen. Mehr als eine Anpassung der Sendeanstalten an (vermutete, manchmal durch Umfragen ermittelte) Verhaltensweisen der Rezipienten ist hier kaum abzulesen. Die zusammenfassende Darstellung der Funktionen von Musik (S. 229–237) ist dementsprechend eigentlich kein Ergebnis der Studie, sondern eine Bestätigung ihrer Voraussetzungen – eine Einpassung der Daten in die Theorie der Erlebnisgesellschaft und in ihre Kategorien.

Mangelt es also der Untersuchung an einem Instrumentarium, das Ausgangsvermutungen auch kritisch in Frage zu stellen instande wäre, ist der Umkehrschluss auf Verhaltensweisen der Rezipienten insofern problematisch, als keine empirischen Daten zur Rezeption erhoben werden. Stattdessen wird vage „ein großer

Teil der musiksoziologischen Rezeptionsforschung“ kritisiert, der in der Begleitfunktion des Radios eine Wertminderung sehe (S. 121). Belegt wird dies nicht weiter. Angesichts des unkritischen Umgangs mit musiksoziologischer Forschung, mit soziologischer Theoriebildung und Methodik ist es nicht verwunderlich, dass Gropp auch ideologiekritische Überlegungen – die angesichts der zentralen Rolle der Marktwirtschaft für die Unterhaltungsindustrie auch einer „Erlebnisgesellschaft“ unabdingbar sind – nicht diskutiert, sondern offensichtlich bewusst (S. 32) ausblendet.

Vor diesem Hintergrund eröffnet die Arbeit keinen größeren Erkenntnishorizont – weder für die Kultursoziologie noch für die Musikwissenschaft. Als essayartige, eher journalistische Texte lassen sich viele der Sendungsbeschreibungen aber gut lesen.

(Januar 2010)

Karsten Mackensen

*Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 282 S., Abb., Nbsp.*

Der Band enthält eine inhaltlich breit gefächerte Sammlung von Aufsätzen, die dem Thema der Musik- und Textphilologie gewidmet sind – im Kernbestand Vorträge, die im Jahre 2003 bei einem Symposium zu Helga Lühnings 60. Geburtstag im Bonner Beethoven-Haus gehalten wurden. Da der organisatorische Rahmen der Tagung eine größere Teilnehmerschar nicht erlaubt hatte, entschloss sich der Herausgeber den Tagungsbericht zur Festschrift zu erweitern und damit auch weiteren Kollegen Gelegenheit zu geben, der Jubilarin die Reverenz zu erweisen. Helga Lühning war über lange Jahre Sprecherin der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung und eine engagierte Verteidigerin der deutschen Musikeditorsinstitute, von denen im Laufe ihrer Amtszeit viele durch schleichende Sparmaßnahmen der Öffentlichen Hand in der Existenz bedroht wurden. Sie hat so manche Hiobsbotschaft „mit Fassung“ getragen, was den Herausgeber offenbar zu diesem etwas ungewöhnlichen Buchtitel inspiriert hat. Zu Lühnings Verdiensten gehört auch, dass sie nachhaltigen Kontakt zu germanistischen Edi-

tionsprojekten gepflegt und damit einen intensiven Gedankenaustausch zwischen musikwissenschaftlichen und germanistischen Editoren angeregt hat. Dieser interdisziplinäre Dialog spiegelt sich auch in dem vorliegenden Buch wider, in dem mit Norbert Oellers und Bodo Plachta wenigstens zwei prominente Fachvertreter der Germanistik zu Wort kommen, die sich respektive mit Friedrich Schillers Gedicht „Würde der Frauen“ und Bertolt Brechts „Der Zweifler“ beschäftigen. Mehr war es aber naturgemäß den Kollegen aus der Musikwissenschaft ein Anliegen, sich zu Ehren der Jubilarin zu Wort zu melden. So befasst sich Bernhard Schmid mit Orlando di Lassos Motetten in der Redaktion seiner Söhne, während sich Uwe Wolf den „Fassungen“ der Markuspassion ‚von‘ C. Ph. E. Bach“ widmet. Dörte Schmidt setzt sich hingegen mit der Gattungsfrage in Beethovens Kammermusik auseinander, eine Gabe für die Beethoven-Forscherin Lühning. Probleme der Darstellung von Fassungen, Bearbeitungen und Entwürfen im Rahmen einer modernen wissenschaftlichen Gesamtausgabe wie der *Neuen Schubert-Ausgabe* stehen im Mittelpunkt der Überlegungen von Walter Dürr, während Christian Martin Schmidt über gewollte und ungewollte Fassungen der Konzert-Ouvertüre zu Mendelssohns Konzert-Ouverture *Shakespeares Sommernachtstraum* op. 21 berichtet. Wagners Opern beschäftigen Klaus Döge („Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen.“ Zur Urfassung von Richard Wagners Oper *Lohengrin*“) und Sieghart Döhring („Kontinuität und Entwicklung. Wagners *Tannhäuser* und seine Metamorphosen“), Michael Struck thematisiert hingegen das Problem der Fassungen als Problem der Brahms-Forschung. Martin Geck und Wolfgang Steinbeck reflektieren das Generalthema am Beispiel Anton Bruckners. Susanne Popp greift sodann u. a. Max Regers wohl gespaltenes Verhältnis zur Musikwissenschaft auf, während Peter Jost sich mit der Frage der Überarbeitung und deren Verhältnis zur Neufassung am Beispiel von Claude Debussys *La Mer* befasst.

Ralf Schnieders und Joachim Veit richten – mit einem kleinen Augenzwinkern – den Blick noch einmal auf definitorische Probleme und zeigen, wie Fassungen in neuen editorischen Medien dargestellt werden können.

Einzelne Beiträge wurden in ihrer ursprüng-

lichen Vortragsfassung, d. h. ohne Fußnoten abgedruckt, was der etwas langwierigen Entstehungsgeschichte des Buchs geschuldet sein mag, ihm inhaltlich aber kaum schadet. Im Gegenteil: Sie lassen auf angenehme Weise die fast familiäre Atmosphäre des Symposiums nachvollziehen und machen diese Festschrift zu einer inhaltlich anregenden, gelungenen Würdigung einer verdienten Wissenschaftlerin und Kollegin.

(September 2010)

Daniel Brandenburg

„Vom Erkennen des Erkannten“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*. Hrsg. von Friederike WISSMANN, Thomas AHREND, Heinz von LOESCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. 568 S., Abb., Nbsp.

Anlässlich des 65. Geburtstags von Christian Martin Schmidt ist diese Festschrift erschienen, die insgesamt 46 Beiträge in sich vereint. Sie nähern sich den Themen Editionsphilologie und Analyse unter höchst unterschiedlichen Fragestellungen. Von diesen Texten, die sich neben anderem um Schmidts Forschungsschwerpunkte Mendelssohn, Brahms, Eisler und Schönberg drehen, seien einige Beispiele ausgewählt.

In Hartmut Krones' Artikel über „verloren gegangene Selbstverständlichkeiten“ der musikalischen Interpretation wird über die Möglichkeiten und Grenzen von Editionen reflektiert, was die Berücksichtigung von interpretatorischen Gepflogenheiten der Vergangenheit angeht, die nicht in den Notentext eingegangen bzw. in moderner Notation nicht darstellbar sind. Beispiele hierfür sind das Rubato des 18. Jahrhunderts oder die Appoggiatur. Krones unterzieht die Neue Mozart-Ausgabe sowie die Neue Schubert-Ausgabe einer kritischen Betrachtung unter diesem Aspekt und kommt zu dem Befund, dass die jeweiligen Editoren der einzelnen Bände die Frage der Appoggiatur höchst unterschiedlich angegangen seien. Damit würden beide Ausgaben keinen einheitlichen Standpunkt im Hinblick auf zeittypische, heute verloren gegangene Musiziergepflogenheiten beziehen, vielmehr würden sogar innerhalb der beiden Editionen einander widersprechende Auffassungen vertreten.

Matthias Tischer widmet sich Paul Dessaus *Orchestermusik Nr. 3 (Lenin)* aus dem Jahre 1970, einem Auftragswerk, mit dem drei Jubilare gleichzeitig geehrt werden sollten, nämlich Beethoven, Lenin und die Staatskapelle Berlin. Durch die Integration von bereits existierendem musikalischen Material aus der beinahe zwanzig Jahre älteren *Grabschrift für Lenin* auf einen Text Bertolt Brechts kam hier ein zutiefst problematisches Werk zustande. Dessau verlieh darin seiner Hoffnung auf die Vereinbarkeit von Arbeiterbewegung und künstlerischer Avantgarde Ausdruck, einer freilich nach Stalins „Konterrevolution“ auf ästhetischem Gebiet utopischen Hoffnung, wie zeitgenössische Rezensionen belegen, die Dessaus Musik als viel zu modernistisch beurteilten, um bei dem Aufbau eines sozialistischen Staates von Nutzen sein zu können. Dessau verwendet in der *Orchestermusik Nr. 3* zum einen ein Thema aus seinem Oratorium *Appell an die Arbeiterklasse* und zum anderen eines, das auf dem Namen seines Lehrers, des seinerzeit in der DDR verpönten Arnold Schönberg, basiert. Damit ist auf subtile Weise der Wunsch nach einer Einheit der politischen wie der künstlerischen Entwicklungen im Sozialismus angedeutet.

Hermann Danusers Beitrag beschäftigt sich mit dem Melodram *Amphion* von Paul Valéry und Arthur Honegger, einem dramatisch-musikalischen Werk, das die Genese der Musik an sich zum Thema hat. Aufschlussreich für dessen Entstehungsgeschichte sind sowohl die Äußerungen beider Autoren darüber als auch ein Vergleich des unvertonen Textes mit der Partitur. So sah Valérys Drama ursprünglich teilweise recht detaillierte Vorgaben für die Musik vor, die sich aber in der Form kompositorisch nicht überzeugend umsetzen ließen und deswegen von Honegger mit Absicht ignoriert wurden. Dadurch, dass bei *Amphion* zwei in ihrem Metier erfahrene Künstler zusammenarbeiteten, deren Intentionen sich mitunter durchkreuzten, lassen sich laut Danuser hier exemplarisch die Grenzen von Musik und Dramatik aufzeigen. Das Stück offenbart darüber hinaus durch seinen problematischen Charakter seine Zugehörigkeit zur Moderne, ein Zug, der bei der Betrachtung der Werkgenese noch deutlicher hervortritt.

In Allen Fortes Beitrag über die vergleichsweise unbekanntem und wohl auch fragmen-

tarischen *Three Pieces for Chamber Orchestra* von Arnold Schönberg aus dem Jahre 1910 wird der Frage nachgegangen, ob es möglicherweise Anton von Webern war, der durch seine ersten atonalen Kompositionen Schönberg dazu anregte, sich ebenfalls verstärkt auf dem Gebiet der freien Atonalität zu versuchen, d. h. ob mit-hin hier nicht der Schüler dem Lehrer voran-gegangen sein könnte. Forte belegt seine These mit der Analyse früher atonaler Stücke We-berns und Schönbergs, in denen ein seines Er-achtens von Webern erstmals gefundener und dann häufig verwendeter Hexachord eine wich-tige Rolle spielt, den Schönberg von seinem Schüler übernommen habe. Forte sieht neben dieser Übernahme von Akkorden und Tonfol-gen in ihren frei atonalen Stücken bei Webern und Schönberg zudem einen schon beinahe kabbalistisch zu nennenden Hang, ihre Namen in mit Tönen chiffrierter Form in ihre Kompo-sitionen einzuarbeiten, was er ausführlich ana-lytisch belegt. Bei seinen Analysen greift Forte auf die von ihm postulierte Pitch-class-set-The-orie zurück.

Die Inhalte der Beiträge sind, wie anhand dieser Beispiele deutlich geworden sein dürf-te, naturgemäß überaus vielfältig und auch methodisch unterschiedlich angelegt. Neben einem Interview mit dem Dirigenten Riccar-do Chailly über Schmidts Edition von Mendels-sohns Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum*, einem Text des Theologen Ed Noort über das Libretto von Händels *Joshua* oder dem feuille-tonistischen Beitrag von Hartmut Fladt „Vom Glück der Fehler“ finden sich darin etliche Arti-kel über Spezialbereiche der Musik. Dazu ge-hören etwa Ekaterina Smykas Beitrag über die Schwierigkeiten bei der Edition von neuma-tisch notierten russischen Sakralgesängen, Rembrandt Wolperts Text über die Edition von japanischer Táng-Musik oder Martha Brechs über die Probleme bei der Dokumentation von elektroakustischer Musik. Demgegenüber wird in anderen Beiträgen Grundsätzliches verhan-delt, z. B. von Albrecht Riethmüller, der sich mit den Aporien und impliziten Wertungen von geläufigen Formanalysen beschäftigt, die mit Buchstaben (z. B. A-A') operieren. Den Schluss des Buches bildet ein Publikationsver-zeichnis Christian Martin Schmidts, das sei-ne große Produktivität u. a. auch auf dem Ge-biet der Edition von Musik belegt. Das Buch ist

hervorragend lektoriert und das Layout anspre-chend gestaltet.

(Januar 2010)

Martin Knust

GOTTLÖB HARRER: *Lateinische Kirchenmu-sik*. Hrsg. von Ulrike KOLLMAR. Leipzig: Fried-rich Hofmeister Musikverlag 2008. XIX, 283 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Se-rie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhun-derts im mitteldeutschen Raum. Band 10.*)

Der unmittelbare Nachfolger von Johann Sebastian Bach als Leipziger Thomaskantor, Gottlob Harrer, gehörte, sieht man von der Studie Arnold Scherings (1931) ab, bis zu der grundlegenden Arbeit von Ulrike Kollmar von 2006 in der Wissenschaftswelt zu den unge-rechterweise Unbekanntem. Die Herausgeberin des hier rezensierten Notenbandes hatte dort erstmals eine detaillierte und in mehrfacher Hinsicht richtigstellende Biografie und Werk-analyse mit Werkverzeichnis dieser im Schat-ten Bachs stehenden Musikerpersönlichkeit vorlegen können. Dass Harrer in seinem Œu-vre (darunter finden sich auch Oratorien, Or-chesterwerke und Kammermusik) bemerkens-werte kirchenmusikalische Werke hervor-brachte, zeigt beispielhaft die Neuedition von drei Werken in der Denkmälerausgabe mittel-deutscher Barockmusik (mit musikhistorischer Einführung und Kritischem Bericht): einer *Mis-sa* in D, einem *Dixit Dominus* in F und einem *Magnificat* in G.

Die im Dezember 1735 wahrscheinlich in Dresden fertiggestellte *Missa* ist ein durchaus erhabenes Werk für vierstimmigen Chor und große instrumentale Besetzung (außer Strei-chern mit Basso continuo werden auch je zwei Trompeten, Pauken, Oboen und Flöten einbezogen). Diese *Missa*, eine sogenannte Nummern-messe, besteht aus 18 Teilen. Die Rolle des Or-chesters ist insofern bemerkenswert, als teil-weise umfangreiche instrumentale Ein- und Ausleitungen und Zwischenteile (vergleiche das „Christe eleison“ Nr. 2 oder das „Benedictus“ Nr. 15) die von Chor, Terzett, Duett und Solo vorgetragenen vokalen Teile so gliedern, dass die dramatische Aussage der Texte erhöht wird. Ohnehin sind die einzelnen Nummern mu-sikalisch voneinander jeweils deutlich unter-schieden, so durch den Einsatz von Trompeten und Pauken an besonderen Stellen zur Hervor-

hebung wichtiger Texte (einerseits ganze Sätze betreffend wie Nr. 1 „Kyrie“, Nr. 4 „Gloria“, Nr. 16 „Osanna“ usw., andererseits zum Ende einer Nummer wie in Nr. 3 „Kyrie II“, Nr. 18 „Dona nobis pacem“ oder Nr. 9 „Cum Sancto Spiritu“) oder der beiden Flöten (Nr. 11 „Crucifixus“, Nr. 15 „Benedictus“). Mehrmalige Tempowechsel innerhalb ein und derselben Nummer (z. B. in Nr. 4 „Gloria“), aber auch krasse Tempo-Unterschiede zwischen den einzelnen Sätzen (die dichte, konzentrierte Nr. 5 „Qui tollis I“ mit ihren charakteristischen punktierten Sechzehnteln im Largo gegenüber der ausladenden Nr. 6 „Qui tollis II“ im Tempo „Da Siciliano e con affetto“) tragen ebenso zu einer Dramatik in der Aussage bei wie Taktwechsel innerhalb eines Satzes oder zwischen den einzelnen Sätzen. Die Chorsätze, ob sie nun streng homophon und isorhythmisch oder aber konzertant angelegt sind, weisen eine große Intensität auf, gipfelnd in den Chorfugen (in Nr. 3 „Kyrie II“, Nr. 9 „Cum Sancto Spiritu“, Nr. 18 „Dona nobis pacem“). Zur formalen Geschlossenheit trägt nicht nur bei, dass das „Osanna“ im „Sanctus“ Nr. 14 und das „Osanna“ Nr. 16 thematisch miteinander verwandt sind, sondern auch, dass das sechzigtaktige „Kyrie II“ Nr. 3 und das ebenso umfangreiche „Dona nobis pacem“ Nr. 18 als Schlusssatz zwar textlich verschiedene, aber musikalisch identische Chorfugen sind. Davon heben sich Solo-Nummern wie das „Christe eleison“ für Altstimme (Nr. 2) im 3/8-Takt und Moderato-Tempo, das italianisierende Sopran-Siciliano Nr. 6 „Qui tollis II“ oder aber die Duett-Passagen in Nr. 12 „Et resurrexit“, das mit dem Wort „mortuorum“ im Adagio endet, deutlich ab.

Nur ein Jahr früher entstand das *Dixit Dominus* für Chor, je zwei Hörner und Oboen sowie Streicher und Basso continuo, gegliedert in sieben Teile entsprechend der textlichen Gliederung des Psalms 109 und abgeschlossen mit der kleinen Doxologie. Auch hier treten das Orchester und der Chor als gleichberechtigte Partner und Konkurrenten in Erscheinung. Eingeleitet wird das *Dixit Dominus* durch ein orchestrales Vorspiel im Allegro assai mit Sechzehntel-Läufen, die sich zu lombardischen Rhythmen verschärfen. Tempowechsel, wechselnde Dynamik, syllabische und melismatische Musikalisisierungen von Worten, Homophonie gegen Polyphonie in den Chören, Wortwiederholungen,

Tutti-Blöcke gegen geringstimmige Besetzung, dazu intensive Wortausdeutungen und Reminiscenzen an musikalisch-rhetorische Figuren – das ganze Arsenal der Musik des Barock nutzt Harrer, um die Textaussage eindringlich zu vermitteln. Kontrastierend stehen sich beispielsweise die Chorfuge „Sicut erat“ der kleinen Doxologie zum zurückhaltenden, Naturidylle assoziierenden Andante „De torrente in via bibet“ im 3/8-Takt gegenüber, textlich weiter geführt „propterea, exaltabit caput“, dabei „exaltabit“ musikalisch bildhaft melismatisch und aufsteigend setzend. Das Werk endet mit einem drei Mal unterschiedlich gestalteten „Amen“, zuletzt im Adagio und Pianissimo.

Während diese Kompositionen offensichtlich für den katholischen Gottesdienst komponiert worden waren, dürfte das doppelchörige *Magnificat* eine Funktion in der Leipziger Thomaskirche in der ersten Hälfte der 1750er Jahre gehabt haben. Durch die Gestaltung des Largo des „Magnificat anima mea Dominum“ mit der homophonen Anlage der gleichzeitig oder im Wechsel klingenden beiden Chöre und dem Tutti des Orchesters wird das Große deutlich erlebbar. Davon hebt sich das Allegro des weiteren Textes mit seiner an Abwechslung reichen, lebendigen Orchester- und Chorführung ab. Harrer gestaltet musikalisch im Sinne der Textaussage bis ins Detail gehend: So wird das Wort „omnes“ in „omnes generationes“ vier Mal wiederholt, die „potentia“ in „Fecit potentiam in brachio suo“ durch Punktierung der Achtel- bzw. der Sechzehntel-Bewegung im Orchester verdeutlicht oder mit dreimaliger Wiederholung des „et sanctum nomen ejus“ die Bedeutung dieser Worte hervorgehoben. Abgeschlossen wird das Werk ebenfalls durch die kleine Doxologie, wiederum sich gliedernd in einen „Gloria“-Teil im Largo und mit dem „Sicut erat“ im Allegro, was zu einer abgerundeten Gesamtform führt. Mit der 19-maligen Wiederholung des „Amen“, zunächst wechselchörig und schließlich vollchörig, klingt das beeindruckende Werk aus.

Die Auswahl dieser drei Werke ist durchaus eine gelungene. Die Kompositionen sollten wegen der Intensität des Ausdrucks und ihrer Klangschönheit Interpreten dazu anregen, sich der Musik Gottlob Harrers zuzuwenden.

(März 2010)

Klaus-Peter Koch

PETR IL'IC ČAJKOVSKIJ: *New Edition of Complete Works. Serie VI: Piano Works and Transcriptions. Band 69a: Piano Works 1875–1878. The Seasons Op. 37bis (ČW 124–135), 12 Pieces of Medium Difficulty Op. 40 (ČW 136–147), Russian Volunteer Navy March (ČW 149).* Hrsg. von Polina VJDMAN und Ljudmila KORABEL'NIKOVA. Moskau: Muzyka / Mainz: Schott Music 2008. XVI, 246 S.

Der Fahrplan der seit 1993 erscheinenden *Neuen Tschaikowsky-Gesamtausgabe* ist ambitioniert. Das gesamte, nicht nur das druckreife Schaffen soll am Ende in „akademischen“ Ausgaben vorliegen. Dabei entfaltet insbesondere Unvollendetes, wie etwa das Sinfoniefragment von 1891, einen ganz besonderen Reiz, denn Tschaikowskys Werke wurden im Zuge des Kompositionsprozesses und der Drucklegung immer glatter. Projekte im Rohzustand eröffnen ungeahnte Perspektiven auf das, was möglich gewesen wäre und was der Interpret auch im Umgang mit der Endfassung berücksichtigen sollte: dass sperrige Lösungen dem „Wesen“ des Komponisten entsprechen.

Mit dem vorliegenden Band beginnt die in fünf Bänden konzipierte Serie VI der Klaviermusik. Dem um Zusammenhänge bemühten Interpreten hilft eine Auswahlchronologie des Lebens des Komponisten, die auf wenigen Seiten das historische Umfeld der Werke zusammenfasst. Wie immer in solchen Chronologien bleibt es Aufgabe des Lesers, Verbindungen zwischen der Komposition und zeitnahen Ereignissen herzustellen: so etwa die Relevanz der Pariser *Carmen*-Aufführung, die Tschaikowsky 1876 erlebte, für das *Jahreszeiten*-Projekt. Dass Tschaikowsky nicht in russischer Isolation schrieb, lässt sich auf diese Weise subtil betonen. Ein Essay über die Geschichte der im Notenteil wiedergegebenen Werke verdeutlicht den Unterschied zu gewöhnlichen Notenausgaben. Die Korrespondenz etwa, die das Erscheinen der einzelnen *Jahreszeiten*-Teile in monatlichen *Nouvelliste*-Heften von 1876 erklärt, wird großzügig zitiert und analysiert. Wegen des Ortes der Erstveröffentlichung muss der Zyklus wohl als reine Salonmusik bezeichnet werden, der künstlerische Anspruch reicht jedoch auch für Konzertzwecke. Das Werk gehört zu den robusteren Brücken zwischen diesen zwei scheinbar (und sehr oft auch tatsäch-

lich) getrennten Rahmen des Musizierens im 19. Jahrhundert.

Im Gegensatz zu den im Band 69a publizierten Stücken bilden Projekte, die ursprünglich durch geplante öffentliche Konzerte ausgelöst wurden, ein Labyrinth von Lösungen. Diese liefern für jede neue Interpretation wertvolle Ansätze und müssen daher unbedingt in einer wissenschaftlichen Ausgabe veröffentlicht werden. Die Spuren der Beteiligung der ausführenden Virtuosen (Elemente geteilter Autorschaft) sind in den Quellen nachgewiesen, und auch darüber hinaus zeichnen sich diese Kompositionen durch eine hartnäckige Suche nach der besten Lösung für ambitionierte Probleme aus. Gewiss ist die hier gewählte Herausgeberpraxis, die auch dort die Notation des Komponisten respektiert und wiedergibt, wo der Herausgeber nicht sagen kann, warum von der Konvention der Zeit abgewichen wurde, in solchen Fällen die einzig richtige – insbesondere bei Komponisten wie Tschaikowsky, die den vollen Einsatz des Interpreten brauchen, um mit ihren Werken zur vollen Wirkung zu wachsen. Das Wissen um das Schwanken des Künstlers zwischen verschiedenen Lösungen ist wichtig und seine Darstellung nur im Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe in gebührender Ausführlichkeit und Vollständigkeit möglich.

In Tschaikowskys Salonmusik geht es dagegen um winzige Abweichungen zwischen den älteren Ausgaben und neueren Quellen. Die primäre Grundlage für den Notentext der *Jahreszeiten*, gelegentlich auch „Tableaux du Nord“ genannt, bildet die letzte Ausgabe, die bei dem Moskauer Verleger estländischer Herkunft, Pjotr Iwanowitsch Jurgenson (1836–1904), vor dem Tod des Komponisten veröffentlicht wurde. Wer die editorischen Anmerkungen im vorliegenden Band überfliegt (alles, auch die anderen Textteile, übrigens nur in Englisch und Russisch), erkennt, wie sich hier ein insbesondere hinsichtlich der Agogik beeindruckend detailliertes Bild von der Intention des Komponisten entfaltet. Ein extrem differenziertes Notenbild ermutigt zu interpretativer Sorgfalt. Wenig ist darüber hinaus signifikant, und das reduziert den Sinn einer peniblen Angabe der Unterschiede. Minimale Versäumnisse, Ungenauigkeiten oder auch Lapsus in älteren Ausgaben aufzulisten, grenzt an Luxus. Die Impulse, die der Interpret aus diesen Notizen für seine

Arbeit bekommen kann, sind im Vergleich mit den Unterschieden in Agogik und Phrasierung, die jeder Spieler ohnehin aufgrund der eigenen Anlage macht, eher gering. Von außergewöhnlich großer Bedeutung sind jedoch Passagen, in denen (etwa in „Oktober“, Nr. 10, T. 1 ff. und 9 ff.) das Autograph an mehreren Stellen eine dezidiert andere Phrasierung aufweist, oder auch, wenn (wie etwa insbesondere in „Januar“, Nr. 1) der Verleger Jurgenson in posthumen Drucken, die später aber maßgeblich wurden, zwei Takte hinzufügt, um eine formale Symmetrie (Glätte) herzustellen – oder weil er übersehen hat, dass es bei Tschaikowsky eine beachtliche Asymmetrie zwischen *Meno mosso* in Takt 29 ff. und der Wiederholung in Takt 46 ff. gibt.

Während es die *Jahreszeiten* als Zyklus weit über die nach Tee und Kardamom duftenden Salons der *Nouvelliste*-Leser geschafft haben (im 20. Jahrhundert zunehmend auch auf die Konzertbühnen), sind die *Zwölf Stücke* op. 40 ein gutes Beispiel für „Kunst“ als Broterwerb. Tschaikowsky meldete sich beim Verleger im Oktober 1877 und fragte nach bezahlten Aufgaben jeglicher Art. Das Ergebnis waren (gekürzt formuliert) *Zwölf Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades* op. 40, eine Komposition, die die Aura dessen, was von Tschaikowsky und Jurgenson (auch in ihrer Korrespondenz zu den *Jahreszeiten*) mit „Gesammelten Werken“ gemeint war, strapaziert. Die Frage stellt sich daher schon, unter welchen Bedingungen Stücke dieser Art editorische Sorgfalt verdienen – auch dann, wenn die Herausforderungen und Chancen, eine bessere Ausgabe herzustellen als bisher, größer sind als etwa im Falle der *Jahreszeiten*. Um einiges interessanter ist der *Marsch der Marine-Freiwilligen* zu Ehren eines Helden im Russisch-Osmanischen Krieg (1877–78), Michail Dmitriewiç Skobelev. Das pompöse Stück von 1878 dokumentiert Tschaikowskys lebendiges Interesse für aktuelle Ereignisse und Politik.

(September 2010)

Tomi Mäkelä

FOLTMANN. *Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2006. LXXIX, 270 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 3: Kantater 2 / Cantats 2. Hrsg. von Lisbeth LARSEN, Elly Bruunshuus PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2008. XL, 274 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 3: Kantater 3 / Cantats 3. Hrsg. von Lisbeth Ahlgren JENSEN, Lisbeth LARSEN, Kirsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2008. XLIV, 253 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 4–6: Sange 1–3 / Songs 1–3. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly Bruunshuus PETERSEN, Kirsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 3 Teilbände. 694 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie III: Vokalmusik / Vocal Music. Band 7: Sange. Kommentarer / Songs. Editorial Texts. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN, Peter HAUGE, Elly Bruunshuus PETERSEN, Kirsten Flensburg PETERSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. 538 S.*

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie IV: Juvenilia et Addenda. Band 1: Hrsg. von Lisbeth Ahlgren JENSEN, Lisbeth LARSEN. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen 2009. LVI, 330 S.*

Man darf schon über die Geschwindigkeit erstaunt sein, mit der in nur 15 Jahren die Carl Nielsen-Ausgabe erschienen ist. In vier Serien wurden insgesamt 29 gezählte und 34 reale Bände vorgelegt (die Differenz erwächst aus einer der musikalischen Praxis geschuldeten Doppeledition der beiden Opern *Maskerade* und *Saul og David* in Dänisch/Deutsch bzw. Dänisch/Englisch). Tempo und Umfang erinnern an die Musiker-Gesamtausgaben, die im ausgehenden 19. Jahrhundert von Breitkopf & Härtel herausgebracht wurden, etwa die von Eusebius Mandyczewski quasi als Editionsleiter betreuten 41 Bände der „Alten“ Schubert-Ausgabe, für die man gerade einmal 13 Jahre benötigte – eine Leistung, die heute allein schon der Logistik wegen, aber auch hinsichtlich der handwerklichen Herstellung noch immer tiefsten Respekt abnötigt. Doch halten diese älteren musikalischen Monumente – unbenommen ihrer rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung – heutigen Ansprüchen nicht mehr

CARL NIELSEN: *Værker / Works. Serie II: Instrumentalmusik / Instrumental Music. Band 12: Klaver- og Orgelværker / Piano and Organ Works. Hrsg. von David FANNING, Niels Bo*

stand und wurden (oder werden noch) durch neue Ausgaben ersetzt.

Dass es bei der Carl Nielsen-Ausgabe nun aber gelang, die bewundernswert zügige Bandfolge mit modernen philologischen Methoden und redaktioneller Akribie zu verbinden, hat vor allem äußere Ursachen. Da wäre zunächst auf die mit sieben (!) wissenschaftlichen Mitarbeitern imponierend ausgestattete Redaktionsgruppe zu verweisen (zudem arbeitete man fast ohne externe Herausgeber). Hinzu kommen ideale räumliche Verhältnisse – und vor allem der unschätzbare Vorzug, nahezu sämtliche relevanten Quellen (Autographe, Drucke, Dokumente) im selben Haus zur Verfügung zu haben. Zudem hat die nicht selbstverständliche, aber zweifelsohne förderliche Mischung von editorischer Tätigkeit und selbstständigem Forschungsauftrag zu weiterreichenden Ergebnissen geführt. Denn nur zu gerne wird vergessen, dass bei einer Edition – ist erst einmal die Wertigkeit der Quellen ermittelt und die Stichvorlage hergestellt – alles weitere nur mehr alltägliches Kunsthandwerk darstellt. All diese Faktoren haben dazu geführt, dass die Kompetenzen und der Erfahrungsschatz der Redaktion in weiten Teilen für ein neues Projekt, das *Dansk Center for Musikudgivelse* (Dänisches Zentrum zur Herausgabe von Musik), gesichert werden konnten. Kopenhagen wird damit plötzlich zum Vorreiter eines flexiblen Modells von Denkmälerausgaben, das anderenorts schon lange auf Sparflamme köchelt – oder auf fatale Weise kalt gestellt zu werden droht (man denke etwa an die *Monumenta Musicae Svecicae* und die unsichere Zukunft der kurz vor dem Abschluss stehenden Berwald-Ausgabe in Stockholm).

Wie dringend notwendig und nahezu alternativlos das Konzept einer *Gesamtausgabe* sowohl rezeptionsgeschichtlich wie auch repertoirekundlich ist, um wirklich alle Facetten eines Œuvres gleichermaßen offen zu legen, zeigen insbesondere die zuletzt erschienenen Bände der Nielsen-Ausgabe. Hatte man wohl auch wegen der Reputation des Projekts mit der Herausgabe von *Maskerade*, den Sinfonien und den Konzerten (also: den unzweifelhaften Hauptwerken) begonnen, standen am Ende mit der Klaviermusik, den Kantaten und Liedern Bereiche des kompositorischen Schaffens im Vordergrund, die auf den ersten Blick

eher am Rand liegen oder weniger attraktiv erscheinen. Durch die auf gleichem Niveau stehende und damit auch wertungsfreie Edition eines verlässlichen Notentextes werden aber erst vollkommen neue Fragen entstehen – oder bereits bestehende Desiderate noch stärker ins Licht gerückt. Dies betrifft zunächst die insgesamt drei (!) Bände mit Kantaten – nahezu alles Gelegenheitswerke, die aber im Rahmen einer in Skandinavien weit verbreiteten Tradition zu sehen sind (man denke etwa nur an entsprechende Werke von Jean Sibelius und Hugo Alfvén). In diesem Sinne markiert die Veröffentlichung der Kompositionen in der Gesamtausgabe überhaupt erst einen wichtigen Baustein zu einer dringend notwendigen und den Werkbestand kontextualisierenden Studie über dieses oftmals dem akademischen Leben verpflichtete Repertoire (als Beispiel sei die *Kantate ved Studentersamfundets Bygning Indvielse*, die „Kantate zur Einweihung des Studentenwerkesgebäudes“, von 1901 genannt).

Zu jenen Werkgruppen, die allein schon aufgrund der Quantität der Quellen, ihrer Beschaffung und Sichtung einen besonderen zeitlichen Vorlauf benötigen, gehören auch bei Carl Nielsen die Lieder. Nicht weniger als 431 Kompositionen sind in drei Bänden vorgelegt worden – von kleinen Zyklen, die in der gewichtigen Tradition des 19. Jahrhunderts stehen, bis hin zu den Beiträgen für das *Folkehøjskolens Melodibog* (1922). Hier zeigt sich die Spannweite von Niensens Œuvre auf besonders beeindruckende Weise – eine Spannweite, die allein schon wegen der Sprachbarriere ohne die Gesamtausgabe „von außen“ noch nicht einmal ansatzweise wahrgenommen worden wäre, nun aber durch die vollständige englische Übersetzung aller Texte und Strophen im separaten *Kritischen Bericht* weithin zugänglich ist. Ohnehin wird man diesen Band gerne in die Hand nehmen, da er nicht bloß als Annex mit den notwendigen Quellenbeschreibungen und dem Verzeichnis der Lesarten angelegt ist, sondern auch ein Vorwort enthält, das mit 141 Seiten Umfang (Dänisch/Englisch) sowohl in den Kontext der Werkgruppe als auch in die einzelnen Sammlungen umfassend einführt. Mit den abweichend von allen anderen Bänden der Carl Nielsen-Ausgabe (die beiden Opern ausgenommen) im handlicheren Pariser Format erschienenen Bänden hat man (bewusst oder unbe-

wusst) eine Idee der Neuen Schubert-Ausgabe aufgegriffen. Etwas gewöhnungsbedürftig mutet allerdings die Disposition des Bandes *Sange III* an, in dem das gesamte Schaffen für Chor a cappella zum Abdruck kommt – von einfachen einstimmigen Nummern bis hin zu den *Tre Motetter op. 55*. Andere Gesamtausgaben haben hier zwischen „Liedern“ und „Mehrstimmigen Gesängen“ unterschieden – freilich auch mit dem Problem, dass einstimmige Chorlieder zu den „Liedern“ gerechnet werden, während ein solistisch auszuführendes Quartett gleich neben einer Chornummer stehen kann. Da nahezu alle der in diesen Bänden abgedruckten Lieder und Gesänge in autorisierten Druckausgaben vorliegen, ergaben sich hinsichtlich der für das Editions-konzept der Carl Nielsen-Ausgabe relevanten Frage nach der Fassung letzter Hand keine ernsthaften Probleme (anders als beispielsweise bei den Opern). Umso erfreulicher ist es, dass sich gleichwohl die gelegentlich abweichenden Lesarten des Autographs (oder auch der Skizze) im *Kritischen Bericht* dokumentiert finden – und somit etwas von der Prozesshaftigkeit des Schaffens nachvollziehbar wird.

Von besonderer Bedeutung ist im Fall der Carl Nielsen-Ausgabe der numerisch wie chronologisch letzte Band *Juvenilia et Addenda (IV/1)*, mit dem das Projekt im Frühjahr 2009 abgeschlossen wurde. Gerade hier erweist sich der Sinn einer Gesamtausgabe, bei der jedes Werk aus philologischer Perspektive gleichwertig behandelt wird, es keinen Unterschied zwischen frühen und reifen Werken gibt und in der vermeintlich Unbedeutendes neben Etabliertem, Bedeutendem stehen kann – denn bekanntermaßen ist das Œuvre eines Komponisten nicht nur auf die wenigen Werke beschränkt, die (auch aufgrund rezeptionsgeschichtlicher Konstellationen) nicht durch das Raster der Geschichte gefallen sind. Von daher mutet es auch konsequent an, dass hier all jene (vollständigen) Sätze und Werke für weitere Forschungen erschlossen werden, die noch vor Niensens gedrucktem Opus 1, der 1890 erschienenen *Suite für Streichorchester*, während seiner Tätigkeit als Militärmusiker und zur Zeit des Studiums entstanden waren. Schon beim Lesen des Inhaltsverzeichnisses wird man überrascht, etwa von einem Duo für zwei Violinen (1880/1883) oder einem dreisätzigen Klaviertrio

(frühe 1880er Jahre). Gemeinsam mit mehreren Einzelsätzen für Streichquartett wird hier ein Blick in die musikalische „Kinderstube“ gewährt, zu den Anfängen von Niensens schöpferischer Reflexion des Gehörten oder selbst Gespielten. Einen klingenden Vorgeschmack auf diese mitunter doch recht erstaunlichen *Juvenilia* hatte in den vergangenen Jahren bereits das dänische Label *dacapo* mit mehreren CD-Veröffentlichungen gegeben.

Ergänzt wird das Vorwort dieses letzten Bandes durch eine Liste der *Værker af Carl Nielsen, som ikke er udgivet i CNU* – darunter fallen naturgemäß verschollene, aber dokumentarisch belegbare Kompositionen, ferner Arrangements eigener oder fremder Partituren, aber auch drei Werke zweifelhafter Echtheit. Damit ist auch schon der Weg für Weiteres gewiesen. Denn nach der Publikation von Niensens eigenen Schriften (1999), der nun vollständig vorliegenden Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke und einer sich noch in Arbeit befindenden Brief-Ausgabe (2005 ff.) sollte am Ende dieser editorischen Aktivitäten ein Werkverzeichnis stehen, das alle gewonnenen Erkenntnisse zusammenfasst und griffig aufbereitet.

(März 2009)

Michael Kube

## Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 352 S., Abb., Nbsp. (Schumann Forschungen. Band 13.)

Art and Ideology in European Opera. Essays in Honour of Julian Rushton. Hrsg. von Rachel COWGILL, David COOPER and Clive BROWN. Woodbridge: The Boydell Press 2010. XV, 413 S., Abb., Nbsp.

Henry Barraud. Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique. Hrsg. von Myriam CHIMÈNES und Karine LE BAIL. Paris: Fayard/Bibliothèque nationale de France 2010.

RAINER BAYREUTHER: Was ist religiöse Musik? Badenweiler: Wissenschaftlicher Verlag Bachmann 2010. 303 S.

TOBIAS BLEEK: Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 343 S., Abb., Nbsp.