

Besprechungen

GUNDELA BOBETH: Antike Verse in mittelalterlichen Vertonungen. Neumierungen in Vergil-, Statius-, Lucan- und Terenz-Handschriften. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XIII, 429 S., Abb., Nbsp. (Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 5.)

Bereits 1948 monierte Walter Lipphardt nachdrücklich die musikwissenschaftliche Vernachlässigung linienloser Neumenüberlieferungen des Mittelalters, „als handle es sich dabei um eine Sache, der gegenüber nur ein ‚ignorabimus‘ am Platze sei“. Mit der 2013 erschienenen Veröffentlichung ihrer Basler Promotion aus dem Jahr 2004 unterstreicht Gundela Bobeth Lipphardts Kritik eindrucksvoll, indem sie am Beispiel mit Neumen versehener, mittelalterlicher Textzeugen zu den Klassikern Vergil, Statius, Lucan und Terenz vorführt, welche reichhaltige Informationen aus solchen Notationen zu gewinnen sind.

Auf der Basis von 142 neuemierten Textzeugen aus 67 Quellen setzt sich Bobeth mit drei grundlegenden Fragestellungen auseinander: der Rolle dieser Funde als Quellen einer explizit musikalischen Klassiker-Rezeption, ihrem Verhältnis von Text und Musik sowie ihrer Überlieferungs- und Aufführungskontexte. Im Verbund mit Silvia Wällis Untersuchung ähnlicher Quellen zu Horaz-Texten (ebenfalls in der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* erschienen) erlaubt der mit Abbildungen und Übertragungen reich ausgestattete Band Einblicke in diesen zu Unrecht marginalisierten Bereich mittelalterlicher Musik.

Neumen finden sich vor allem bei solchen Texten, die innerhalb der mittelalterlichen Auseinandersetzung mit Klassiker-Epen eine zentrale Rolle spielen, vor allem also bei der Vergil'schen *Aeneis*, der *Thebais* des Statius und dem *Bellum civile* Lucans. Im

Bereich der Komödien-Dichtung, die gattungstheoretisch im Mittelalter weniger streng von der Epen-Dichtung geschieden wurde als heute, finden sich Neumen in der *Andria* und dem *Eunuchus* des Terenz. Innerhalb dieser Texte konzentrieren sich die Neumierungen zumeist auf die bekanntesten Passagen, etwa den Sterbemonolog Didos: „[I]m Zentrum stehen emotionale Gefühlsausbrüche im Kontext zwischenmenschlicher Begebenheiten, die sich schlagwortartig unter Begriffen wie Liebe, Trauer, Wut, Hass, Rache, Verzweiflung und Angst subsumieren lassen, sowie Abschieds-, Schicksals- und Totenklagen“ (S. 69). Bobeth geht es vor allem darum, die klangliche Realität der neuemierten Passagen zu belegen. Entgegen Jan M. Ziolkowski, auf dessen Argumentationsgang sich Bobeth ansonsten häufig stützt, insistiert sie darauf, dass sich zum Beispiel „das Interesse an der *Eunuchus*-Melodie über eine archivarische Dokumentation hinaus aber auch auf die Ebene der klanglichen Realisierung erstreckt haben wird“ (S. 40). Für die klangliche Realität dieser und gegebenenfalls auch nicht-neuemierter Passagen sprechen unter anderem die Textdisposition der Quellen, die bewusste Anpassung der Melodien sowie die gelegentlich getrennt verlaufende Text- und Melodieübermittlung. Mögliche Aufführungskontexte verortet Bobeth vor allem in intellektuellen, klerikalischen Kontexten, wobei die wechselnden Funktionen solcher Texte – mal didaktisch, mal delektierend – zu betonen sind. In diesem Zusammenhang unterstreicht ihre Untersuchung auch die Einsicht, dass sich weltliche und geistliche Sphären im Mittelalter kaum sinnvoll scheiden lassen.

Trotz der Emphase, die Bobeth auf die klangliche Realität der Neumierungen legt, verweist sie wiederholt darauf, dass dies nur ein und nicht der hauptsächliche Rezeptionsmodus dieser Texte sei. Eine ähnliche Pluralität findet sich nicht nur in der Funktion der gesungenen Texte, sondern auch

in deren musikalischer Konstitution. Der analytische Mittelteil des Bandes verweist in zahlreichen Detailstudien auf Fälle, in denen die Melodie als Mittlerin zwischen Sprachbetonung und metrischer Versrhythmik fungiert. Aus den Neumen lässt sich erschließen, dass sowohl syntaktische, wortinhärente, als auch metrische Betonungen in den Hochtönen der Melodien Berücksichtigung finden. Im Fall der Laokoon-Passage aus Vergils *Aeneis* zum Beispiel zeigt Bobeth in überzeugender Weise, wie das Auftreten versmetrischer Charakteristika innerhalb eines von Sprachbetonungen geprägten Abschnitts den musikalischen Zitatcharakter des zentralen Verspaares hervorhebt. In einem ähnlichen Fall erklärt ihre Analyse, warum nur jeweils einzelne Phrasen innerhalb eines Kommentar-Textes neuemiert erscheinen: Die melodische Struktur verweist auf den Ursprung des Textfragments innerhalb eines Hexameter-Epos und erfüllt möglicherweise eine didaktische Funktion.

Die melodische Strukturanalyse ist ebenfalls von großer Bedeutung bei der Frage, in welcher Form die neuemierten Textabschnitte aufgeführt und verbreitet wurden. Hinsichtlich der Aufführung unterscheidet Bobeth zwischen den dramatisch verankerten Monologpartien und den narrativen Partien, die inhaltlich weniger stark umrissen sind. Letztere ließen sich durchaus mit repetitiven Formeln, wie sie häufig am Beginn neuer Folios oder Kapitel zu finden sind, vortragen; erstere hingegen wiesen zum Teil deutlich auf musikalisch geschlossene Formen hin. So lassen sich Beispiele finden, welche die erste Melodiezeile in der letzten wieder aufnehmen. Gelegentlich finden sich auch besonders prononcierte Melismen am Ende notierter Monologe; und auch paarig angelegte Melodiezeilen, die möglicherweise strophenartig fungiert haben könnten, lassen sich in Ausnahmefällen beobachten. Im synoptischen Vergleich konkordanter Überlieferungen schließlich macht Bobeth die weite Verbreitung dieser Texte plausibel

durch die Annahme stabiler mündlicher Überlieferungszusammenhänge. Die Einheitlichkeit der Traditionen machen die im Anhang gelieferten Konkordanz-Tabellen und Synopsen besonders anschaulich.

Über Bobeths These einer stabilen mündlichen Überlieferung dieses Repertoires hinaus ließe sich allerdings fragen, inwieweit derartige Melodien auch als Gedächtnisstütze gedient haben könnten. Vor dem Hintergrund, dass solche Neumierungen vor allem bei den meistzitierten Stellen der Textkorpora auftreten, scheint die Frage berechtigt, ob die Melodien – ganz im Sinne der von Bobeth erwogenen *Didaxe* – nicht nur der metrisch-syntaktischen oder semantischen Erhellung dieser Stellen gedient haben könnten, sondern auch ihrer Memorisierung. Interessant wäre diesbezüglich etwa eine Ausweitung von Bobeths Thesen im Licht der von Mary Carruthers, Leo Treitler und anderen ausführlich diskutierten Aspekte mittelalterlicher *Memoria*.

Darüber hinaus lassen sich an Bobeths Studie nur Kleinigkeiten beanstanden: So wäre der Hinweis auf die digitale Verfügbarkeit einiger der benutzten Handschriften, beispielsweise solcher aus dem Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek, ein bereichernder Zusatz, zumal die Qualität der abgedruckten Quellen nicht immer völlig zufriedenstellend ist. Insbesondere mit der anwachsenden digitalen Verfügbarkeit dieser Quellen aber wird Bobeths materialreicher Band mit seinen weitreichenden analytischen, historischen und methodischen Untersuchungen in den kommenden Jahren zweifellos einen gewichtigen Teil zu der von ihr erhofften Fortführung der Erforschung mittelalterlicher Repertoires in linienloser Neumennotation beitragen.

(Juli 2014)

Henry Hope

Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 230 S., Abb., Nbsp. (Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 10/2011.)

Im zehnten Band des *Jahrbuchs für Renaissancemusik*, der auf ein 2011 in Münster abgehaltenes troja-Kolloquium zurückgeht, umkreisen neun Beiträge das Phänomen Knabengesang in der frühen Neuzeit. Die Einleitung von Herausgeberin Nicole Schwindt legt die Messlatte für die folgenden Aufsätze sehr hoch an, indem sie die Durchdringung von „Ästhetik und institutionelle[r] Struktur, Moral und gesellschaftliche[m] Programm“ (S. 10) im Phänomen Knabengesang betont, während die einzelnen Beiträge sich entweder auf die Rahmenbedingungen oder das Klangphänomen konzentrieren. Schwindts Übersicht spannt die einzelnen Beiträge in einen größeren Erzählungsbogen von der Verdrängung der Frauen(stimme) aus der Kirche ein, während die Knabenstimme „zur klanglichen Leitgröße für hohe Stimmen“ (S. 18) aufstieg. Zwei Aufsätze widmen sich mehr oder weniger wörtlich dem „Blick auf die Kinder“. Die Historikerin Claudia Jarzebowski bringt die „relationalen Kategorien“ Alter, Geschlecht und Emotion zusammen, um das frühneuzeitliche Verständnis von Kindern zu beleuchten. Trotz interessanter Fallbeispiele wäre es für das Thema ein Gewinn gewesen, wenn sie sich auf die Welt der jungen Musiker eingelassen hätte, da die Lebensbedingungen eines minderjährigen Diebs oder einer Prinzessin doch zu unterschiedlich waren, um durch den Verweis auf die gemeinsame „Gotteskindschaft“ zusammengefasst zu werden. Björn R. Tamms großartig gebildeter Aufsatz „Die Hand auf der Schulter“ stellt dagegen einen der Höhepunkte des Bandes dar. Für das beliebte Bildmotiv, das normalerweise als taktiles Taktieren gedeutet wird, schlägt er

eine differenziertere Betrachtung vor: Das gegenseitige Berühren der Sänger könne auch als Ausdruck familiären Schutzes bzw. von Kontrolle, als Geste liebevoller Zuneigung, harmonische Übereinstimmung der Musizierenden, Weitergabe musikalischen Spezialwissens von Lehrer zu Schüler oder als Emblem intergenerationaler Gruppenidentität verstanden werden. Während diese Deutungen die kindlichen Sänger auf der Florentiner Cantoria in ein neues Licht setzen, stellt sich aber doch die Frage, ob Berührung per se im Kirchenraum, wo es ja auch zeremonielle Handküsse und Umarmungen gab, als so problematisch empfunden wurde, wie Tammen es darstellt.

Der zweite Abschnitt widmet sich der „Bildung und Ausbildung“ junger Sänger. Jörg Bölling rollt die „Institutions- und Bildungsgeschichte von pueri cantores“ von den Anfängen der päpstlichen Schola bis zur Standardisierung der Kapelle in der frühen Neuzeit auf (ein Exkurs zum Abbate Santini ist nicht wirklich zielführend), doch wegen der großen Zeitspanne werden die musikalisch-pädagogischen Inhalte und die Lebenswelten der jungen Sänger nur gestreift. Inga Mai Groote und Jürgen Heidrich konzentrieren sich dagegen auf protestantische Lateinschulen im deutschen Sprachraum. Während Groote beim Verhältnis von Musik- und Allgemeinbildung durch intelligentes Close Reading von Musiktraktaten samt Benutzungsspuren zum Ergebnis kommt, dass die Grenzen beider Wissensformen im Lauf der Zeit fließender wurden, konzentriert Heidrich sich auf das für Knabenstimmen intendierte Repertoire der Wittenberger Rhaw-Drucke und hebt – etwas einseitig – deren pädagogische und nicht etwa liturgische Bestimmung hervor. In beiden Aufsätzen geht es allerdings nicht im engeren Sinn um musikalische, sondern – wie Groote auch einräumt – eher um städtische Eliten, die zwar auch eine gediegene musikalische Ausbildung erhielten, aber

dann doch meist einen bürgerlichen Berufsweg einschlugen.

Der dritte Abschnitt konzentriert sich auf die Ästhetik der Knabenstimme. In „Who sings the *cantus*“ räumt Richard Wistreich mit der verbreiteten Annahme auf, dass das Madrigal im 16. Jahrhundert Sängerinnen in gemischte (professionelle) Ensembles integrierte. Allerdings sind auch die positiven Belege für Aufführungen mit Knaben – Wistreich führt einige enthusiastische zeitgenössische Beschreibungen an – nicht sehr zahlreich und stammen meist aus dem Kontext großer Hofhaltungen, wo Sängerknaben ohnehin zur Verfügung standen, während Amateurensembles offenbar je nach Gelegenheit zusammengestellt wurden, ohne dass die Zeitgenossen die Ausführung der Oberstimme besonders kommentiert hätten. Der sehr faktenreiche Beitrag hätte noch mehr Diskussionsstoff aus den Bildquellen ziehen können, die sowohl Knaben als auch Frauen beim Musizieren mit erwachsenen Sängern zeigen; besonders die Bilderliste am Schluss wirkt etwas lieblos angehängt. Corinna Herr stellt die Frage nach der „Ästhetik der Knabenstimme in der Renaissance“ und kommt zu dem Ergebnis, dass die jungen Stimmen – und die jungen Körper – einerseits sinnliche Begehlichkeiten weckten, die mit dem Verweis auf griechische Knabenliebe ins humanistische Weltbild integriert werden konnten, andererseits aber die „subtilen“ Knabenstimmen als Repräsentanten himmlischer Reinheit und Unschuld wahrgenommen wurden. Mit dem Verweis auf physiologische Theorien Ficinos, der das Blut von Knaben als besonders hell und süß beschreibt, identifiziert Herr gerade die Reinheit des Knabengesangs als Auslöser des Begehrens – eine Schlussvolte, die sie durchaus noch weiter hätte ausführen dürfen. Zuletzt untersucht Ann-Christine Mecke die physiologischen Eigenschaften von Knabenstimmen. In der Zusammenschau mehrerer Studien zum

Knabenstimmen stellt die Autorin physiologische Charakteristika im Obertonspektrum fest, während sich andere klangliche Unterschiede durch Stimmbildung praktisch angleichen lassen. Dies ist vor allem im Hinblick auf die durchaus politische Frage nach der Zukunft von professionellen Knabenchören recht interessant, beantwortet aber nicht die abschließend gestellte Frage, ob der „Klang historischer Knabenstimmen auch mit Männer-, Frauen- oder Mädchenstimmen erzeugt werden kann“ (S. 204), da wir nun einmal nicht wissen, wie diese Stimmen tatsächlich klangen.

Insgesamt ist dies ein vielseitiger, wenn auch nicht ganz gleichmäßig guter Band, der allerdings Kernthemen wie die *Maîtrisen* der (historischen) Niederlande oder die englischen *Kathedralchöre* weitgehend ausspart. Empfehlenswert sind vor allem die ästhetisch-konzeptuellen Beiträge von Schwindt, Tammen, Wistreich und Herr, aber dann als Ergänzung zu der geographisch wie chronologisch weiter gefassten und stärker historisch orientierten Aufsatzsammlung *Young Choristers 650–1700* (Woodbridge & Rochester 2008) von Susan Boynton und Eric Rice. Das Phänomen der Knabenstimmen ist somit noch keineswegs erschöpfend behandelt, und um die im Titel versprochene Rekrutierung musikalischer Eliten besser verstehen zu können, wäre es notwendig gewesen, die von mehreren Autoren eingeforderte prosopographische Studie zu Ausbildung und Karriere (ehemaliger) Sängerknaben tatsächlich anzupacken, anstatt sie als *Desiderat* in die ferne Zukunft zu verschieben. Auf einen freien Beitrag von Andreas Pfisterer zum Tenorstimmbuch Zürich G 438 sei noch hingewiesen, in dem der Autor mit stilistischen Argumenten plausibel macht, dass die Quelle das Liedrepertoire der maximilianeischen Kapelle in den 1490er Jahren repräsentiert.

(Juli 2014)

Barbara Eichner

IRMGARD SCHEITLER: Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 1: Materialteil. Tutzing: Hans Schneider 2013. 1099 S., CD. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 2.1.)

Im disziplinären Spannungsfeld zwischen Literatur- und Musikwissenschaft verbergen sich einige Gegenstände, deren Erforschung aufgrund unklarer fachlicher Zuständigkeit lange ausgeblieben ist, deren Bedeutung sich inzwischen aber sehr deutlich abzeichnet. Das Libretto ist ein Beispiel eines solchen Gegenstands, und ganz ähnlich ist es auch die Schauspielmusik. Dass es sich dabei schon rein quantitativ nicht um eine Nebensächlichkeits handelt, machen die knapp 1100 Seiten dieses Verzeichnisses hinlänglich deutlich, auf denen Irmgard Scheitler das Material ihrer Untersuchung dokumentiert: die Musikanteile in Schauspielen des 16. und 17. Jahrhunderts. Der zweite Band mit dem Darstellungsteil der Untersuchung wird nachfolgen.

Scheitler verzeichnet in diesem Materialteil nicht weniger als 1467 deutschsprachige Schauspiele der zwei Jahrhunderte zwischen den Anfängen um 1500 und der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Dabei ist Vollständigkeit im Hinblick auf die gedruckten Quellen angestrebt, handschriftliche Quellen hingegen sind nur vereinzelt berücksichtigt. Dabei geht die vorzügliche Dokumentation über einen alphabetisch geordneten Nachweis weit hinaus, indem zu jeder Quelle nicht allein die bibliographischen Angaben einschließlich etwaiger Hinweise auf Editionen und Sekundärliteratur gemacht, sondern die Musikanteile in jedem Schauspiel in der Handlung verortet, kommentiert und in nicht wenigen Fällen auch deren Texte ediert werden. Sofern die Musikanteile mit Noten in der Quelle enthalten sind – das ist eher die Ausnahme als die Regel –, wird darauf ebenfalls hingewiesen und eine mindestens kursorische,

gelegentlich aber auch sehr detaillierte Beschreibung der musikalischen Gestalt gegeben. Eher Notizcharakter ist dann solchen Nachweisen zuzusprechen, die entgegen der Erwartung keine Musikanteile enthalten. Über das sehr gut nachvollziehbare Fehlen der Noteneditionen im Verzeichnis hilft zumindest in Ansätzen eine beigelegte CD hinweg, die die Musikanteile von zehn Schauspielen klingend dokumentiert und einen sehr guten Eindruck von deren musikalischer Vielfalt vermittelt, die von einstimmigen Gesängen im Lektionston über Generalbasslieder bis hin zu regelrechten kleinen Opernszenen reicht.

Schon die oberflächliche Benutzung dieses Materialteils eröffnet eine Vielzahl von Perspektiven auf den unterschiedlichen Einsatz und die diegetischen wie die non-diegetischen Funktionen der Musik in den jeweiligen Schauspielen sowie – sofern es sich nicht um eine der offenbar selteneren Originalkompositionen handelt – auf die Herkunft der jeweiligen Musik aus unterschiedlichen Werk- und Gattungszusammenhängen. Mit entsprechend großer Spannung erwartet man den Darstellungsteil.

(August 2014)

Andreas Waczkat

MARTINA GREMLER: Das Teatro Valle in Rom 1727–1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 363 S. (Analecta musicologica. Band 48.)

Die Theaterlandschaft Roms ist für das 18. und 19. Jahrhundert im Vergleich zu anderen italienischen Städten gut erschlossen, doch tun sich auch hier Gräben auf, die oft auf kanonbedingte Schief lagen zurückzuführen sind. So ist die Opera seria in der Forschung wesentlich präsenter als die Opera buffa oder das Intermezzo, weshalb es nicht verwundern mag, dass das Teatro Valle als ein Ort der komischen Genres das einzige der größeren Theater Roms ist, zu dem

bisher keine umfangreichere Dokumentation vorlag. Martina Grempler schließt mit ihrer Habilitationsschrift, die nun in geringfügiger Überarbeitung als Publikation vorliegt, daher eine Forschungslücke gleich auf zweifache Weise. Zum einen bietet sie die längst überfällige musiktheatralische Chronologie zum Teatro Valle bis zum Jahr 1850. Zum anderen leistet die Arbeit einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der vielfältigen Traditionen komischer Operngenes, die in Rom und hier insbesondere im Teatro Valle eine besondere Ausprägung fanden.

Im ersten der vier Teile des Buches umreißt Grempler zunächst die kultur- und sozialgeschichtlichen Bedingungen, unter denen Oper in Rom stattfinden konnte. Dabei arbeitet sie einerseits römische Spezifitäten (wie etwa die Dominanz des Klerus, das Fehlen eines „ersten Hauses am Platz“ oder den Kaufmann als Impresario) heraus, konzentriert sich andererseits aber auch auf eine detaillierte Analyse der komplexen Machtverhältnisse verschiedener Gesellschaftsgruppen, die im Opernsystem ausagiert wurden. Einen Bruch in der Organisation der römischen Theater nimmt Grempler in der französischen Regierungszeit um 1800 wahr, in der die privaten Adelstheater zunehmend staatlicher Kontrolle unterlagen, ihnen aber auch bessere Finanzierung zuteilwurde. Der zweite Teil des Buches bietet eine Geschichte des Teatro Valle im Überblick, die durchwegs turbulent anmutet und von glamourösen Aufführungen bis zu erfolglosen Saisons und finanziellen Desastern reicht. Aufschlussreich ist dabei, wie das 1726 gegründete Teatro Valle seine Identität als Ort der komischen musiktheatralischen Genres zunächst findet und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stabilisiert, dann aber vor allem mit der zunehmenden Regulierung und Internationalisierung der Theater sowie dem Aufstieg des Melodramma ab den 1830er Jahren die Anforderungen an ein Opernhaus nicht mehr stemmen

kann und schließlich ab 1850 nur noch mit Sprechtheaterstücken bespielt wird. Im dritten Teil werden Produktionssystem und Publikumsstruktur anhand zahlreicher Primärquellen dokumentiert und analysiert. Grempler gelingt es dabei, das Publikum sowie dessen hierarchische Rangordnung, die sich in der Anmietung entsprechender Logen zeigt, sehr präzise zu differenzieren. Der Produktionsprozess wird anhand des Theaterpersonals geschildert (von Sängerinnen und Sängern über den Chor bis zum Orchester), wobei in einem letzten Abschnitt ein besonderes Augenmerk auf Verträge und Vertragsbrüche gelegt wird. Die Beispiele verdeutlichen einerseits den großen Konkurrenzdruck zwischen Theatern oder einzelnen Akteurinnen und Akteuren (sei es auf oder hinter der Bühne), andererseits erschließen sich soziale wie auch musikalische Konventionen durch die vielen in Verträgen formulierten Ge- und Verbote, sodass ein lebendiges Bild des Theaters als soziale Praxis entsteht. Im letzten Teil steht schließlich das im Teatro Valle gespielte Repertoire im Zentrum. Dabei arbeitet die Autorin die für das Teatro Valle spezifische Tradition heraus, Schauspiel und Oper an einem Abend zu kombinieren. Zweiteilige Intermezzi bzw. später zweiaktige Opern wurden dabei zwischen den Akten eines textbasierten oder auch improvisierten Schauspiels gegeben. Es zeigt sich, dass Oper und Schauspiel im Repertoire durchaus aufeinander Bezug nahmen (etwa wenn Theaterstücke als Vorlagen für Opern dienten), auch wenn die Truppen weitgehend unabhängig voneinander agierten. Für die Intermezzi des 18. Jahrhunderts wird zudem die Positionierung des Teatro Valle zwischen regionalen und überregionalen Konventionen ersichtlich, etwa wenn es um die Integration römischer Dialektpartien geht. Im zeitlichen Ablauf fortschreitend, charakterisiert Grempler das Opernrepertoire des Teatro Valle bis hin zu den Werken Verdis, dessen komische Oper *Un giorno di regno* 1846 dort aufgeführt wurde. Ab-

schließlich werden auch jene Aufführungen und Aufführungsbestandteile ausführlich diskutiert, die im 18. und 19. Jahrhundert eine lebendige Tradition hatten, heute in der Forschung aber oft wenig beachtet werden, wie Ballette und Bälle, Benefizkonzerte, Akademien, Akrobaten und Gaukler.

Martina Grempler gelingt es in ihrem Buch, die Geschichte des Teatro Valle nicht nur anhand von zahlreichen Quellen zu dokumentieren, sondern als Erzählung lebendig zu machen, die sich am allabendlich stattfindenden Theaterereignis und der komplexen Zusammensetzung der darin involvierten Akteurinnen und Akteure orientiert. Die lockere chronologische Abfolge, die in den einzelnen Teilen verfolgt wird, erlaubt den Blick auf Veränderungsprozesse, lässt aber auch Raum für generellere Beobachtungen. In der Analyse einzelner Werke hätten musikalische Aspekte gelegentlich ausführlicher diskutiert werden können. Häufig bleiben hier Text und Gesamtdramaturgie zentral, was den Wert dieser sozialgeschichtlich orientierten Arbeit freilich nicht schmälert. Das Buch wird durch eine online verfügbare detaillierte Chronologie der Opernaufführungen im Teatro Valle ideal ergänzt (http://www.dhi-roma.it/grempler_chronologie.html).

(August 2014)

Kordula Knaus

CLAUDIO TOSCANI: „D'amore al dolce impero“. *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2012. 312 S., Abb., Nbsp.

Claudio Toscanis Studien zum italienischen Musiktheater des – nicht nur frühen – 19. Jahrhunderts versammeln zwölf zwischen 2001 und 2012 bereits publizierte Aufsätze des Mailänder Professors für Historische Musikwissenschaft. Wozu nun diese Bündelung, und gewinnen die Texte in der Zusammenstellung?

In der Tat zeichnen sich Themenkomplexe ab – zum deutsch-italienischen Musikverhältnis, zur Relation italienischer und französischer Oper, zu stärker narratologisch-philosophischen Fragen –, die von der Nachbarschaft thematisch ähnlicher Aufsätze profitieren; gleiches gilt für die Leserschaft, der sich derart ein weiterer Kontext eröffnet. Dass sich dabei einiges überlappt oder auch wiederholt, ist der Konzentration der Auswahl geschuldet, aber Toscani schafft auf diese Weise ein dicht gewebtes Panorama, das über die Einzeltexte hinaus ein differenziertes Panorama der italienischen Opernlandschaft des 19. Jahrhunderts entwirft.

Zwar liegt der Fokus des Bandes, wie auch der Titel ausweist, eher auf den frühen Jahrzehnten, doch auch die drei an das Ende gesetzten Aufsätze, die sich mit Giuseppe Verdis Schaffen auseinandersetzen, passen sich gut in die übergeordneten Fragestellungen ein.

Den größten Raum nehmen Aufsätze zum Einfluss des französischen (Musik-)Theaters auf die italienische Oper ein: zur Frage etwa nach dem Erfolg von Simon Mayrs *Ginevra di Scozia*, den Toscani darin begründet sieht, dass Mayr und sein Librettist sich bereits früh an zeitgenössischer französischer Dramaturgie orientieren, die später auch für die italienische Oper maßgeblich wird. Ähnliche Überlegungen, insbesondere zum Umgang mit Zeitstrukturen, durchziehen den Aufsatz zu Gaetano Donizettis *Imelda de' Lambertazzi*, den Text zur französischen und italienischen Textfassung der *Vêpres siciliennes* und die Überlegungen zu den konkreten französischen Einflüssen bei Mayr und Ferdinando Paër.

Stärker auf narratologische Probleme, erneut mit Bezug auf Zeitvorstellungen, fokussieren sich der Aufsatz zur Orchesterbehandlung bei Donizetti, zur Rückblende in den Opern Giuseppe Verdis und meines Erachtens auch der Text zur Problematik kritischer Werkausgaben am Beispiel von Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*.

Für die deutsche Leserschaft dürften vor allem auch die beiden Texte zur Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von Interesse sein, die eine italienische Perspektive auf die Nationalstildebatte in der Oper erlauben, die auch in der *AMZ* zwischen den Polen vermeintlich italienischer Melodie und vermeintlich deutscher Harmonik ausgefochten wurde und an deren Ausgangspunkt Toscani verschiedene dramaturgische Modelle von Musiktheater ausmacht.

Mit der Widerlegung und der kritischen historischen Einordnung von Musikmythen befassen sich schließlich die Aufsätze zur Rolle der Verdi-Chöre im Risorgimento und zur Konvention des ersetzten Schlussaktes in Bellinis *Capuleti e Montecchi*, nämlich durch den letzten Akt der zur Entstehungszeit populären Fassung des Romeo-und-Julia-Stoffes von Nicola Vaccaj. Thematisch isoliert ist lediglich der Aufsatz zur sogenannten „Türkenmusik“ in der Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der – reich bebildert – Tendenzen unspezifischer Projektion von Exotismus nachspürt und ihre musikalischen und semantischen Strukturen offenlegt.

In der Auseinandersetzung mit den Mustern des französischen Musiktheaters und ihres Einflusses auf die italienische Oper überzeugt Toscani am meisten: Er argumentiert kenntnisreich und präzise, mit einer Fülle historischer Details und kontextualisierender Überlegungen. Sein Hauptanliegen bleibt dabei die Übertragung der realistischeren Zeitstruktur der französischen Dramaturgie, wie sie sich in der Opéra comique und später im Mélodrame findet, auf die italienische Oper, deren Zeitgefüge gerade innerhalb der „Pezzi chiusi“ anderen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Die Dominanz der Gesangslinie innerhalb des italienischen Opernverständnisses ist es dementsprechend auch, so Toscani, was bei der Hinwendung zur stark von Frankreich inspirierten romantischen Oper die größte Herausforderung darstellte.

Toscanis Genauigkeit und sein Geschichtswissen sind es, die auch bei bekannten Themen, wie zum Beispiel dem Chor-schaffen Verdis, neue Facetten eröffnen. Hierbei führt Toscani weniger Fallstudien durch, als dass er einen engmaschigen Überblick schafft und umfassend auf die entsprechenden Untersuchungen in der Forschungsliteratur verweist, weshalb sich der Sammelband trotz der vermeintlichen Spezialthematik auch sehr gut zum Einlesen in die komplexe italienische Operngeschichte des 19. Jahrhunderts eignet.

So beginnt der Aufsatz zu Verdis Chören und der Geschichte des Risorgimento zum Beispiel mit einem Verweis auf die Eröffnungsszene von Luchino Viscontis *Senso* (1954), in der ein prorevolutionäres Publikum in La Fenice zu Venedig 1866 gezeigt wird, gefolgt von der Anmerkung Toscanis, dass im Frühjahr 1866 La Fenice allerdings gar nicht bespielt wurde – dies wiederum ist Ausgangspunkt für die Dekonstruktion des Mythos³, dass Verdis Chöre der 1840er Jahre direkt als revolutionär angelegt seien (u. a. mit Verweis auf die Forschungen von Roger Parker und Birgit Pauls zu *Nabucco*).

Mit derselben Akribie, mit der Toscani der Metrik des französischen Alexandriners im Vergleich zum italienischen Endecasillabo nachspürt, um die musikalische Mikrodramaturgie der *Vêpres siciliennes* zu analysieren, stellt er auch größere Zusammenhänge her, wenn es etwa zu Mayrs *Ginevra di Scozia* um die Popularität der Stoffvorlage geht: Nicht weniger als 19 Vertonungen unterschiedlicher Künstler seit dem frühen 18. Jahrhundert finden Erwähnung, darunter nicht nur die Fixsterne wie Händel und Vivaldi oder die Komponisten der „zweiten Reihe“ wie Domenico Sarro oder Francesco Pollarolo, sondern auch gänzlich unbekannte Namen wie Vincenzo Pucitta. Diese Verknüpfungen – von Bekanntem mit Unbekanntem, von italienischen mit internationalen Strömungen – machen den Reiz und die Qualität von Toscanis Aufsät-

zen aus. Ein Personen- und Werkverzeichnis erleichtert, zusätzlich zu den umfangreichen Anmerkungen und Verweisen auf weitere Forschungsliteratur, den Zugriff.
(August 2014) *Anke Charton*

GIACOMO FORNARI: Instrumentalmusik in der „Nation chantante“. Theorie und Kritik eines Repertoires im Zerfall. Tutzing: Hans Schneider 2012. X, 325 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 33.)

In einer materialreichen Studie geht Giacomo Fornari der Frage nach den Gründen für die untergeordnete Stellung der Instrumentalmusik in Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert (vor der politischen Einigung) nach. Dabei stützt er sich hauptsächlich auf entlegene handschriftliche Zeugnisse und Zeitschriftenbeiträge einheimischer Betroffener und ausländischer Berichterstatter. Dass die Instrumentalmusik in den Generationen nach G. B. Sammartini gegenüber Oper und Kirchenmusik zurücktrat und dass verschiedene Komponisten ihr Glück nördlich der Alpen suchten, hat schon frühere Generationen von Forscherinnen und Forschern beschäftigt und sie verschiedentlich zu Teilhypothesen veranlasst. Wie soll man diesen Prozess adäquat beschreiben? Im Vorwort schreibt Giacomo Fornari: „Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Problem des Zerfalls der Instrumentalmusik in Italien im Laufe des 18. Jahrhunderts“ (S. IX). In der Einleitung wird festgestellt, dass „die in Italien komponierte und aufgeführte Instrumentalmusik keinen offensichtlichen Zerfall [...] erlebt“ habe, dass es aber möglich ist, „einen deutlichen Prestigeverlust dieses Repertoires im Laufe der Zeit zu beobachten“ (S. 1). Nach einer (angeblich wegen des Mangels an einschlägigen Quellen) kurzen Erörterung zur Präsenz instrumentaler Musik im privaten Raum wie auch in den Internaten für Adlige wird das Klischee des

Niedergangs des Instrumentalrepertoires in der opernverrückten „Nation chantante“ präsentiert, das sich als revisions- und differenzierungsbedürftig herausstellt. Nach der Erörterung möglicher wirtschaftlicher und finanzieller Veränderungen wird der Mangel an ästhetischen und instrumentalistischen Schriften beklagt und der Niedergang der auf Streich- und Blasinstrumente ausgerichteten Ausbildungsstätten bis hin zur Schließung der venezianischen Ospedali beschrieben. Gleichsam als „Basso continuo“ weist der Autor auf die Vorliebe des italienischen Publikums für die Oper hin wie auch auf den Einfluss der katholischen Kirche, die nicht nur den „Stilo osservato“ (Stichwort: G. B. Martini) und mithin wiederum Vokalmusik bevorzugte. Eine Vielzahl an Komponenten, welche für den Prestigeverlust der Instrumentalmusik mitverantwortlich sind, kommen zur Sprache, ohne dass deren Wirkungen gegeneinander abgewogen oder abgestuft werden. Am Schluss ist die Studie demnach gerade nicht „eine erste Rekonstruktion [...] und Interpretation der großen Probleme, die das instrumentalmusikalische Panorama Italiens im Laufe des 18. Jahrhunderts prägen“ (S. 243), wohl aber eine weitgespannte „Lektüre“, bei der eingestandenermaßen das musikalische Repertoire selbst kaum berücksichtigt worden ist.

Neben der qualitativen bleibt auch die chronologische Schichtung der Probleme an manchen Orten unklar. Einige Druck- und Trennungsfehler in Haupttext und Zitaten lassen unentschieden, ob orthographische „Mängel“ auf die Originaltexte oder deren Redaktion durch den Autor zurückgehen. Dennoch bleibt diese Tübinger Dissertation eine eindruckliche Materialsammlung zu einem an die Peripherie verbannten Problem der Musikgeschichte. Das Klischee vom Zerfall der Instrumentalmusik im auf die Oper versessenen Italien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bleibt letztlich aber unwiderlegt.

(Januar 2015)

Dominik Sackmann

Musik & Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Hrsg. von Ursula KRAMER. Mainz: Are Musik Verlag 2013. VII, 190 S., Abb., Nbsp.

Der Band vereinigt die sechs Beiträge einer historisch-kulturwissenschaftlichen Tagung im September 2012 im Jagdschloss Kranichstein bei Darmstadt, bei der sich Musikwissenschaftler, Historiker und Kulturanthropologen zusammenfanden. Schwerpunkt ist die Zeit unter den Landgrafen Ernst Ludwig (†1739) und Ludwig VIII. (†1768). Es handelt sich bei diesem Buch – wie auch der Untertitel verdeutlicht – nicht um ein rein musikwissenschaftliches Werk. Vor dem Hintergrund seines Haupttitels erscheint es jedoch durch die Länge des ersten Beitrags (72 S.) gegenüber den drei musikbezogenen (zusammen 75 S.) etwas unausgewogen, was aber den Gewinn, der aus diesem schön ausgestatteten Buch zur Darmstädter Regionalgeschichtsforschung zu ziehen ist, keineswegs beeinträchtigt.

In einer geradezu schwindelerregenden Auswertung und Zitation von Akten beleuchtet Jürgen Rainer Wolf („Staatsschuldenkrise und fürstliches Jagdvergnügen: Hessen-Darmstadt im 18. Jahrhundert“) die politisch-fiskalischen Hintergründe des stets hochverschuldeten Hofes und ihre Konsequenzen für die sprichwörtliche Jagdleidenschaft der Landgrafen. Zwar wurde die besonders teure Parforcejagd unter Ernst Ludwig 1717 eingestellt, aber trotz der „hemmungslosen Aufnahme von Schulden“ führte der „Jägerlandgraf“ Ludwig VIII. 1751 die Parforcejagd wieder ein, wollte er sich doch sein „Plaisir“ – wie er sagte – „bey meiner großen schweren Regierungs-Last nicht nehmen lassen“ (S. 59). Das „Festhalten an überlebten Lebensformen des Absolutismus“ endete erst mit dem „Soldatenlandgrafen“ Ludwig IX., dessen Reformprozess auch zu einer „radikalen Reduktion des Jagdbetriebs“ (S. 69) führte.

Rouven Pons' Beitrag „Buchhaltung fürstlicher Lebenshaltung. Aspekte der hessen-darmstädtischen Jagdmalerei des 18. Jahrhunderts“ unterstreicht die Bedeutung von Jagdbildern als Mittel der Repräsentation, sie schmückten die Residenzen ebenso wie das Jagdtagebuch Ludwigs VIII. Als eine Form der „Leistungsschau“ (S. 86) wurden sie auch verschickt, ging es dem „Jägerlandgrafen“ doch weniger um den Kunst- als um den dokumentarischen Wert der Bilder als einer „gemalte[n] Statistik“ (S. 101).

„Die Jagdmedaillen Ludwigs VIII. von Hessen-Darmstadt“ (Gunter Quarg), deren Herstellung Ludwig VIII. als kunstsinniger Auftraggeber und Sammler veranlasste – z. B. die Medaille zur Wiedereinführung der Parforcejagd, der „Saugulden“ für die Jagd auf Schwarzwild – dienten v. a. „als Erinnerungs- oder Belohnungsgaben an verdiente Jäger“ (S. 105).

Über vielfältige Aspekte schreibt Beate Sorg („Risuoni la Selva – Jagd- und Musikkultur der Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt“), u. a. über die allgemeine Musikkultur am Darmstädter Hof und besonders über das Horn als „verbindendes Element zwischen Jagd und Musik“ (S. 128), letzteres v. a. anhand von Werken des Darmstädter Hofkapellmeisters Graupner mit zwei, mitunter auch vier als „Corno da Selva“ oder „Corno da Caccia“ bezeichneten Hörnern. Der Bezug zum Jagd-Topos bleibt dabei mitunter etwas unscharf (S. 140ff.), denn nicht jedes Hörnerpaar ist dafür sogleich ein Sinnbild.

In seinem Beitrag „Denn von rechts wegen sollen drei Oboen sein, ... zwei Klarinetten, zwei Waldhörner, zwei Fagotte“. Eine frühe Harmoniemusik am Darmstädter Hof“ befasst sich Rashid-S. Pegah eingehend mit zwei Dokumenten, die Vorschläge zur Neuorganisation der Darmstädter Regiments-Hautboisten unterbreiten: ein Brief des Erbprinzen Ludwig vom 8. Januar 1732 an seinen Vater, dem als Anlage der

Bericht eines Hautboisten (wohl Ende 1731) beigefügt ist. Mit Bezug auf die darin vorgeschlagene Besetzung von einer „frühen Harmoniemusik“ zu sprechen, wird jedoch dem Begriff nicht gerecht, und „früh“ wäre um 1730 nur das Klarinettenpaar als Teil eines Bläsersensembles, erst recht in der Kombination mit drei Oboen, zwei Hörnern und zwei Fagotten. Auch wenn für Pegah die Fragen nach Gründung und Repertoire des Ensembles „offen“ (S. 157) bleiben: In Darmstadt ist es bei dieser – immerhin bemerkenswert frühen – Idee geblieben, denn nichts – auch nicht die zahlreich in Darmstadt erhaltenen Märsche der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – deutet auf eine solche Sensation hin. Mithin steht keineswegs fest, dass die neunköpfige Bande mit zwei Klarinetten am Darmstädter Hof „eines der frühesten Bläserensembles in veritabler Harmoniemusik-Besetzung [...] gewesen ist“ (S. 160).

Eine Synthese zwischen den jagd- und musikspezifischen Aspekten des Tagungsbandes bietet der Beitrag von Ursula Kramer: „Johann Samuel Ender und die Musik in den Residenzen der Darmstädter Landgrafen“. Sie wendet sich gegen die bislang aufgrund marginaler musikspezifischer Dokumente vertretene These, mit der zunehmenden Verlagerung des Lebens der Landgrafen in die Jagdresidenzen habe die Musik eine immer geringere Rolle gespielt. Selbstverständlichkeiten im alltäglichen Musikleben mussten jedoch nicht eigens erwähnt werden. Kramer schließt deshalb von eher „leisen“ und „indirekten“ Hinweisen auf eine vergleichsweise rege Musikpraxis: die Rechnung für Weinflaschen anlässlich des Spiels von Nürnberger Virtuosen mit der Hofkapelle, Gratifikationen „für die tägliche Application in der Musique“ (S. 178), Extrazahlungen für die Mitwirkung von Militärmusikern bei Hofe, eine Abrechnung für 30 Oboenrohre und vieles andere. Besonders aufschlussreich sind die Instrumentenverzeichnisse, die Kramer im Hinblick

auf eine rege Musikpraxis gleichsam zum Sprechen bringt. Musikalien lassen sich nur wenige in direkte Verbindung mit den Residenzen bringen, etwa solche von Hofkapellmeister Ender für Kranichstein. Kramers überzeugendes Fazit für Darmstadt lautet: „Jagd und Musik – und nicht: Jagd statt Musik“ als „Mittel und Formen“ einer nach innen wie nach außen gerichteten Repräsentation (S. 186).

Vor dem Hintergrund von Hof-Verschuldung, Jagd-Malerei und -Medaillen verändert sich auch der Blick auf die Musik selbst. Wer sich also mit dem Komplex „Musik und Jagd“ befasst, findet in dem lokalgeschichtlichen Detail- und Facettenreichtum dieses Bandes ein reichhaltiges Angebot zur Perspektiverweiterung – unabhängig davon, dass 46 zumeist farbige Abbildungen auch das Lesevergnügen steigern.

(April 2014)

Achim Hofer

The Land of Opportunity. Joseph Haydn and Britain. Hrsg. von Richard CHESSEY und David Wyn JONES. London: The British Library 2013. XV, 240 S., Abb.

Am 14. und 15. März 2009 veranstaltete die British Library in Kooperation mit der Haydn Society of Great Britain unter dem Titel „Joseph Haydn and the Business of Music“ anlässlich des Haydn-Bizentenariums einen Kongress mit dem Schwerpunkt Haydn in London. Die Verbindung Haydns zu Großbritannien ist in der Forschung vielfach, nicht zuletzt auch in der neuen Haydn-Ausgabe intensiv, wenn auch zumeist punktuell (nämlich bezogen auf die jeweiligen Kompositionen) beleuchtet worden. Am umfassendsten behandelt diesen Bereich ohne Frage der entsprechende Band von H. C. Robbins Landons monumentaler Haydn-Monographie (*Haydn: Chronicle and Works*, Bd. III: *Haydn in England 1791–1795*, London 1976). Dahingegen konzentriert sich der vorliegende Kongressbericht

fast naturgemäß wieder auf einzelne Fragen, die das Bild erweitern, aber nicht substantiell verändern. (Drei Tagungsbeiträge, die dem Buchtitel noch ferner stehen, wurden nicht in die Veröffentlichung aufgenommen.)

Natürlich kann man Haydns Verbindungen nach Großbritannien nicht isoliert betrachten – die Brücke nach Wien muss selbstredend geschlagen werden –, und so kommt David Wyn Jones' Beitrag einer möglichst optimalen Eröffnung des Bandes am nächsten. Fünf der folgenden zehn Beiträge befassen sich mit einzelnen Aspekten von Haydns Englandbezug. Zwei von ihnen betrachten Haydns eigene Sammlungen von Werken anderer – einerseits Karikaturen von Henry William Bunbury (Thomas Tolley), andererseits Musikalien von Briten in Haydns Besitz (Balász Mikusi). Zwei andere umfassen das persönliche Londoner Umfeld Haydns – zum einen das Verlagswesen Muzio Clementis (David Rowland), zum anderen die beiden Literaten Anne Hunter und Thomas Holcroft, mit denen Haydn in unterschiedlicher Weise in Kontakt stand (Caroline Grigson). Der fünfte Text kontextualisiert das berühmte Haydn-Gemälde von Thomas Hardy (Alan Davison) und verleiht dem Band so eine weitere interessante interdisziplinäre Komponente.

Zwei rezeptionsgeschichtliche Beiträge ganz unterschiedlicher Art schließen den Band: Zum einen eine Erkundung mythologischer Motive in biographischen Arbeiten zu Haydns Spätzeit (Christopher Wiley) und zum anderen eine Arbeit über die Haydn-Bestände der British Library selbst (Arthur Searle – eine Ergänzung für die Buchveröffentlichung). Rupert Ridgewell schlägt in seinem Beitrag den Bogen zum europäischen Kontinent, indem er als Ausgangspunkt die Haydn-Bestände in der Hirsch Library der British Library nimmt und anhand dieser die Verlagspraxis von Artaria in Wien mithilfe des Klaviertrios op. 40 erkundet.

Damit sind zwei Beiträge mehr oder weniger „Fremdkörper“ in diesem Band – Otto Bibas Text über ein im Wiener Verein der Musikfreunde befindliches neues Libretto zu Marco Coltellinis *Piramo e Tisbe* mit Anmerkungen und Ergänzungen Haydns sowie Ingrid Fuchs' Beitrag zu Uraufführungen von Haydns Kammermusik (der Aufsatztitel, der nahelegt, dass sie sich mit allen Uraufführungen befasst, ist nicht treffend). Stattdessen vermisst der Leser andere Aspekte – nämlich eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Musikern in Großbritannien, mit denen Haydn in engem Austausch stand (u. a. Samuel Arnold, John Wall Callcott, Thomas Haigh, John Marsh). Am Rande finden immerhin einige von Haydns kurzzeitigen Schülern in London Erwähnung, doch gerade hier hätte man sich mehr Informationen, auch mehr Interesse an Kontextualisierung gewünscht. Nicht zuletzt hätte bei einem entsprechenden Buchtitel etwa auch die Haydn-Pflege in Edinburgh (Thomas Alexander Erskine Earl of Kelly) oder Bath thematisiert werden können. Da eine Bibliographie weiterer Literatur zu dem Themenbereich fehlt (so dass der Name Simon McVeigh nur in einer Fußnote auftaucht, Jenny Burchell überhaupt nicht), bleibt die vorliegende Publikation eine Momentaufnahme, die nicht rundum befriedigt, nicht zuletzt auch, weil ein paar Schreibfehler stehengeblieben sind.

(Mai 2014) *Jürgen Schaarwächter*

HUGH MACDONALD: Music in 1853. The Biography of a Year. Woodbridge: The Boydell Press 2012. XVI, 208 S., Abb., Nbsp.

Der Trend der letzten Jahre, die Musik zunehmend aus kultur- und gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive zu betrachten, geht einher mit einem Schub an zuverlässigen, philologisch sorgfältig aufbereiteten Editionen von teilweise umfangreichen zeitge-

nössischen Dokumenten (vor allem Briefen und Tagebüchern), darüber hinaus mit der Verfügbarkeit digitalisierter verbaler Quellen, bis hin zu kompletten Zeitschriften im Internet, wie sie in früherer Zeit unbekannt waren. Dieser Trend stellt eine Herausforderung für die wissenschaftliche Biographik dar und bringt neben einer zunehmenden Objektivierung der Darstellungsweise eine signifikante Vergrößerung der Faktenmenge mit sich, die die Einbettung der Musik in die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge unabdingbar macht und immer größere Umfänge zur Folge hat. Biographen können auf diese neuen Gegebenheiten unterschiedlich reagieren: zwischen den Alternativen einer enzyklopädischen Konzentration auf eine einzige darzustellende Persönlichkeit unter Beiseitlassung der Kontexte mit dem Ziel größtmöglicher Vollständigkeit auf der einen und der Paradigmatisierung der/des Protagonistin/en im Rahmen einer Gesamtschau der geistigen und gesellschaftlichen Strömungen einer Epoche auf der anderen Seite bestehen zahlreiche Variationsmöglichkeiten.

Eine von ihnen – die Begrenzung der „story“ auf ein einziges Jahr in der Gegenüberführung von sechs Komponisten (Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Joachim und Brahms, dazu im zweiten Kapitel Spohr) – wird in dem vorliegenden Buch erprobt. Die Auswahl des Jahres 1853 leuchtet unmittelbar ein: Ein auffälliges Ereignis wie das Auslaufen von Schumanns kompositorischer Produktivität in einem letzten Schaffensrausch fällt zusammen mit dem Eintritt des jungen Brahms als Komponist in die Öffentlichkeit, der von Schumann mit dem *NZfM*-Artikel „Neue Bahnen“ den entscheidenden Anstoß erhält. Zugleich markiert 1853 das Aufklaffen des kompositorischen Schismas in der deutschen Musik: Liszt beendet die h-Moll-Sonate und befindet sich auf dem Höhepunkt seiner symphonischen Produktivität, Wagner beginnt nach Jahren der theoretischen Besin-

nung die Komposition des *Rings*. Für den Musikhistoriker bedeutet die Entfaltung eines derart epochalen Scharniers zwischen erster und zweiter Hälfte des Jahrhunderts natürlich eine reizvolle Herausforderung. Dabei geht es nicht in erster Linie um die Verbindungen der Protagonisten untereinander, schon gar nicht um gegenseitige Einflüsse (wiewohl solche – etwa anlässlich von Liszts Besuch bei Wagner in Zürich – nicht ausgeklammert werden), vielmehr um das Resultat, nämlich die Bestimmung ihrer jeweils individuellen musikgeschichtlichen Leistung und Bedeutung. Die kompositorische Faktur der Werke wird generell nicht thematisiert, vielmehr geht es ausschließlich um die zeitlich-örtlichen Relationen und um die äußeren Umstände ihrer Entstehung bzw. Aufführung(en) innerhalb des Jahres 1853, diese allerdings in aller Ausführlichkeit und Detailfreudigkeit. Es handelt sich im Wesentlichen um ein „Who met whom?“ oder ein „Who was where?“, das in seiner Namen-, Zahlen- und Faktenfixiertheit den Charakter eines Nachschlagewerkes mit anregenden (freilich zumeist sehr knappen) Reflexionen über gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge und Hintergründe verbindet. Es ist in vierzehn Kapitel mit Vorwort und Epilog gegliedert, deren Gegenstand jeweils der Aufenthalt eines oder mehrerer Protagonisten an einem oder mehreren Orten bildet (beispielsweise „Berlioz and Spohr in London“, „Liszt in Frankfurt, Weimar, and Carlsbad“, „Wagner in St. Moritz and La Spezia“); sie können einerseits durchaus als Einzelessays gelesen werden, sind jedoch andererseits durch ein Netzwerk von Bezügen untereinander verbunden. Im Zusammenhang gelesen, erweckt die Aufeinanderfolge der Kapitel Assoziationen an die Schnitttechnik von Film- bzw. TV-Dokumentationen. Großenteils sind die erzählten Fakten als solche bekannt und aus Quellenzitate sowie einem (einigermaßen eng begrenzten) Bestand vorhandener biographischer Werke mit deutlichem Überge-

wicht englischsprachiger Literatur zusammengestellt (selbst für Berlioz und Liszt ist die französischsprachige Sekundärliteratur deutlich unterrepräsentiert). In ihrer geschickten Zusammen- und Gegenüberstellung vermitteln sie jedoch häufig überraschende Spiegelungen, die sich bestens dazu eignen, den Leser nicht nur allgemein zu eigener weiterführender investigativer und spekulativer Betätigung, sondern durchaus auch zur Erstellung eines eigenständigen Bildes der musikgeschichtlichen Epoche bzw. zur Differenzierung und zur Korrektur gegebenenfalls vorhandener Vorstellungen anzuregen.

(August 2014)

Arnfried Edler

STEFAN MORENT: *Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 200 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 72.)*

Mit seiner Tübinger Habilitationsschrift geht Stefan Morent der Choralrezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts nach, deren Entwicklung er im ersten Drittel seiner Arbeit schildert. Dabei greift er meist auf vorhandene Literatur wie von Annette Kreuziger-Herr und Katherine Bergeron zurück, ohne jedoch deren kritischen Ansatz aufzugreifen. Stattdessen wird die Wiederbelebung des gregorianischen Chorals durch die Schule von Solesmes gefeiert als eine Restauration, die „spätestens zur Jahrhundertwende [um 1900] eine breite Anhängerschaft gefunden hatte“ (S. 119). Was da eigentlich wiederbelebt wurde, wird nicht in Frage gestellt, wie auch die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlichen Überlieferungen durch François-Joseph Fétis nur beiläufig erwähnt wird. Dabei wird doch in seinem historischen Abriss deutlich, wie verderbt die Choralüberlieferung war, so dass man eigentlich von der Begründung einer

völlig neuen Tradition sprechen müsste, mit der Louis Niedermeyer, Charles Bordes u. a. versuchten, eine Vorstellung vom Mittelalter, wie es in jener Zeit in der Nachfolge von Victor Hugo im Schwange war, musikalisch zu illustrieren. Aber all dies ist in den oben erwähnten Arbeiten ausführlich dargestellt und bedürfte keiner neuerlichen Erwähnung. Hinzu kommt, dass manche Quellen aus der Sekundärliteratur (S. 120: Tiersot nach Eckart-Bäcker) oder gar in späteren deutschen Übersetzungen (S. 88: Berlioz nach Ellès) zitiert werden.

Im zweiten Teil versucht Morent den Einfluss des Chorals in der Analyse von Werken aus der Zeit um 1900 deutlich zu machen, insbesondere am *Requiem* von Gabriel Fauré, an *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy und an einigen Werken von Erik Satie. Ich beschränke mich hier auf die Analyse des Anfangs von *Pelléas et Mélisande*, bei der sich die Problematik seines Vorgehens besonders deutlich zeigt. Der Beginn mit seinen leeren Quinten über *d* und *c* „markiert die Gestik des ersten Modus“ (S. 122). Der Ganztonschritt zum *c*, dem „für das Dorische wichtigen Septton“, führt schließlich „konsequent zum *As* in Takt 5“, wobei die Art der Konsequenz offenbleibt. Zahlreiche Analysen haben diesen Anfang mit den leeren Quintklängen als eine Evozierung des Archaischen, „les temps lointains“, gekennzeichnet, das gleich im dritten Takt mit einer völlig anderen Sphäre, der Ganztonleiter konfrontiert wird. Im achten Takt kommt schließlich die Mollterz *f* hinzu, die den archaischen Anfang in die Modalität des Mittelalters führt, dem wiederum im zwölften Takt die Moderne gegenübergestellt wird. „Die Opposition zur Strebigkeit Wagner’scher Harmonik“ (S. 124) entsteht nicht aus dem Rückgriff auf psalmodische Modelle, sondern aus der konsequenten Bildung harmonischer Felder auf der Basis oktatonischer Reihen, wodurch Debussy beim Einsatz *Mélisandes* sogar den Tristan-Akkord zu zitieren vermag,

ohne seine harmonische Bedeutung mit aufzunehmen. Hier eine Modalität herauszudestillieren, reduziert das Geschehen auf einen einzigen Aspekt, der der Komplexität des satztechnischen Geschehens in keiner Weise gerecht wird. Das gilt leider auch für die anderen Analysen, die sogar Seitenblicke auf Liszt, Bruckner und Verdi umfassen, sich aber immer auf das Aufzeigen modalen oder psalmodierender Strukturen beschränken, ohne weiteren Zusammenhängen analytisch nachzugehen.

Ein weiterer Aspekt wäre die Wiederbelebung der französischen Musik des 16. und auch des 18. Jahrhunderts gewesen, auf die Morent zwar hinweist, ohne auf die Konsequenzen, die die Lully'sche und auch Rameau'sche Rezitativtechnik für die Sprachbehandlung auch bei Debussy hatte, einzugehen.

Besonders enttäuschend ist allerdings, dass die wesentlichen Aspekte des Themas eigentlich schon längst sehr kompetent dargelegt worden sind, zum einen 1984 in einem Aufsatz von Stefan Kunze, der in einer Fußnote ausdrücklich darauf hinweist, „daß die psalmodierende Führung der Singstimmen bei Debussy eine mit den Vorbildern unvergleichbare Funktion hat“ (Festschrift Eggebrecht, S. 345). Vor allem aber ist ein Text von Stefan Keym zu nennen, „Neue Musik als ‚retour au gothique‘“ (*Musiktheorie* 28 [2013], S. 3–20), den Stefan Morent zwar noch nicht kennen konnte, der aber das, was diese Arbeit hätte leisten sollen, auf wenigen Seiten in eindringlichen Analysen, die vor dem Hintergrund des historischen Kontextes entwickelt werden, darstellt.

(Juni 2014)

Christian Berger

HORST WEBER: „I am not a hero, I am a composer“. Hanns Eisler in Hollywood. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 536 S., Abb., Nbsp.

Dass er kein Held, sondern ein Komponist sei, gab Hanns Eisler bei einer Anhörung durch das Committee on Un-American Activities 1947 zu Protokoll. Diese Hearings markierten den traurigen Endpunkt von Eislers amerikanischer Zeit, an deren Schluss seine Ausweisung – formal das offizielle Angebot, freiwillig aus den USA auszureisen – stand, und das Statement offenbart des Komponisten Standpunkt in vielfacher Hinsicht: Es zeugt ebenso sehr von seiner Bescheidenheit, seiner Tendenz sich etwas „klein zu machen“ und die eigene Bedeutung tief zu hängen, wie es – im Kontext der Befragung gelesen – deutlich macht, wer in seinen Augen die Helden waren, nämlich diejenigen mutmaßlich „noch kleineren Leute“, welche tagtäglich für die kommunistischen Ideen kämpften. Ein derart camouffiertes Bekenntnis kann als Symbol für Eislers Haltung im Hollywooder Exil gelten; daher erscheint es im Obertitel von Horst Webers Monographie, der monumentalen und in dieser Form einzigartigen Untersuchung dieses schwierigen Abschnitts in Eislers Leben. Doch selbst wenn Eisler der Protagonist von Webers Erzählung ist, so leistet der Autor nichts Geringeres, als ein (links-)intellektuelles Profil des kalifornischen Exils zu zeichnen, wie es auch andere Künstler, etwa Bertold Brecht, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Lion Feuchtwanger, zu bewältigen hatten. Eisler kann hierfür durchaus als paradigmatisch angesehen werden, da sich bei ihm der Zwiespalt sehr deutlich zeigt, der sich zwischen einer linken, gar kommunistischen Einstellung und einem im hohen Maße kapitalistischen Produktionssystem vor Ort auftut. Nicht, dass es in Hollywood keine „linke Szene“ gegeben hätte – die Wächter über unamerikanische Umtriebe nahmen diese

Zirkel denn auch zuerst ins Visier –, doch musste diese, einschließlich Eisler, letztlich ihre ästhetischen Waffen strecken, wenn es darum ging, beim Film erfolgreich zu sein. Und das wollte, musste Eisler, wenn er überhaupt irgendeinen Erfolg verbuchen mochte. Die Allianz „Eisler – Hollywood Film“, eine Zweckehe von vorneherein, musste also letztlich scheitern, allerdings – das macht Weber durch seine subtilen und präzisen Interpretationen deutlich – auf einem hohen und produktiven Niveau.

In fünf großen Kapiteln widmet sich Weber jeweils einem zentralen Thema des Daseins im Exil: Kapitel I „Reisesonate“ behandelt Umstände und Zumutungen des Unterwegs-Seins, Ankommens und Sich-Einrichtens, wozu die Reise auf der legendären Route 66 ebenso gehört wie „Lieder vom Resignieren“ und Stipendiums-geförderte Annäherungsversuche an eine Idee von Filmmusik. Kapitel II „Filmmusik“ ist den großen Scores gewidmet, die Eisler für Hollywood herstellte, und setzt diese ins Verhältnis zu derjenigen Schrift, wegen der Eislers Name immer mit dem Film verbunden wurde, der *Komposition für den Film*, die in Zusammenarbeit mit Adorno entstand und als Abrechnung mit der Hollywood-Ästhetik zu gelten hat. Es ist einer der besten Vorzüge des Buchs, dass sich der Autor in Kapitel III „Lou“ der wichtigsten Figur von Eislers Exil annimmt, nämlich seiner zweiten Frau Louise. Ihre Exilexistenz bewegte sich zwischen diversen Funktionen, die sie erfüllen musste – Hanns' Privatsekretärin, Künstlergattin, Sprachrohr, Stütze und gesellschaftliche Repräsentantin –, und ihrer eigenen schriftstellerischen Aktivität, die natürlich letztlich zu kurz kam; eines der vielen Symptome dafür, dass diese Ehe nicht auf Augenhöhe gelebt wurde, und einer der Gründe, warum sie scheiterte. Und gerade hier beweist Weber das notwendige Feingespür für die Darstellung komplexer und für den Protagonisten möglicherweise unschmeichelhafter Sachverhalte. Mit klarem,

aber nicht moralisierendem Blick trägt er zusammen und lässt im Zweifelsfall die Dokumente sprechen; Briefe etwa, die er selbst aus den Tiefen der Archive erstmals ans Licht befördert. Kapitel IV „Komponieren“ rückt das sogenannte *Hollywooder Liederbuch* ins Zentrum, also jenes Kaleidoskop an Liedern, deren Texte zu einem Großteil von Brecht stammen und das Leben im Exil ästhetisch verarbeiten. Weber flankiert seine klugen Analysen mit Reflexionen über Eislers „Verhältnis zum Wort“ und zum „Ton“, wodurch sein Komponieren als Mitteilung einer Botschaft in die Momente „Verweisen“, „Hinweisen“ und „Aufweisen“ historisch und ästhetisch differenziert wird. Den Abgesang macht Kapitel V, wo diverse „Tribunale“ besprochen und enggeführt werden: die realhistorische „Hexenjagd“ um Eislers angeblich „unamerikanische Umtriebe“ und die künstlerisch gestalteten Prozesse in Brechts *Galileo*, wozu Eisler Musik beisteuerte, und im Libretto zu der nur fragmentarisch komponierten Oper *Johann Faustus*, das die Leiden an der Schuld durch den Verrat von Volk und Wissenschaft behandelt.

Neben der inhaltlichen Fülle und dem stupenden Detailreichtum in der Kenntnis des Gegenstands sind als weitere Vorzüge des Buchs der Sprachstil des Autors und die Vielseitigkeit der gewählten Darstellungsformen zu nennen. Beides macht den Text zu einem Lesevergnügen, etwa wenn biographische Vorgänge streckenweise so erzählt werden, als ob es sich um die Prosa eines Romans handele (in diesem Punkt freilich werden unterschiedliche Geschmäcker unterschiedlich urteilen), oder wenn die mit Zitaten aus den Protokollen gespickte Wiedergabe der Hearings in die Nähe zu einem Drehbuch für ein Justizdrama geraten. Weber gelingt es, die Problematik des vom Kommunismus überzeugten Eisler in der Kapitalhochburg Hollywood weitgehend ideologiefrei zu beschreiben. Umso bedauerlicher ist es, dass insbesondere zu Be-

ginn des Buchs dennoch die „hohe Kunst“ des feinsinnigen Komponisten häufig gegen den Kommerz der Traumfabrik Hollywood ausgespielt wird, dass der Anschein erweckt wird, Eisler habe in Amerika deshalb nicht reüssieren können, weil er im kunst- und geistlosen Umfeld unbeugsam an Kunst und Geist festgehalten habe. Zu pauschale Ausdrücke wie das „dröhnende Hollywood-Orchester“ (S. 67) oder Urteile wie jenes, dass sich die New Yorker Dokumentarfilmzene „wohltuend von Hollywood unterschied“ (S. 55), laufen Gefahr, individuelles Empfinden zur (intellektuellen) Norm zu erheben. An solchen Stellen scheint durch, dass Eisler für Weber eben doch eine Art Held ist, ein Daniel in der Löwengrube, a composer, but also a hero.

(August 2014)

Gregor Herzfeld

CHRISTIAN LEMMERICH: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen. Tutzing: Hans Schneider 2012. 418 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)

„Komponist unter wechselnden Vorzeichen“, das heißt im Falle der Generation Winfried Zillig (1905–1963): vor 1933, nach 1933 und nach 1945. Doch gibt es bei diesem Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretiker mehr Kontinuitäten als Brüche. Nach ersten Tätigkeiten in Berlin und Düsseldorf, zieht sich ein erster – biographischer – Kontinuitätsfaden durch seine Dirigententätigkeit: Oldenburg (1932–1937), Essen, Posen (bis 1943) und Frankfurt (die anvisierte Anstellung kam infolge der fortgesetzten Luftangriffe nicht mehr zustande), ab 1946 erneut Düsseldorf und Frankfurt. 1959 fand Zillig als Hauptabteilungsleiter Musik beim NDR die hierarchisch „höchste Funktion seiner beruflichen Laufbahn“ (S. 174). Einen zweiten Kontinuitätsfaden spinnt die Neue Musik.

In reflektierten „Vorbemerkungen“ klärt Lemmerich methodisch das wechselseitig determinierte Verhältnis von „Leben, Werk und Entstehungsbedingungen“ (S. 13) zwischen den Variablen „Personen, Kunstwerke oder geschichtliche Entwicklungen“ (S. 14). Das Leben will er erzählen „in traditioneller chronologischer Narration in drei Abschnitten“ (S. 15); in der Tat wird, wie bekannt, das Leben ja jedes Komponisten zwischen Perotin und Pärt, Palestrina und Penderecki in drei Perioden gegliedert. Diese Lebensphasen sind eingestreut in Betrachtungen zu Werken und ihren Entstehungsbedingungen. Diesem flexiblen Darstellungskonzept, jenseits des traditionellen Nacheinanders von Leben und Werk, liegt die Erkenntnis zugrunde, dass für die Generation Zilligs, mehr denn generell, „außermusikalische Einflüsse“ – persönlich-biographische wie gesellschaftlich-politische – „eine herausgehobene Rolle“ spielen (S. 15). Lemmerich legt sich auf acht Phänomene fest: I. Auf dem Weg zum „Zwölfton“, II. Schönberg und Synthese – Komponieren in Freiheit, III. Angepasste Musik, IV. Musik für die Diktatur, V. Musik als Freiraum und Rückzugsort, VI. Kompositorische „Krise“, VII. Neue Aufgaben und Konzepte, VIII. Kompositorische Konzentration. In seinen Werkbetrachtungen gelingt Lemmerich die Synthese von Leben und Werk. Nahtlos deutlich werden in allen Abschnitten immer wieder Spannungen zwischen Selbstdarstellung (z. B. zunächst der Affirmation, 1925 als bereits fertiger Zwölftonkomponist zu Schönberg gekommen zu sein) und analytischem Befund (hier: der Weg von allgemeinen Konventionen zu freitonalem Komponieren und Dreiklang-Reihendenken). Die kompositorischen Tendenzen exemplifiziert Lemmerich anhand von Streifzügen durch das jeweilige Komponieren der Zeit, ergänzt – und hierin liegt ein besonderer Wert der Arbeit – durch repräsentative mehrseitige Werkanalysen.

So erhellend der Blick auf die frühe und enge Zusammenarbeit zwischen Schönberg und Zillig in den ersten Werkporträts (nicht zufällig darunter zwei der *Serenaden*) auch ausfällt, so sehr lenken Titel und Vorbemerkungen die Aufmerksamkeit dann doch auf den zentralen „Weg durch das ‚Dritte Reich‘“ (S. 62ff.). Hier schiebt sich biographisch und kompositorisch die Zeitgeschichte in den Vordergrund. Überlegt interpretiert Lemmerich Auszeichnungen und Funktionen des Nicht-Parteimitglieds Zillig im NS-Staat. Und behutsam abwägend beleuchtet er neu auch die vielfach vermerkte Leitung der Fachschaft I a (Komponisten) der Reichsmusikkammer Gau Wartheland; sie steht zumindest Zilligs dokumentierter Mitgliedschaft in der Reichstheaterkammer formal entgegen (S. 68ff.). Jenseits der institutionalisierten Rolle Zilligs im NS-Staat, jenseits der Aufrechterhaltung privater Kontakte „zu Vertriebenen, Verfemten und Gesinnungsgenossen aus einer geistigen Welt vor 1933“ (S. 134), jenseits auch des plakativen Freispruchs durch Adorno (1961), in dessen eigener Ideologie ein Zwölftonkomponist eben selbstredend Widerstandskämpfer sein musste, jenseits all dessen stehen die von Lemmerich als „Wende“ (S. 73ff.) dargestellten Handlungsmuster des Komponisten Zillig zwischen „Anpassung, aktiver Mitwirkung und innerer Ablehnung gegenüber dem NS-Staat“ (S. 70). Die eingangs methodisch erörterte Frage der außermusikalischen und gesellschaftsbezogenen Einflüsse stellt sich für den Komponisten von Fest-, Bühnen-, Tanz-, Hörspiel- und Filmmusiken konkret und mit besonderer Brisanz. Eingehende Behandlung findet – natürlich – auch Zilligs Zwölftonoper *Das Opfer* (1937), inklusive des inzwischen viel diskutierten und hier exemplarisch zusammengeführten Themenfeldes Atonalität im Nationalsozialismus (S. 102–116). Einzig offenbar in der Gattung Klavierlied bewahrte sich Zillig einen gewissen Freiraum (S. 132–139).

Eindrucksvoll exemplifiziert Lemmerich seine Methode der quellenbezogenen Erforschung außermusikalischer Einflüsse und die eingangs postulierten Kontinuitäten in Zilligs Werk. Entwickelte der Komponist seine Identität schon in den 1920er und frühen 1930er Jahren in flexibler Aneignung und Synthese vorliegender Idiome, so funktionalisierte er seine so gefundene künstlerische Individualität nun im Rahmen der „neuen Bedingungen des Schaffens“ (S. 73) und stellte sie zweckgebunden in den Dienst der „höheren Einheit“ (ebenda). In dieser Kontinuität beruht der eigentliche Verrat Zilligs an den ästhetischen Idealen seines Lehrers Schönberg. Nicht in Ämtern und Institutionen, vielmehr in seinem Kompromittieren als Komponist Neuer Musik manifestiert sich ein Sündenfall Zilligs.

Verdienstvoll ist auch Lemmerichs Zurechtrücken – zwar einmal wieder, aber immer noch allzu oft vor- und nachgebetet – sogenannter Verbote (hier: sogenannter „Verbote“) von Musik, „die nach 1945 gerne zum Indiz für Widerstand stilisiert wurden“ (S. 82). Und bedrückend, hierin den *Erinnerungen* Werner Egks ähnlich, bleibt die Selbstgewissheit, mit der Zillig dem Exilanten Schönberg noch 1939 von seinen „unglaublich[en] Erfolgen“ vorschwärmt (S. 84); der rege Briefkontakt brach 1940 ab – wie Lemmerich vermutet, dann doch aus Scham (S. 133).

Die Arbeit besticht durch Reflexion und Klarheit, ihr komplexes und verwoben dargestelltes Thema erschließt sich verständlich und erliert sich flüssig. Lemmerich ist sich bewusst, wie knifflig die Behandlung eines Themas im Umfeld des Nationalsozialismus immer noch ist. Eingehend sucht er seine Standortbestimmung über Betrachtungen zur „Musikforschung über die Zeit des Nationalsozialismus“ (S. 17) bis hin zu sensiblen Betrachtungen der Terminologie zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Zuweilen leidet unter dem komplex angelegten „Ideal der Objektivität“ (ebenda)

freilich die Lesbarkeit des Textes, so wenn allerlei Alltagsvokabular in Befangenheitsgänsefüßchen gehüllt wird („Anklagen“, „Aufarbeitung“, „Brücke“, „entlarven“, „Krise“, Musik-„Liebhaber“, „Vaterrolle“, „Verarbeitung“, „Verstehen“, „verteidigen“ etc., nicht aber etwa Sich-Aufreiben, aufdecken oder Aufdeckung; solche *sozusagen-irgendwie-quasi-gewissermaßen-eigentlich-gar-nicht-so-gemeinten*-Tüdelchen wollten uns Sprachpfleger wie Wolf Schneider doch längst ausgetrieben haben).

Nicht unmittelbar handhabbar erscheint mir die Gliederung des Literaturverzeichnisses in „Bibliographie der Literatur über Winfried Zillig“, „Literatur bis 1940er Jahre“ und „Weitere Sekundärliteratur“. So stehen etwa Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) und Jaspers *Die geistige Situation der Zeit* (1931) im einen Literaturteil (neben Hinkels *Handbuch der Reichskulturkammer* und Hitlers *Mein Kampf*) und Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) im anderen. Bei einem zeitgeschichtlichen Thema hätte Lemmerich das angesprochene Dilemma (Vermengung von Zeitzeugnissen und wissenschaftlicher Literatur) leichter durch ein – heute ja gängig – chronologisches Literaturverzeichnis vermeiden können.

Der bescheiden als Anhang titulierte zweite Teil der Arbeit enthält auf 173 Seiten ein komplettes und für jede weitere Zillig-Forschung grundlegendes systematisch-chronologisches Werkverzeichnis mit reichen Angaben zu Besetzung, Satzbezeichnungen (inklusive Notenincipits), Entstehung, Überlieferung und weiteren Anmerkungen (je nach Gattung zu Vorlagen, Autoren, Regie oder Choreographie etc.). Eine knappe Darstellung finden sodann die Quellen-Bestände. Verzeichnisse, Abkürzungen und ein umfassendes Register (Orte, Personen, Kompositionen) runden das Buch ab. Zahlreiche Diagramme und Notenbeispiele im Text beleben die ohnehin schon fesselnde Lektüre. Ein rundum berei-

cherndes und anregendes Buch, ein würdiger Band 1 also der *Würzburger Beiträge zur Musikforschung*.

(Oktober 2014)

Thomas Schipperges

JOSÉ LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Ediciones del ICCMU 2012. 719 S., Nbsp. (Colección *Música Hispana Textos. Estudios*.)

José López-Calo gilt zu Recht als einer der bedeutendsten Spezialisten für die Geschichte spanischer Kirchenmusik. Die Fakten sprechen für sich: Seit Erscheinen seines ersten Aufsatzes im Jahr 1955 hat López-Calo ein Korpus von etwa zwanzig Büchern, mehreren Editionen und zahlreichen Artikeln veröffentlicht. In *La música en las catedrales españolas* sehen wir jetzt die Quintessenz eines sechzig Jahre währenden, der Forschung gewidmeten Lebenswerks. Wichtiger noch als diese außerordentlich lange Zeitspanne, über die sich die Forschungsarbeit von López-Calo erstreckt, ist jedoch die Bedeutung seiner Werke: Von seinen Bemühungen zur Katalogisierung und Edition der in den Kathedralarchiven überlieferten Dokumentationen kann jeder Musikwissenschaftler profitieren, der sich für die spanische Kirchenmusik interessiert. Wie viel die Disziplin den Beiträgen López-Calos tatsächlich verdankt, wird deutlich beim Durchblättern der Literaturverzeichnisse aktueller Publikationen, die sich der Kirchenmusik Spaniens im 16. Jahrhundert widmen.

Als neueste Arbeit der Archivforschung López-Calos stellt *La música en las catedrales españolas* eine historische Synthese des Musiklebens an den Kathedralen als den wichtigsten kirchlichen Zentren der liturgisch-musikalischen Tradition Spaniens dar. Auch wenn sich das Buch vor allem auf die Zeit ab ca. 1500 konzentriert, geht es bis zu den Anfängen des Christentums zurück. In dem sich hauptsächlich mit dem Mittelalter

befassenden, vom Autor als Einleitung verstandenen ersten Teil werden Aspekte der Entwicklung des Gottesdienstes sowie der Geschichte der Kathedrale im Kontext des diözesanen Alltags erläutert. Was die musikalischen Quellen dieses Zeitabschnitts betrifft, behandeln die jeweiligen Abschnitte die vorgregorianische Monodie und die wichtigsten überlieferten, mehrstimmige Musik beinhaltenden Handschriften. Beginnend mit der Renaissance setzt sich die Arbeit ausführlicher mit dem Thema auseinander. Von dieser Stelle an ist das Buch in die entsprechenden Jahrhunderte umfassenden Sinnabschnitte untergliedert. In jedem dieser Teile werden Vokal- und Instrumentalmusik in gesonderten Kapiteln untersucht, wobei den wichtigsten Gattungen ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist.

Es gibt mehrere Gründe, warum *La música en las catedrales españolas* gerade für Nicht-Spezialisten eine interessante Lektüre verspricht. Auch wenn der direkte und klare Stil López-Calos von jedem Leser geschätzt werden mag, so ist diese Art zu schreiben doch besonders für den nicht-akademischen Leser von Nutzen. Dieser dürfte auch die leidenschaftliche Perspektive López-Calos begrüßen, die immer wieder in persönlichen ästhetischen Urteilen zum Ausdruck kommt. Wie der Autor im Vorwort selbst andeutet, könnte seine Art zu schreiben aber auch Anlass zur Kritik liefern. Mehr noch als der bewusst einfach gehaltene Stil ist wohl die Entscheidung diskutabel, zugunsten der Lesbarkeit auf einen kritischen Apparat zu verzichten, der die verwendete Literatur auflistet und das Identifizieren der Dokumente ermöglichen würde. Sofern man sich als Leser lediglich einen Überblick über das Thema verschaffen möchte, stellt diese Tatsache kaum einen Nachteil dar. Für die Forschung bedeutet dies jedoch eine erhebliche Einschränkung. Die Erwartung, in dem umfangreichen Band ein Referenzwerk im eigentlichen Sinne zu finden, wird hierdurch weitgehend enttäuscht. Auch mag

man die fehlende Berücksichtigung mancher in den letzten Jahren publizierten Beiträge beklagen, was insbesondere im Hinblick auf diejenigen Epochen ins Gewicht fällt, in denen die Zahl musikalischer Quellen sehr überschaubar ist. Ebenso könnte die Distanz zu neueren historiographischen Strömungen kritisiert werden, die sich beispielsweise in den oft organisch geprägten Beschreibungen zeigt. So unterteilt López-Caló beispielsweise die Renaissance in drei Abschnitte: „comienzo“ – „perfección“ – „culminación“ (S. 234). Mancher Leser wird sich auch an der Darstellung der politischen Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert stören, wenn López-Caló beispielsweise die im Bürgerkrieg (1936–1939) von den Putschisten eroberten Gebiete als „zona reconquistada“ und „zona liberada“ benennt (S. 658–659).

Die Qualitäten des mehr als 700 Seiten umfassenden Buches López-Calos sind unbestreitbar. Der Autor ist stets bestrebt, die grundlegende Bedeutung der Liturgie für das Musikleben an den Kathedralen durch die Geschichte hindurch in den Vordergrund zu stellen: „Las catedrales tenían, en su misma esencia, otro elemento, que era el que en realidad les daba vida, el que constituía su misma razón de ser, el *alma*, en una palabra. Y esa razón de ser [...] era tan sólo uno: el culto solemne a Dios“ (S. 85). Diese Perspektive wird in der Studie als unentbehrlicher Faktor verstanden, der eine geeignete Annäherung an die stilistischen und formalen Charakteristika des Repertoires sowie an die ausführenden Musiker ermöglicht. Zum anderen ist der enorme, größtenteils aus den eigenen Forschungen des Autors resultierende, schiere Umfang an Dokumenten zur Stützung der Argumentation hervorzuheben. López-Caló verfügt zweifellos über eine herausragende Kenntnis der Geschichte der Musik an spanischen Kathedralen. Darüber hinaus hat seine Forschung gleichermaßen große wie kleine Kathedralen und bekannte sowie unbekannt

Komponisten mit einbezogen. Es steht außer Frage, dass diese Art systematischer Archivsuche der Ausgangspunkt eines Projekts solchen Ausmaßes wie *La música en las catedrales españolas* sein muss. In diesem besonderen Sinn gilt López-Calo als ein Vorbild für jeden Musikwissenschaftler.

(August 2014)

Sergi Zauner

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 295 S., Abb., Nbsp. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 2.)*

Der Titel des Buches könnte treffender nicht sein, charakterisiert er doch nicht nur das Faszinosum der Musik Bartóks, sondern bezeichnet auch die thematischen Eckpfeiler dieses Bands, der elf Aufsätze Jürgen Hunkemöllers aus drei Jahrzehnten versammelt, ergänzt um eine Chronik, ein Werkverzeichnis und einen Beitrag zu Béla Bartóks Konzerten in Deutschland. In drei großen thematischen Blöcken – „Komponieren im 20. Jahrhundert“, „Gattungen, Sujets und Topoi“ sowie „Klangwelten“ – entfaltet der Autor ein umfassendes Panorama der Musik Bartóks.

Zentrale Fragestellungen der Bartók-Forschung wie die Formbildung durch Palindrome und die Synthese von Volksmusik und europäischer Tradition ziehen sich wie ein roter Faden durch das Buch. Die dabei entstehenden und der Gattung Aufsatzsammlung geschuldeten Wiederholungen sind keineswegs störend, sondern vertiefen durch den jeweils neuen Blickwinkel das Verständnis der Musik Bartóks. Die in dessen Schaffen so wichtige „Bauernmusik“ spielt dabei eine herausragende Rolle. So zeigt Hunkemöller u. a., dass zeitgenössische Kompositionstechniken bei Bartók vor allem aus der Beschäftigung mit der Volksmusik herrühren, und im „Scherzo“-Aufsatz demonstriert er, wie dessen „Spektrum der

Scherzo-Komposition durch die Auseinandersetzung mit der Volksmusik beträchtlich erweitert“ wurde (S. 171). Anhand der *15 ungarischen Bauernlieder* dechiffriert Hunkemöller Bartóks Begriff der musikalischen „Muttersprache“ sowie die „klingende Verwandlung von Fremdsprachen in Muttersprache“ (S. 176) und identifiziert dabei einen „unbewältigten Rest“, der u. a. im nicht auflösbaren Widerspruch von Variantenvielfalt, von nicht normierten Tonhöhen und Stimmlagen der „Bauernmusik“ einerseits und Bartóks Reduktion dieser „objets trouvés“ auf eine idealtypische Form bis hin zur tonartlichen Anpassung in den zyklischen Kontext der Kompositionen andererseits bestehe.

Von großer methodologischer Relevanz für nahezu alle Aufsätze ist die – an Jacques Handschin geschulte – anthropologische Ausrichtung der Fragestellungen. Im Gegensatz zur vor allem in der angloamerikanischen Bartók-Forschung weitverbreiteten Konzentration auf strukturelle Aspekte der Musik Bartóks richtet Hunkemöller sein Augenmerk stets auf Bartók als Komponisten, Ethnologen und Menschen in einem Beziehungsgeflecht einer „Kultur von oben“ – der europäischen Musiktradition – und einer „Kultur von unten“ (S. 9) – der „Bauernmusik“. Da die deutschsprachige Literatur im englischen Sprachraum leider kaum mehr rezipiert wird, wäre dem Buch eine Übersetzung sehr zu wünschen. Die anthropologische Ausrichtung und die Abneigung Hunkemöllers gegen am Gegenstand vorbei analysierende Systeme zeigen sich in seinen Überlegungen zur Brückenform und zum Goldenen Schnitt. Bartók habe „letztlich mit Instinkten gearbeitet, [...] er konnte sich leiten lassen von einem untrüglichen Gespür für Strukturgeflechte, Proportionen und Valeurs“ (S. 26). Dies bringt die musiktheoretischen Gebäude, die Bartók-Forscher wie Ernő Lendvai mit dem Goldenen Schnitt und der Fibonacci-Reihe entwickelten, zwar nicht zum Einsturz, relativiert

aber ihre Relevanz für das Verständnis zumindest von Bartóks Kompositionsprozess. Der Gedanke, Bartóks Brückenform könne „auch in einer religiösen Tiefenschicht seines Pantheismus [...] fundiert sein und in der Bekenntnismusik der *Cantata profana* 1930 eine mystisch-gedankliche Pointierung gefunden haben“ (S. 29), ist verlockend, wird aber leider nicht weiter ausgeführt.

Historische Kontextualisierungen, etymologische Exkurse und Ausblicke in die benachbarten Künste wie in den Beiträgen zu wichtigen Gattungen und Sujets in Bartóks Œuvre („Klage“, „Nacht“, „Choral“ und „Scherzo“) sind nie lehrbuchhaft, sondern exemplarisch verdichtet. Und in der pointierten Darstellung jener charakteristischen Satzanfänge des Komponisten, die sich durch Einstimmigkeit und Überlänge auszeichnen, als „klingende Chiffren aus den unterschiedlichsten Lebenssituationen des Komponisten und Menschen Bartók“ (S. 79), offenbart sich Hunkemöllers subtil mit analytischen Erkenntnissen verwobene anthropologische Perspektive. Diese Herangehensweise, die seiner Prämisse entspricht, dass „ein Fragen, das sich selbstgenügsam im Strukturellen erschöpft, [blind ist] für Ausdrucksqualitäten“ (S. 87), wählt er auch in der biographisch orientierten analytischen Betrachtung der in Bartóks Œuvre so zentralen Topoi „Klage“ und „Nacht“.

Hunkemöllers zweiter Forschungsschwerpunkt führt im Kapitel „Jazz-Reflexe“ zu einer nicht unbedingt naheliegenden, deswegen aber nicht weniger fruchtbaren Fragestellung: Kannte Bartók Jazz-Musik, wie beurteilte er sie, und reagierte er kompositorisch auf den Jazz? Wieder wird Bartók in der Gesamtschau als Komponist, Ethnologe und Privatperson betrachtet: Für den Komponisten war es „unsinnig, sich mit dem Jazz [als Fremdsprache, SH] einzulassen“; als Musikethnologe unterschied er zwischen authentischem Jazz und Derivaten, als Privatperson hörte er durchaus Jazz – da er allerdings kaum authentische

Jazzmusik kannte, fiel sein Urteil negativ aus. Der in der Forschung immer wieder behaupteten Präsenz von Jazz-Elementen in Bartóks Werk begegnet der Jazz-Experte Hunkemöller zurecht eher skeptisch, und ausgerechnet das immer wieder als Bartóks „Jazz-Komposition“ schlechthin angesehene Trio *Kontraste* hält seiner Prüfung unter Jazz-Aspekten am allerwenigsten stand.

Bis auf einige kleinere Versehen beim Scannen ungarischer Literaturangaben ist der Sammelband sorgfältig lektoriert und mit seiner Kombination von pointierten, schlaglichtartigen Analysen, deren plastischer Darstellung in Diagrammen und einer übersichtlichen Materialerfassung, handelt es sich um eine nicht nur für die Forschung, sondern auch für den Lehrbetrieb wertvolle Lektüre. Es bleibt zu hoffen, dass mit dieser Textkompilation, die keine Monographie sein möchte und dennoch das Zeug zu einem Standardwerk der Bartók-Forschung hat, die Neugier des Autors auf Bartók noch nicht vollständig gestillt ist und in der Benennung schmerzlicher Forschungslücken, wie der noch immer nicht ausreichend erforschten Bedeutung des Tritonus als Bartóks „angelus in musica“ (S. 96) das Arbeitsprogramm des Autors für die nächsten Jahre angelegt ist.

(August 2014)

Simone Hohmaier

JOHANNES LAAS: *Das geistliche Chorwerk Max Baumanns. Kirchenmusik im Spannungsfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013. 393 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 17.)*

Das Komponieren für die Kirche im 20. Jahrhundert zählt zu den von der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Gebieten. Die Leerstelle „Kirchenmusik“ im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* darf hierfür als symptomatisch angesehen werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit

der Dissertation von Johannes Laas nunmehr eine Studie vorliegt, die die geistlichen Kompositionen eines Protagonisten der katholischen Kirchenmusik der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet (leider beinhaltet das Buch kein Werkverzeichnis), darüber hinaus aber auch die kirchenmusikalische Situation in Deutschland im zeitlichen Umfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils in den Blick nimmt.

Der Verfasser setzt drei Schwerpunkte, nämlich die „biographischen und musikalischen Voraussetzungen, die Baumanns Werdegang und seine daraus resultierende musikalisch-ästhetische Haltung bestimmen“ (S. 19), die „Darstellung von Baumanns geistlichem Chorschaffen“ (S. 20) und schließlich „die Bedingungen und Arbeitsfelde[r] des katholischen Kirchenmusikkomponisten vor und nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil“ (S. 20).

Im I. und II. Kapitel arbeitet der Autor auf der Basis eines intensiven Quellenstudiums detailreich den biographischen Hintergrund auf, der entscheidend war für Baumanns Entwicklung als Musiker und Komponist, aber auch für die Ausprägung seiner (kirchenmusikalisch) ästhetischen Grundhaltung, die Laas vor allem durch die Bejahung funktionaler Kirchenmusik und eine damit verbundene „zunehmend rigorose Ablehnung“ (S. 45) von Dodekaphonie und Serialismus sowie des „musikalischen Experiments“ (S. 77) charakterisiert sieht. Diese Abwehrhaltung Baumanns gegen Tendenzen der Neuen Musik auf die musikalische Sozialisation des jungen Baumann in einem konservativen Umfeld zurückzuführen oder aber damit zu entschuldigen, dass er während seiner Studienzeit und in den Kriegsjahren „mit der europäischen Avantgarde“ nicht „in Berührung“ (S. 36) gekommen sei, ist sicher nicht unproblematisch. Abgesehen davon, dass die historiographischen Voraussetzungen hier falsch sind, traten avantgardistische Tendenzen doch erst ab den 1950er Jahren auf den Plan, attestiert

Laas dem Komponisten Baumann damit doch einen gewissen Grad von geistiger Immobilität.

Bei den Analysen der Chorwerke (III. Kapitel) hebt der Verfasser vor allem darauf ab, ein sinnfälliges Verhältnis von Musik und Text sowie Baumanns Aneignung kirchenmusikalischer Traditionen darzustellen. Nicht selten wirken die Folgerungen ein wenig schlicht und naiv, was aber aus der einfachen Faktur der vorgegebenen Musik resultieren dürfte, dies umso mehr, als die Besprechung der komplexeren nachkonziliaren Werke, die für den Konzertsaal entstanden (V. Kapitel), deutlich gehaltvoller ist. Im Hinblick auf einen Abschnitt aus dem *Requiem* z. B. stellt Laas fest, er wirke „mit seiner stark romantisierenden Sopran-Kantilene mit melodischem Sextsprung [...] tröstlich“ (S. 123), und die Vertonung der Worte „Und obgleich alle Teufel hier“ aus den Choralvariationen *Befiehl du deine Wege* kommentiert Laas mit den Worten, „Frauen- und Männerchor“ scheinen „mit kurzen, wiederholten Motiven einen Kampf gegen den Diabolus auszufechten“ (S. 106). Als besonders gewagt erscheint mir die These, der Rekurs auf den Tristan-Akkord bei „peccata“ im „Agnus Dei“ der *Missa* op. 39 habe zeichenhaften Charakter, insofern er angesichts des Fortschritts des Parameters „Harmonik“ im 20. Jahrhundert als harmonischer „Sündenfall[!]“ (S. 91) zu verstehen sei. Demgegenüber gelingt die Darstellung der *Passion* op. 36 als ein aufgrund der Art der Textkompilation „betont katholisches Bekenntniswerk“ (S. 133) besonders überzeugend.

Das IV. Kapitel bietet einen umfassenden Einblick in den kirchenmusikalischen Diskurs nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil und rekapituliert u. a. die teils heftigen Auseinandersetzungen z. B. um die Pflege des sogenannten „Thesaurus musicae sacrae“, das Problem der „Deutschen Gregorianik“ und nicht zuletzt um die immer stärker an Bedeutung gewinnende Popular-

musik. Wie Laas zeigt, zählte Baumann in der deutschen Kirchenmusikszene zu den schärfsten Kritikern der Liturgiereform des Zweiten Vaticanums. Vor allem die im Zentrum stehende, auf der Forderung der „*participatio actuosa*“ basierende Idee der „Einbeziehung des Volkes als singende Gemeinde“ (S. 17) verstand Baumann als Hindernis für die Weiterentwicklung der Kirchenmusik, für die Unmöglichkeit von Modernität. In einem Brief an den ACV schrieb er, gegenüber „organisch gewachsenen Formen“ sei „jeder ‚Nachschöpfer‘ in einer hoffnungslosen Situation“ (S. 252). Mit ein wenig kritischer Distanz dem Gegenstand gegenüber hätte Laas an und für sich erkennen und darlegen müssen, dass diese These Baumanns sich durchaus gegen den Komponisten selbst wenden ließe, war es doch sein Bestreben, ganz in der Tradition der überkommenen katholischen Kirchenmusik zu komponieren. Baumann zieht das Konzil – sicher nicht völlig zu Unrecht, wie ich meine – der „Kunstfeindlichkeit“ (S. 18). Aber wie steht es um seine liturgischen Kompositionen, die Laas vor allem durch „Reduktion der musikalischen Mittel“ (S. 131) und die „groß[e] Einfachheit der Faktur“ (S. 145) charakterisiert sieht? Auch der Diskussion der kirchenmusikalisch relevanten Verlautbarungen (S. 216f.) hätte ein weniger affirmativer Duktus gut angestanden. Im *Motu proprio* „*Tra le sollecitudini*“ (1903) stellt Pius X. die Forderung auf, Kirchenmusik müsse die Wesensmerkmale der Liturgie teilen, das sind „Heiligkeit“, „Güte der Form“ und „Allgemeinheit“. Zwar erläutert Johannes Laas diese Terminologie, aber die Antwort auf die doch zwangsläufig im Raum stehende Frage, was das für die Faktur der Musik denn schlussendlich bedeute, muss er zwangsläufig schuldig bleiben, da die Aussagen der entsprechenden Dokumente doch meist äußerst vage bleiben und deshalb Konkretisierungen kaum zulassen.

Da sie zweifellos eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchen muss, steht Kirchenmusik

als funktionsgebundene Musik zur Autonomieästhetik zwangsläufig in einem besonderen Spannungsverhältnis – dass hieraus ein kaum lösbares Dilemma resultiert, hat Wolfgang Fortner bereits 1956 festgestellt. Und so dürfte es auch ein eher zwiespältiger Eindruck sein, den selbst der/die unvoreingenommene Leser/in nach der Lektüre dieses Buches von der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts erhalten hat, dominiert offensichtlich doch – und hier fungiert Baumann als *Pars pro Toto* – eine nahezu reaktionär zu nennende, jedweder Neuerung skeptisch gegenüberstehende und zwanghaft um Sakralität (was auch immer das sei) bemühte Grundhaltung, die einmal mehr die oben erwähnte „Leerstelle“ verständlich werden lässt. Dieses eher negative Bild hat ganz und gar nichts mit der Qualität der Arbeit zu tun, ganz im Gegenteil: Johannes Laas hat deutlich nachgezeichnet, „wie es eigentlich gewesen ist“. Vielleicht muss man deshalb einfach der Wahrheit ins Auge sehen und mit Rudolf Stephan feststellen: „Die Geschichte der Kirchenmusik ist – als für die Geschichte der Tonkunst (die vielleicht auch bereits abgeschlossen ist) bedeutsam – beendet.“

(Mai 2014)

Paul Thissen

ANDREAS HOLZER / TATJANA MARKOVIĆ: *Galina Ivanova Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession. Mit einem Essay und einer Wortsäule von Edu HAUBENSAK. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2013. 299 S., Abb., CD, Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 8.)*

Mit ihrer umfangreichen Biographie knüpfen Andreas Holzer und Tatjana Marković an das beachtlich hohe Niveau an, das sich seit dem 2009 von Ulrich Tad-day herausgegebenen Band 143 aus der Reihe *Musik-Konzepte* in der deutschsprachigen Forschung zu Galina Ustvol'skaja etabliert hat. Von Anfang an strebt das Autorenteam

eine differenzierte Betrachtungsweise an, deren vorrangiges Ziel es ist, dem individuellen Profil von Ustvol'skajas künstlerischer Persönlichkeit in seinen komplexen Bezügen zu den soziokulturellen Kontexten nachzuspüren. Dies erfordert nicht wenig Fingerspitzengefühl, da die aus teils widersprüchlichen Quellen stammenden Erkenntnisse über die immer „in einer ganz besonderen Weise auf Eigenständigkeit und Unabhängigkeit“ (S. 150) bedachte Komponistin nicht einfach zu handhaben, geschweige denn immer miteinander in Übereinstimmung zu bringen sind. Holzer und Marković machen allerdings aus dieser Not eine Tugend, indem sie die Erschließung biographischer Fakten mit Ausführungen zu den grundlegenden Problemen der Biographieforschung in Beziehung setzen, also den selbstreflexiven Diskurs über methodische Gesichtspunkte als wesentlichen Strang in ihre Darstellung integrieren.

Dieses Vorgehen führt zu einer erfreulichen Relativierung bisheriger Darstellungen von Ustvol'skaja, die oftmals „auf ein schrulliges oder auch rätselhaftes Persönlichkeitsbild verweisen und somit einer gewissen Mystifizierung Vorschub leisten“ (S. 12). Den Autoren geht es demgegenüber gerade darum, widersprüchliche Aussagen zu bewerten und in ihrer möglichen Bedeutung für das Gesamtbild zu gewichten. Das methodische Instrumentarium hierfür gewinnen sie aus einem differenzierten Umgang mit der Quellenlage unter Rückgriff auf kulturwissenschaftliche Betrachtungsweisen. So gehen Holzer und Marković bei der Diskussion um Ustvol'skajas Selbstverständnis davon aus, dass es der Komponistin „offensichtlich daran gelegen war, sich von allen Zuschreibungen zu einem weiblichen Rollenverständnis zu distanzieren“ (S. 102), auch wenn sämtliche entsprechenden Äußerungen (sowie fast alle Eigenkommentare) der Komponistin aus einer späten Phase ihres Lebens stammen. Völlig zurecht verweisen die Autoren in diesem Kontext

auf den Umstand, dass solche Mitteilungen als performative Akte im Sinne autobiographischer Rekonstruktion zu verstehen sind – eine Erkenntnis, die im Umgang mit Primärquellen innerhalb der Musikwissenschaft generell noch viel zu wenig beherrzigt wird –, wobei im speziellen Fall noch zu bedenken ist, „dass mit dem Ausmaß an Lücken, die kaum zu füllen sind, auch die Spielfläche für die ‚Inszenierung‘ zunimmt“ (S. 24).

Neben der Durchleuchtung biographischer Konstellationen nimmt die Diskussion der Rezeption von Ustvol'skajas Musik breiten Raum ein: Ausgehend vom sowjetischen und russischen Musikschritftum und den darin verankerten Beobachtungsfeldern fokussieren Holzer und Marković rasch die Frage nach Rezeption und Aufführungsgeschichte der Kompositionen jenseits des Eisernen Vorhangs. Als wesentlichen Aspekt isolieren sie die charakteristische Beschaffenheit entsprechender verbaler Diskurse, die gerade im deutschen Sprachraum von Anfang an mit der Benutzung verbaler Superlative verbunden waren und dadurch im Grunde mehr über die Bedürfnisse der Rezipienten als über die beschriebene Musik selbst verrieten. Wie dieses Vokabular zustande kommen konnte, wird einerseits durch historische Kontextualisierung der Rezeptionssituationen, andererseits aber auch durch Befragung der Musik selbst verdeutlicht. Dass die Autoren von diesem Blickwinkel aus auch umfassende Einblicke in die Welt von Ustvol'skajas Partituren vermitteln – in jene „archaisch anmutenden, durch reduktionistische Techniken und dynamische Extreme gekennzeichneten Stücke“ (S. 11), die von den eigenständigen musikalischen Wegen der Komponistin zeugen und zugleich auf „eine zutiefst existenzielle Dimension“ (S. 19) ihres Schaffens verweisen –, versteht sich angesichts der Natur dieser Publikation von selbst. Ein glücklicher Umstand ist es, dass die damit verknüpften Betrachtungen nie bei kompositionstechni-

schen Details stehenbleiben, sondern immer in den Dienst von Fragestellungen gestellt werden, die sich aus der Analyse der Rezeptionsmuster ergeben. Gestreift werden dabei beispielsweise Fragen nach möglichen kompositorischen Systemen, nach der Verwendung von Zahlenproportionen oder nach den religiösen und spirituellen Momenten von Ustvol'skajas Komponieren. Auf ihre Weise präzisieren diese analytischen Bemühungen die Bemühung um eine Re-Lektüre biographischer Quellen und unterstreichen die Beobachtung, dass die Komponistin mit Blick auf ihre historische Position „in der Wahl extremer Ausdrucksmittel zwar nicht isoliert dasteht, letzten Endes aber derart spezifische Ausdrucksebenen erreicht hat, dass ihre Stücke dennoch mit Recht als einzigartig zu bezeichnen sind“ (S. 156).

Dass die Werkbesprechungen von Holzer und Marković darüber hinaus durch das deutliche Bemühen gekennzeichnet sind, „einen LeserInnenkreis auch außerhalb der Musikwissenschaft anzusprechen“ (S. 16), verleiht dem Buch einen weiteren Reiz. Diesem Zweck dienen auch die lexikalischen Elemente des Bandes, nämlich die übersichtliche Zeittafel mit allen relevanten und nachweisbaren biographischen Fakten sowie das kommentierte Verzeichnis sämtlicher Werke und eine ausführliche Diskographie. Dass die Biographie damit ohne Weiteres die Funktion einer Einführung ins Leben und Schaffen Ustvol'skajas übernehmen kann, wird durch die beigelegte CD mit eigens für die Publikation entstandenen Originalaufnahmen gewährleistet. Sie enthält mit der ersten Klaviersonate (1947), der Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“ (1970/71), der sechsten Klaviersonate (1988) und der fünften Sinfonie „Amen“ (1989/90) einen sehr gut ausgewählten repräsentativen Querschnitt aus Ustvol'skajas gesamtem Schaffen, in dem sowohl frühe als auch spät komponierte Stücke, aber auch Solostücke und Werke für Ensembles vertreten sind.

(Juli 2014)

Stefan Drees

NOTENEDITIONEN

Monumenta Musica Europea. Sektion III: Baroque Era. Band 2: Bernardo PASQUINI. Le Cantate. Hrsg. von Alexandra NIGITO. Turnhout: Brepols 2012. CCLXXXI, 764 S., Abb.

Vorliegende Edition wurde als Dissertation bereits im Jahre 2000 von der Facoltà di Musicologia di Cremona (Università degli Studi di Pavia) angenommen, anschließend aber noch erweitert und revidiert. So entstand mit 764 großformatigen Seiten ein voluminöser, aber schwer handhabbarer Band, da man zwangsläufig mit Einleitung, Notentext und Apparat gleichzeitig arbeiten muss. Eine Ausgliederung der Textteile in einen separaten Band wäre sehr viel benutzerfreundlicher gewesen.

In der „Introduzione“ gibt Alexandra Nigito zunächst einen tabellarischen Überblick zu Leben und Werk Bernardo Pasquinis, um dann die handschriftliche Überlieferung in den Blick zu nehmen. Da keine Autographe der Kantaten erhalten sind, können Fragen zur Chronologie recht knapp abgehandelt werden. Dank zahlreicher Faksimiles kann sich der Nutzer mit den nachfolgenden Schreiberzuordnungen kritisch auseinandersetzen. Bei den Tavole 19 und 20 zeigt sich beispielsweise, dass von zwei unterschiedlichen Schreibern („copista A“ – „copista B“) allenfalls beim Notentext selbst die Rede sein kann, während die Textschrift wohl von ein und demselben Schreiber stammt (was durch den Gesamtduktus, der stark nach rechts geschwungenen Form des „h“ und vor allem dem eigenwillig verzerrten „p“, zu belegen wäre). Bei einigen Kopisten gelingt es Nigito, deren Namen zu ermitteln, was für die Textkonstitution der Kantaten selbst freilich ohne Belang ist.

Ein weiteres Kapitel befasst sich mit der zugrunde liegenden Lyrik, die, wie Nigito zu Recht konstatiert, die musikalische Struktur determiniert. Etwas vorschnell benennt

sie zahlreiche Kantaten, die mit einem für die Zeit eher problematischen Schlussezitativ enden; denn Pasquini vertonte diese dann meist als Ariosi und entsprach damit den Gattungskonventionen sehr wohl. Auch erfährt der Leser erst an dieser Stelle, dass zwei Motetten berücksichtigt sind, was freilich den Titel der Arbeit etwas in Frage stellt, zumal mit *Del mio ben la lontananza* eine Komposition in den Band Eingang gefunden hat, die in der Zeit wohl eher als Canzonetta bezeichnet worden wäre, da ihr die für die Gattung Kantate zu Zeiten Pasquinis obligatorische heterometrische Anlage des Textes fehlt. Hier wäre also eine zumindest knappe Diskussion um die Gattungsspezifika wünschenswert gewesen.

Die dokumentarischen Belege zu Instrumenten in der Casa Borghese im Zeitraum von 1652 bis 1683 scheinen nicht in direkter Beziehung zu den Kantaten Pasquinis zu stehen, lassen aber erahnen, mit welchem Continuo-Apparat diese Werke aufgeführt werden konnten. Weniger quellenorientiert wird anschließend die Continuo-Ausführung behandelt, die freilich keine neuen Erkenntnisse liefern will und kann. Dass eine vollständige Wiedergabe der Worttexte den Notentexten vorangestellt wird, ist durchaus löblich, wenngleich es sich hier nicht um eine kritische Edition handelt.

Die Editionsrichtlinien bleiben auf ein vernünftiges Maß beschränkt, entsprechen aber gleichwohl dem Standard. Für die Wahl einer Leithandschrift hätte man sich einige Bewertungskriterien gewünscht, doch wird man durch den erklärten Anspruch beruhigt, Sorge walten zu lassen, „di evitare fenomeni di contaminazione tra le fonti“ (S. XCI). Nicht verständlich ist der inkonsequente Umgang mit Akzidentien. Einerseits sollen sie, wie heute üblich, für den gesamten Takt gelten, andererseits sollen die originalen Vorgaben „a causa della presenza di alcuni casi dubbi“ beibehalten werden, „anche se ridondanti“. Entsprechend willkürlich wirkt der Gebrauch der Akzidentien im

Notentext, in dem auch in „casi indubbi“ wie etwa nach einer Wechselnote, ja selbst bei Tonwiederholungen überflüssige Vorzeichen gesetzt werden, andererseits sinnvolle Warnungssakzidentien oft genug fehlen (so wäre etwa in *Al nume d'amore* bei der zweiten Note in Takt 178 ein Auflösungszeichen hilfreich, da das # bei der letzten Note von Takt 177 nicht mehr gilt).

Abgesehen von solchen Inkonsequenzen wirkt der Notentext zuverlässig, wenngleich der Computersatz optisch wenig überzeugt. Wie so oft hätte der Notenabstand an zahlreichen Stellen nachgearbeitet werden müssen, um ein ausgeglicheneres Notenbild zu erhalten.

Der kritische Apparat, der dank einer arg kleinen Drucktype kaum lesbar ist, beginnt mit einer knappen Quellenbeschreibung, wobei sich die Reihenfolge der behandelten Quellen nicht wirklich erschließt. Dass zu einigen Quellen inzwischen aktuellere Informationen vorliegen (so vor allem bei den Handschriften aus der Biblioteca Quirini Stampaglia), scheint der Autorin, deren Blick primär auf italienische Literatur beschränkt ist, entgangen zu sein.

Die speziellen Anmerkungen hätten in mancherlei Hinsicht gestrafft werden können. So werden als *Codices descripti* bewertete Handschriften im Anmerkungsapparat weiterhin verzeichnet. Teilweise werden die Anmerkungslisten durch die im Grunde nachvollziehbare Entscheidung stark aufgebaut, die Bezifferungen einer der Hauptquellen (US-NH, Misc. Ms. 278) nur im Apparat zu verzeichnen, da sich diese nach Ansicht der Autorin als spätere Zusätze erweisen. Doch machen diese möglicherweise nicht authentischen Zusätze fast durchweg Sinn und bereichern den ansonsten nur spärlich bezifferten Notentext nicht unwesentlich. Hätte man die fraglichen Bezifferungen als Zusätze gekennzeichnet in den Notentext integriert, wäre dem Nutzer sicherlich mehr gedient gewesen als mit den langen Listen.

All diese kleinen Mäkel können nicht darüber hinweg täuschen, dass Alexandra Nigito das Kantatenwerk Pasquinis gut erschlossen hat. Die Vielzahl der verwendeten Formen, die sorgfältige Textbehandlung wie auch der auf Alessandro Scarlatti hinweisende Continuo, der sehr häufig Motive der Singstimme übernimmt und auch öfter einmal zur Textausdeutung genutzt wird, machen eine solche Beschäftigung lohnenswert. Nun freilich müsste eine eingehendere Studie zur Stilistik folgen.

(Januar 2014)

Reinmar Emans

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 15: Zaïs. Hrsg. von Graham SADLER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. LXIV, 397 S., Abb.

Zweifellos gehörte Jean-Philippe Rameaus (1683–1764) Ballet heroïque *Zaïs* bereits zu Lebzeiten des Komponisten zu den erfolgreichen Bühnenwerken des Pariser Opernbetriebs. Die zeitgenössische Kritik lobte neben dem angenehmen und leichten Stil der Musik vor allem die Anmut und Grazie der Tänze, die vom Publikum stürmisch bejubelt wurden. Allerdings gab es nicht ausschließlich positive Reaktionen auf das Ballett. Trotzdem kam das Werk innerhalb der nächsten zwei Jahrzehnte mehr als 100 Mal in der Pariser Musikakademie auf die Bühne. Mindestens 41 Darbietungen davon fallen in das Jahr der Uraufführung, die am 29. Februar 1748 stattfand. Die berühmtesten Spitzenkräfte der Oper, wie die Tanzlegenden Marie Anne Cupis de Camargo (1710–1770) und Louis Dupré (um 1690–1774), wirkten bei den Darbietungen mit. Auch bei Hof gefiel *Zaïs*, was z. B. die Aufführungen und der Erwerb der Partitur für die königliche Hofmusik zeigen. Unklar bleibt nur, warum zwischen den ersten Aufführungsserien und der Wiederaufnahme des Werkes 13 lange Jahre liegen, in denen

Zaïs nicht auf dem Spielplan der Pariser Musikakademie stand.

Wie kaum anders zu erwarten, erlebte das Werk im Laufe der zahlreichen Aufführungen verschiedene Überarbeitungen, die für die vorliegende Edition relevant und klar zu trennen sind. Prinzipiell können auf der Basis der Textbuchdrucke, der originalen Aufführungspartitur und einer ergänzenden Quellengruppe vom Frühjahr 1748, die ursprünglich aus der Musikakademie stammen, vier Hauptfassungen unterschieden werden: Die Originalversion der Uraufführung vom Februar 1748, eine überarbeitete Fassung aus dem gleichen Jahr, resultierend aus den Erfahrungen der ersten Aufführungen von Februar bis April 1748, eine dritte Fassung, die im Rahmen der Wiederaufnahme 1761/62 entstand, sowie eine posthum erstellte Version aus der Saison 1769/70.

Die Überarbeitungen von 1761 und 1769 spielen für die neue Werkausgabe von *Zaïs* eine untergeordnete Rolle. Vor allem die allerletzte Fassung von 1769 findet in der Erstellung des Haupttextes keine Berücksichtigung, da sie erst nach Rameaus Tod anlässlich der letzten Neuinszenierung des Stücks im 18. Jahrhundert an der Académie Royale de Musique erstellt wurde. Die dritte Fassung von 1761 entstand wiederum erst nach dem Tod des Librettisten Louis de Cahusac (1706–1759) und wird deshalb für die Edition als weniger repräsentativ angesehen.

Als Grundlage der Ausgabe wählt der Editor Graham Sadler die zweite Fassung von 1748, da sie als das Resultat einer eingehenden musikdramatischen Auseinandersetzung mit dem Werk im Verlauf zahlreicher Proben und Aufführungen gelten kann und in Absprache von Komponist und Librettist entstand, und nicht etwa einer viel später veränderten Aufführungssituation mit neuen Interpreten, Publikumserwartungen oder etwa speziell der kompositorischen Entwicklung geschuldet ist. Außerdem bildet die zweite Fassung gleichzeitig die etwas längere Version, da verschiedene

Airs, Arietten, Rezitative, Duette, Chöre, Tänze und Instrumentalmusiken (z. B. die „Donnermusik“) ergänzt oder verändert wurden. Allerdings kam es nicht nur zur Hinzufügung, sondern teilweise auch zur Tilgung einzelner Szenenbestandteile der ersten Fassung. So wurden ganze Tänze, Chöre, Airs, Rezitative und Duette gestrichen. Dies gilt vor allem für verschiedene Szenen im ersten und letzten Akt des Werkes. Vergleicht man die Abänderungen von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten Fassung, so wird offensichtlich, dass rein quantitativ gesehen die weitaus umfangreichsten Überarbeitungen von der ersten zur zweiten Fassung erfolgten. Diese reichen bezeichnenderweise von der Instrumentation der ersten 30 Takte der Ouvertüre bis zu einschneidenden dramaturgischen Maßnahmen, die sich in der Tilgung oder Hinzunahme ganzer Tänze, Chöre oder Airs zeigen.

Aufgrund der tabellarischen Gegenüberstellung im Vorwort sind die Unterschiede der beiden frühen Fassungen sehr gut dokumentiert. Der Anhang bringt zudem alle im Haupttext nicht vorhandenen oder abgeänderten Stücke der ersten Fassung vom Winter 1748. Somit präsentiert diese Edition gleichzeitig die beiden Hauptfassungen des Werkes und ermöglicht sowohl die wissenschaftliche Auseinandersetzung als auch eine historisch orientierte Aufführung beider Versionen. Doch auch die Änderungen aus dem Jahr 1761 (dritte Fassung), die Rameau nach dem Tod von Louis de Cahusac verfügte, sind im Anhang aufgenommen, entsprangen diese doch genauso den Intentionen des Komponisten. Auf eine genaue tabellarische Auflistung der Unterschiede zwischen der zweiten und dritten Fassung verzichtet der Herausgeber an dieser Stelle berechtigterweise. Die textliche Grundlage bildet der zweite Druck des Librettos von 1748.

Leider lassen sämtliche aufgeführten Quellen so gut wie nichts über die Realisie-

rung der Tänze verlauten, deren musikalische und darstellerische Qualität seinerzeit einen Großteil des Erfolgs ausmachten. Aus den Textbüchern können lediglich die Namen der Tänzer (und Sänger) entnommen werden bzw. zu welchen Stücken solistisch oder in Gruppen getanzt wurde. Wünschenswert wären einige Angaben zur Rezeption des Werkes außerhalb von Paris gewesen. Alles in allem ist die neue Ausgabe von *Zaïs* sehr zu begrüßen. Sie schließt ein weiteres Desiderat in der Erforschung der Musik Rameaus und des französischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert.

(Mai 2014)

Margret Scharrer

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 2.1: Trio Sonatas I.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXXI, 200 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 2.2: Trio Sonatas II.* Hrsg. von Christoph WOLFF. *Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XIX, 176 S., Abb.*

Die Bände 2.1 und 2.2 der Serie II widmen sich innerhalb der Carl Philipp Emanuel Bach-Gesamtausgabe (CPEB: CW) den Triosonaten, jener Gattung, „in der mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sätzen“, wie Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hamburg 1739) befand. Christoph Wolff, der Herausgeber, diskutiert diese „Kunst“ mit Sorgfalt und profundem Wissen. Wie bei der gesamten CPEB: CW wird der Band II/2.1 mit einem allgemeinen Vorwort des Herausgeberkollegiums eröffnet. Dem folgt von Peter Wollny, dem General Editor der Serie II, das spezielle Vorwort zur Kammermusik. Betont verweist Wollny auf die Platzierung der „Trii“ im Nachlassverzeichnis von 1790: „Unmittelbar nach den ‚Clavier-Soli‘ und

den ‚Concerten‘ stellt [sie] diese [als eine] für die Kammermusik maßgebliche Gattung heraus.“ (S. ix) Nachfolgend wird diese These durch Christoph Wolffs Kommentare und den kritischen Bericht nachdrücklich bestätigt.

In der Einleitung zu Band II/2.1 werden Repertoire, historischer Hintergrund und allgemeine Chronologie der hier berücksichtigten Werke erörtert: zehn Sonaten für Flöte, Violine und Bass (Wq 143–153); die Sonate für Flöte, Violine und Bass Wq 161/2; die verschollene Sonate H 566 sowie im Appendix die Sonate in d-Moll für Cembalo und Violine BWV 1036, eine frühe Version von Wq 145. Insgesamt handelt es sich um Werke, die von Bach autorisiert und nach seinem Tod 1788 in das Nachlassverzeichnis von 1790 aufgenommen worden sind. Die Tabelle 1, dem Absatz „Quellen und Besetzungen“ beigefügt, gibt über C. P. E. Bachs Trio-Repertoire einen Überblick. Neben den Entstehungsjahren (von 1731 bis 1787) und -orten (Leipzig, Frankfurt an der Oder, Potsdam, Berlin, Hamburg), dem genauen Titel und den unterschiedlichen Fassungen, der autorisierten Besetzung, der Tonart und der Wq-Nummer wird darauf verwiesen, wo in den Bänden II/2.1 und 2.2 sowie 3.1 und 3.2 die jeweiligen Werke zu finden sind. In den beigefügten Fußnoten sind die Abkürzungen erklärt, und es gibt ergänzende Bemerkungen zu den in der Tabelle dokumentierten Kompositionen. Unter der Überschrift „Trios für Flöte, Violine und Bass“ findet man kurze Anmerkungen zu den in Band II/2.1 edierten zwölf Sonaten. Zehn von ihnen stammen aus den mittleren und späten 1740er Jahren, wobei es sich bei sechs Sonaten dieses Bestandes um Überarbeitungen früher komponierter Werke handelt: Die Sonaten Wq 143 bis 147 entstanden 1731 in Leipzig, für Wq 148 wird das Jahr 1735 und Frankfurt an der Oder angegeben. Wq 149 wurde 1745 komponiert, Wq 150 und 151 sind im Jahr 1747 niedergeschrieben worden; Wq 161/2

entstand 1748 und wurde 1751 bei Schmid in Nürnberg veröffentlicht. Die Sonate Wq 152, besetzt mit zwei Violinen und Bass, stammt aus dem Jahr 1754. Später hat Bach für dieses Werk noch eine Fassung für Flöte, Violine und Bass und eine weitere für obligates Cembalo und Flöte vorgelegt. Das letzte Werk des hier edierten Triosonaten-Bestands, Wq 153, entstand 1755. Kommentiert wird ferner jene im Nachlassverzeichnis aufgeführte, jedoch verlorengegangene Sonate H 566. Für einige Triosonaten dieser Serie gibt es zudem jeweils eine Quelle für eine von Bach autorisierte Version für Cembalo und Violine. Insgesamt gehören alle in II/2.1 edierten Werke zum Repertoire des privaten und halböffentlichen Musizierens. Christoph Wolff sieht z. B. in der Berliner Musikübenden Gesellschaft ein Podium, das besonders die Triosonate gepflegt hat – auch während des Siebenjährigen Kriegs.

In dem Absatz „Eine frühe Version von Wq 145 : BWV 1036“ wird der Weg der Forschung nachvollzogen: vom Manuskriptfund in der Sammlung Mempell-Preller durch Max Seiffert über Wolfgang Schmieder, der im Bach-Werke-Verzeichnis angemerkt hatte: „Echtheit [von BWV 1036] stark angezweifelt. Jugendwerk?“, bis zum Nachweis durch Ulrich Siegele 1957, dass es sich bei BWV 1036 um eine Frühfassung des Trios in d-Moll Wq 145 von C. P. E. Bach handelt. Im Nachlassverzeichnis war zu dieser 1731 entstandenen Triosonate, die Bach 1745 überarbeitet hatte, vermerkt worden: „Mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“. Christoph Wolff erläutert die 1745 vorgenommenen Veränderungen der frühen Fassung von 1731 und konstatiert Bachs Begabung für einen ausdrucksvollen Stil. Der war 1731 durchaus schon vorhanden, doch Bach hat ihn 1745 noch vertieft und melodisch elegant ergänzt.

Beispiele für Bachs originale Bassbeziehung sind rar. Umso kostbarer sind die

drei zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen, autograph überlieferten Continuo-Aussetzungen von Wq 151 von ca. 1755, die im Anhang wiedergegeben sind. Alle drei Beispiele sind, so Wolff, ein überzeugender Beleg für Bachs Ästhetik des Continuo-Spiels. Unter der Überschrift „Zweifelhafte und unechte Werke“ werden in der Tabelle 2 jene von Helm aufgelisteten Triosonaten dokumentiert, die in die CPEB:CW nicht aufgenommen worden sind. Besonders aussagekräftig ist der kritische Bericht. In ihm werden die der Edition zugrunde gelegten und mit Bibliothekssigeln versehenen Quellen (A. Autographe und Manuskripte mit autographen Anmerkungen; B. Abschriften; C. frühe Drucke; D. Quellen, die nicht verwendet wurden) akribisch ausgewertet. Zahlreiche Fußnoten verweisen zudem auf weiterführende Literatur und Ähnliches. Es folgt der ausführliche Kommentar zu den in der Serie II/2.1 edierten Werken. Im Anhang befinden sich ein Abkürzungsverzeichnis, die Bibliographie und die Liste der Bibliothekssigeln. Zudem enthält dieser Band neun hochinteressante, zum Teil von C. P. E. Bach geschriebene Faksimiles: sechs Notenseiten und drei Titelblätter. Unverständlich bleibt lediglich, warum das Herausgeberkollegium der CPEB:CW auf eine Übersetzung der englischen Texte ins Deutsche verzichtet hat.

Der Band II/2.2 enthält acht Trios für zwei Violinen und Bass; eine transponierte Version des Trios Wq 163 für zwei Violinen und Bass Wq 159; ein Trio für zwei Flöten und Bass Wq 162 und ein weiteres für Bassflöte, Viola und Bass Wq 163. Alle diese Werke sind in Bachs Berliner Jahren entstanden; neun von ihnen gehen, zum Teil nur in einzelnen Sätzen, auf frühere Versionen aus den 1730er Jahren zurück. Übereinstimmend mit dem Nachlassverzeichnis von 1790 stammen die Trios Wq 156–158 und H 585 aus dem Jahr 1754, Wq 163 aus dem Jahr 1755 und Wq 160 aus dem Jahr 1756. Das Trio in F-Dur für Bassflöte, Viola

und Bass ist in zwei Versionen überliefert: für Bassflöte, Viola und Bass (Wq 163) und für zwei Violinen und Bass in D-Dur (H 585). In diesen zwei verschiedenen Fassungen gibt es abweichende Zuweisungen an die beiden Oberstimmen. Möglicherweise, so Christoph Wolff, ist die Standardbesetzung, also mit zwei Violinen und Bass, die später entstandene Version von Wq 163, da die Violinen selten die g-Saite benutzen. Die Triosonate in c-Moll Wq 161/1 mit dem Untertitel „Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus“ ist repräsentativ für die ästhetischen Diskussionen in Berlin in den 1750er Jahren um den „richtigen“ Affekt, um die „sanfte Empfindung“, genauso wie um die leidenschaftliche Deklamation. In dem „Vorbericht“, der dem Notentext vorangestellt ist, beschreibt Bach minuziös die Gemütsbewegungen, denen sich die Interpreten hingeben sollen. In seinen Anschauungen besteht mit den Musikerkollegen in der Königlichen Hofkapelle absolute Übereinstimmung, wie die Lehrwerke von Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Agricola, Christoph Nichelmann und Johann Philipp Kirnberger zeigen.

Unter der Überschrift „Sonate oder Sinfonie: Streitfrage der Gattung“ diskutiert Wolff den Stil der beiden (Trio-)Sinfonien Wq 156 und H 585. Beide Werke werden im Nachlassverzeichnis ausdrücklich als „Sinfonie“ bezeichnet: Wq 156 trägt im Autograph die Überschrift „Sonata o vero Sinfonia“ (Sonate oder wahre Sinfonie). In der Mehrzahl der in vorliegendem Band II/2.2 edierten Triosonaten, die alle dreisätzig mit der Abfolge schnell-langsam-schnell sind, hat Bach seinen eigenen Sonatenstil gefunden: Er verzichtet im ersten Satz auf Imitationen, und der Schlusssatz ist z. B. in Wq 156 ein Charakterstück im Tempo di minuetto, das die Bezeichnung „La Coorl“ trägt. Gemeint ist der Gründer der Berliner Sing-Akademie Christian Friedrich Carl Fasch. Carl Höckh, der in Wien geborene Konzertmeister der Königlichen Hofkapel-

le, konnte den Namen Carl nur im Wiener Dialekt aussprechen; also bekam Coorl ein klingendes Porträt. Auch andere Mitglieder aus seinem Freundeskreis hat Bach in den *Pièces caractéristiques* (Wq 117) auf diese Weise bedacht. So erarbeitete er später von dem Tempo-di-minuetto-Satz eine Fassung für Cembalo und gab ihr den Titel „La Louise“ (Wq 117/36), während das Allegro aus Wq 159/163 zu „La Sophie“ (Wq 117/40) wurde.

Im Absatz „Widmungen, Verbreitung und Rezeption“ legt Wolff Forschungsergebnisse zu den ursprünglichen Adressaten der Werke vor. So hält er es für wahrscheinlich, dass die Mehrzahl der Trios für die königliche Kammermusik bestimmt war. Andere wiederum hat er bestimmten Personen zugeordnet, wie z. B. Wq 156 Graf Schaffgotsch, einem Mitglied der Berliner Musikübenden Gesellschaft, oder Wq 157 Franz Wilhelm von Happe. Die Besetzung von Wq 163 für Bassflöte deutet auf einen Musikliebhaber hin, der dieses Instrument beherrschte. Denn von Johann Gottlieb Graun existiert ebenfalls ein Trio mit einer ähnlichen Besetzung (GraunWV, A:XV:5). Im Berliner Kreis der Hofmusiker und Bach-Freunde waren Bachs Triosonaten geschätzt und dementsprechend sehr verbreitet. Bereits bevor Bach seit 1740 als Kammercembalist Friedrichs II. wirkte, war er in eigener Sache durch verkaufte, aber auch verschenkte Kopien tätig gewesen. Auch im Kreis um Johann Sebastian Bach kursierten Abschriften seiner Werke, z. B. durch Johann Christoph Altnickol, seinen Schwager. Ab 1763 begann die kommerzielle Verbreitung von Bachs Kammermusik durch die Breitkopf-Kataloge und, ab 1768, nachdem er nach Hamburg übersiedelt war, durch Johann Christoph Westphal.

Die Bemerkungen zum Basso continuo entsprechen den Hinweisen in Band II/2.1. Auch hier werden unter der Überschrift „Zweifelhafte und unechte Werke“ die nicht veröffentlichten Triosonaten mit

Helm-Nummern aufgelistet. Der Anhang enthält eine Liste der Abkürzungen und Bibliothekssigel. Im umfangreichen kritischen Bericht werden alle Quellen einschließlich der nicht herangezogenen beschrieben, danach gibt es einen ausführlichen Kommentar zu den in diesem Band veröffentlichten Triosonaten mit Notenbeispielen und mit einem sehr aussagekräftigen Faksimile einer autographen Notenseite von Wq 160, einschließlich der Transkription dieser Seite. Die Liste der Konkordanzen zwischen den Helm- und den Wotquenne-Nummern schließt den sehr informativen Band ab. Auch bei diesem makellosen, hervorragend präsentierten Band 2.1 der Serie II wäre eine Übersetzung der englischsprachigen Texte ins Deutsche angemessen gewesen.

(April 2014)

Ingeborg Allihn

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 12: Bearbeitungen von Einlagen in Bühnenwerken und von schottischen Liedern. Einlagen in Anton Fischers Verwandlungen (WeV U.12). Einlagen in Etienne Nicolas Méhuls Hélène (WeV U.13). Scottish Airs/Schottische National-Gesänge (WeV U.16). Hrsg. von Markus BANDUR, Marjorie RYCROFT und Frank ZIEGLER. Mainz: Schott Music 2012. XXXIV, 394 S., Abb.

Die Referenzialität von Bearbeitungen stellt Editorinnen und Editoren immer wieder aufs Neue vor Herausforderungen, insbesondere, wenn die Musik wenig bekannter Komponisten als Grundlage der Bearbeitungen durch prominente Autoren dient. Nicht selten müssen editorische Grundsätze für diese Bearbeitungen erst noch erarbeitet werden. Die Editionsrichtlinien der Weber-Gesamtausgabe geben die Perspektive indes bereits vor: „Ziel der Ausgabe der musikalischen Werke ist die Wiedergabe authentischer Werktexte und

Werkfassungen sowie die Dokumentation der Werkgenese“ (S. XIII). Insofern situiert die Ausgabe Webers Bearbeitungen zwischen ihrem Ausgangstext oder ihrer Vorlage und dem Resultat der Modifikationen. Auch die Aufteilung von Vorlage und Bearbeitung innerhalb der Ausgabe scheint durch die allgemeinen Richtlinien vorgezeichnet: „Alternative Fassungen, Skizzen und Entwürfe oder Fragmente eines Werkes werden im Anschluss an den jeweiligen Haupt-Notentext eines Bandes wiedergegeben“ (S. XVII). Entsprechend finden sich die Vorlagen der Opernbearbeitungen im Anhang und Webers Bearbeitungen im Haupttext des Bands.

Die drei Herausgeber zeichnen für jeweils einzelne Teile der Edition verantwortlich: Frank Ziegler legte die Einlagen in Anton Fischers *Verwandlungen* vor, die Weber als musikalischer Leiter des Prager Ständetheaters (1814) anfertigte, zwei Einlagen für Etienne Nicolas Méhuls *Hélène*, die im Jahr 1817 für das Dresdner Hoftheater entstanden, wurden von Markus Bandur ediert, und die Bearbeitungen schottischer Volkslieder für Flöte, Violine, Violoncello und Pianoforte für den Verleger George Thomson verantwortet Marjorie Rycroft.

Frank Zieglers umfassende Einleitung „Zum vorliegenden Band“ erläutert das gesamte Panorama von Webers Bearbeitungspraxis: Umarbeitungen eigener Werke innerhalb desselben Gattungszusammenhangs (S. XX), Umarbeitungen eigener Werke bei Änderung des Gattungsbezugs (S. XX), Einrichtungen der eigenen Bühnenwerke im Hinblick auf theatrale Neuproduktionen (S. XXI) sowie nachträgliche Einrichtungen einzelner Nummern aus Bühnen- oder Kirchenmusikwerken für neue Aufführungskontexte (S. XXIf.). An verschollenen Bearbeitungen, die dem vorliegenden Band hätten zugeordnet werden können oder müssen, nennt Ziegler Änderungen an der Partie der *Thisbe* in Nicolas Isouards *Cendrillon* (1813), die Ergänzung

von Trompetenstimmen für einen Marsch aus derselben Oper (1817) sowie Posauenstimmen für Luigi Cherubinis *Les deux journées* (1820).

Der Notentext der Operneinlagen reflektiert überzeugend den Bearbeitungsvorgang: In Graudruck sind jene Passagen wiedergegeben, die ein Kopist als Vorbereitung für Webers Bearbeitung notierte, in schwarz jene Passagen, die Weber eigenhändig schrieb, was einen vorbildlichen Standard für zukünftige Editionen von Bearbeitungsprozessen setzt. Bemerkenswert dabei ist, dass Weber nicht etwa aus ästhetischen Erwägungen Vorhandenes revidierte, sondern durch die Umstände gleichsam zur Bearbeitung gezwungen wurde. Während Weber das Duett „Ein jeder Gekkk sucht zu gefallen“ für Fischers *Verwandlungen* wohl „aus der Erinnerung rekonstruieren“ musste (S. XXVII) – es findet sich kein Graudruck –, stand ihm für die Arie „Ihr holden Blumen“ vermutlich „zumindest ein gedruckter Klavierauszug zur Verfügung“ (ebenda). In dieser Arie finden sich einige Vereinfachungen Webers in der Singstimme gegenüber dem vom Kopisten vorbereiteten Notentext, der im kritischen Bericht referiert wird. Um die Varianten unmittelbar sinnfällig zu machen, wäre an diesen Stellen auch die Einfügung von Ossia-Systemen denkbar gewesen. Beide Bearbeitungen waren für die Sängerin Caroline Brandt, Webers spätere Ehefrau bestimmt, die das Duett in Prag gemeinsam mit Babette Allram vortrug. Als seine Braut die Arie 1816 zu einem Gastspiel in Berlin erneut singen wollte, lag diese Weber offenbar nicht mehr vor; er bearbeitete sie daher ein zweites Mal.

Die beiden Bearbeitungen für Méhuls 1803 uraufgeführte *Hélène* gehen zumindest teilweise auf Vorlagen italienischer Komponisten zurück. Die Vorlage für die Scena „Von dir entfernt Geliebter“ – „Nur bei dir o mein Geliebter“ ist Ferdinando Paër zugeschrieben, jene für „Ja Liebe ich bin entschlossen“ – „Laß Schmerz o laß

Gefahren“ stammt als „Come? Spiegati almen“ – „Da questo suol funesto“ aus Sebastiano Nasolinis *Tito e Berenice* (Venedig 1793). Wiederum lagen Weber „vermutlich nur defizitäre, unvollständige Aufführungsmaterialien vor“ (S. XXVIII).

Eine graphische Unterscheidung durch Graudruck war bei der Edition der Bearbeitungen schottischer Volkslieder nicht vorzunehmen. Stattdessen erscheinen diese doppelt mit englischem bzw. schottischem sowie mit deutschem Text. Die englischen oder schottischen Texte wurden, wie etwa auch bei Joseph Haydn, Webers Bearbeitungen nachträglich unterlegt (vgl. S. 276), da Thomson die Melodien ohne Text versandte – ein Verfahren, das es bei der Interpretation des Wort-Ton-Verhältnisses zu berücksichtigen gilt. Besonders hilfreich sind die Worterläuterungen zu den schottischen Texten. Später gab Weber deutsche Textunterlegungen in Auftrag und widmete die so entstandene Druckausgabe „Den Dichtern in Achtung und Liebe“ (S. 151).

Im kritischen Bericht werden Werkgenese, Aufführungen, publizistische Rezeption und Quellenüberlieferung ausführlich erläutert; der dramatische Kontext der in dem Band vorgelegten Operneinlagen wird umfassend herausgearbeitet, die Bearbeitung selbst detailliert analysiert.

Die übersichtliche Gestaltung des Notentextes sowie die großzügige Ausstattung erfüllen, wie von der Weber-Gesamtausgabe gewohnt, höchste Qualitätsansprüche. Die Zweisprachigkeit von Vorwort und Textteilen des kritischen Berichts (deutsch-englisch) korrespondiert nicht nur mit den in dem Band vorgelegten Werken, sondern dürfte auch die internationale Rezeption der Ausgabe merklich befördern.

(September 2014)

Christine Siegert

ÉDOUARD LALO: *Fiesque. Grand opéra en trois actes. Poème de Charles Beauquier d'après Friedrich Schiller. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXXIV, 621 S., Abb. (L'Opéra Français.)*

Das (bisweilen noch immer mit einer gewissen ästhetischen Skepsis beäugte) französische Musiktheater des 19. Jahrhunderts unter philologischen Auspizien zu rehabilitieren, wieder deutlicher ins Blickfeld der Forschung und insbesondere des Opernbetriebs zu rücken und hierzu in der Art einer Denkmälerausgabe 35 exemplarisch-repräsentative musikdramatische Werke in wissenschaftlich-kritisch zuverlässigen Editionen vorzulegen, ist das höchst begrüßenswerte Ziel der von Paul Prévost betreuten, von Bärenreiter verlegten und unter dem Signet „Musica Gallica“ durch das französische Kulturministerium geförderten Reihe *L'Opéra Français*. Nachdem 2009 als erster Band der vom Reihenherausgeber Prévost edierte Opéra bouffon *Le Toréador ou L'Accord parfait* von Adolphe Adam erschien, hat nun Hugh Macdonald, Mitglied des elfköpfigen internationalen Herausgebergremiums, Édouard Lalos *Fiesque* (1866–1868) vorgelegt, und damit – der auf einen Querschnitt aller Genres und Institutionen zielenden Ausrichtung des Editionsprojekts gemäß – einen für das Théâtre-Lyrique konzipierten dreiaktigen Grand opéra, der trotz oder gerade aufgrund des Scheiterns einer Aufführung vielfach paradigmatisch scheint für die Opernproduktion des späten Zweiten Kaiserreichs. (Die konzertante Uraufführung fand nicht vor Juli 2006 beim Festival de Radio France in Montpellier statt; die erste szenische Realisierung folgte im Juni 2007 am Nationaltheater Mannheim.) In der Tat entspricht Lalos Œuvre nicht nur der Denkmäler-Intention, Kompositionen zu präsentieren, „die in musikalischer und dramatischer Hinsicht von entscheidender Bedeutung [ohne dass

„Bedeutung“ näher definiert wäre] oder charakteristisch für einen Stil oder eine Gattung sind“ (S. VIII), etwa in der zwischen Nummernstruktur, Tableau-Anlage und Durchkomposition angesiedelten Konzeption. Sondern auch darüber hinaus vermag es (ungeachtet der verwehrtten Wirkungsgeschichte) signifikante Einblicke in die musikgeschichtliche Situation seiner Zeit zu geben: von der Motivation durch einen seitens der Theaterverwaltung ausgelobten Wettbewerb zur Beförderung neuer Kompositionen über den Skandal und die öffentlichen Polemiken, die sich an der Drittplatzierung des Werkes entzündeten, bis hin zu den vergeblichen Bemühungen und wiederholten Unternehmungen, das Stück auf die Bühne zu bringen; von der Wahl eines dezidiert republikanischen, von Abneigung gegenüber Napoléon III und dem „Second Empire“ zeugenden Sujets, das sich mit Friedrich Schillers frühem Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1782/1783) zugleich einer auf Lalos Germanophilie weisenden Vorlage bedient, über die Kooperation mit dem sozialistisch ausgerichteten Politiker, Schriftsteller und Musikästhetiker Charles Beauquier, der hier sein Librettistendebüt gab, bis hin zu dem auch mit den Turbulenzen des Deutsch-Französischen Kriegs in Verbindung stehenden Scheitern; von den steinbruchartigen konzertanten Gelegenheitsaufführungen einzelner Passagen in anderen Darbietungskontexten über Lalos völlige Distanzierung und Vernichtungspläne bis hin zur Wiederverwertung nahezu des gesamten musikalischen Materials in kleineren Stücken aber auch Werken wie der Symphonie g-Moll, den Opern *Le Roi d'Ys* und *La Jacquerie* sowie der Pantomime *Néron*.

In ebenso bündig präziser wie fundierter Form werden die aufschlussreichen diesbezüglichen Daten und Fakten zu biographischer Verortung, Entstehung, Transformation und Teilaufführungen, Veröffentlichung sowie Selbstanleihen im vierseitigen Vor-

wort dargelegt, supplementiert durch sehr knappe Auskünfte zu Dramenvorlage und Libretto sowie durch primär praktische Angaben zur Besetzung (inklusive Instrumentenwechseln und Umstimmungen). Was dabei vor allem zu überzeugen vermag, ist die dokumentarisch und bibliographisch solide und detaillierte Absicherung der (vom Herausgeber im Wesentlichen bereits 1985 in einem Festschrift-Beitrag publizierten) Informationen, so dass man angesichts der erfreulichen Quellen- und Nachweisdichte allenfalls einen Hinweis auf die aussagekräftige Rezension durch Adolphe Jullien vermisst, die dieser im März 1874 auf Basis des 1872 bei Georges Hartmann erschienenen Klavierauszugs unter dem Titel „Les drames de Schiller et la musique“ für die *Revue et Gazette musicale de Paris* verfasst hatte. (Deutlich mehr zu bedauern ist freilich die bei einer solch aufwendigen Publikation umso befremdlichere Fülle an Übersetzungsschwächen des französisch-englisch-deutschsprachigen Vorworts ins Deutsche, wo neben etwas ungelenken Formulierungen und einigen falschen Schreibungen und Zeichensetzungen mancher Fehler besonders irritiert: So muss das Tempus bei „in keiner Weise beteiligt zu sein“ [S. XVIII] korrekt „in keiner Weise beteiligt gewesen zu sein“ lauten; ein Stück wird nicht „während dem“ Konzert [S. XIX], sondern „bei“ oder „in“ einem Konzert aufgeführt; „dessen eines Werk“ (S. XIX, Anmerkung 34) bedeutet etwas anderes als das hier gemeinte „von dem ein Werk“; es heißt „demgemäß“ statt „dessen gemäß“ und „sowohl ... als auch“ statt „sowohl ... wie“ (S. XIX); etc.

Flankiert durch die vom musikspezialisierten Literaturwissenschaftler Vincent Giroud und Prévost besorgte Edition des Livrets, die mangels anderer (literarischer) Quellen vollständig auf dem in der autographen Partitur notierten (hier nun typographisch vereinheitlichten, in Versform gebrachten und mit Verszählung versehenen) Text basiert, gründet der von Macdonald

vorgelegte Notentext der 24 Nummern (ohne dass eine Filiation oder Hierarchisierung der Quellen in der detaillierten Quellenbeschreibung des Critical Report explizit offengelegt wäre) auf dem heute in Stockholm (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection) bewahrten Partiturotograph bzw. dem dort (aus Gründen der Drucklegung) entnommenen Manuskript der Ouvertüre (Paris, BnF, Bibliothèque du Conservatoire) sowie ergänzend auf weiteren von Lalo gefertigten Teilkopien (für die partiellen Aufführungen unter anderen Titeln), dem vom Komponisten selbst stammenden handschriftlichen Klavierauszug (plus dreier weiterer Klaviertranskriptionen der Nr. 10 *Rêve*, die Lalo als Separatum zu vertreiben gedachte), schließlich auf dem von Durand, Schoenewerk & Cie 1875 verlegten Partiturdruck der Ouvertüre und dem von Lalo selbst finanzierten Druck des 1872 bei Hartmann erschienenen zweihändigen Klavierauszugs (ab 1880 von Durand vertrieben, hier benutzt das Widmungsexemplar aus dem Besitz Gabriel Faurés sowie die Jules Armingaud zugeeigneten Korrekturfahnen). Dass sich die Quellenlage dabei offenbar als recht konsistent darstellt, zeigt sich nicht allein daran, dass es nahezu keinerlei diakritisch ausgewiesener Eingriffe im Haupttext bedurfte, sondern ebenso an dem recht schmalen Lesartenverzeichnis, das abgesehen vom Abdruck einiger Ossia-Versionen gerade der Gesangsstimmen sowie wenigen Erweiterungen in den Auszügen der Nr. 10 kaum gravierendere Abweichungen dokumentiert. Lediglich die beiden im Partiturotograph überlieferten Fassungen der Nr. 10 ließen einen Appendix notwendig werden, in dem komplett die ältere Variante der Traumszene präsentiert wird; zwei „Examples“ geben zudem die Stellen wieder, wo der gedruckte Klavierauszug für die Ouvertüre zusätzliche 13 Takte notiert bzw. wo in den autographen Quellen für die Nr. 4 elf später eliminierte Takte erscheinen.

Abgerundet durch drei faksimilierte Seiten des sichtlich gewissenhaft und in Reinschrift angelegten (offenkundig zur Einreichung beim Wettbewerb gedachten) Partiturmanuskripts ist die insgesamt optisch überaus ansprechend gestaltete und hochwertig ausgestattete Ausgabe durch ihre großzügige, auch bei großer Besetzung und dichter Textverteilung übersichtliche und gut lesbare Mise-en-page geprägt, so dass sie neben wissenschaftlichen Zwecken nicht zuletzt auch den praktischen Bedürfnissen der Bühnen gerecht werden dürfte. (Der Verlag vertreibt auf Grundlage der Edition Aufführungsmaterial; zudem ist ebendort bereits 2006 Lalos Klavierauszug erschienen, herausgebracht ebenfalls von Macdonald und die zeitgenössische deutschsprachige Übersetzung von [Arthur?] Levysohn beinhaltend.) So bleibt dem Band (und den Folgebänden der Reihe) nur zu wünschen, dass die Initiative – „einem herausragenden Repertoire den Platz zu geben, den es verdient“ (S. VIII) – fruchten möge, zumal sich in der Musikwelt derzeit allgemein ein durchaus wieder größeres Interesse an dem französischen Werkfundus des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen scheint.

(März 2014)

Fabian Kolb

CHARLES E. IVES: Symphony No. 4 (Critical Edition Full Score/CD-ROM). Hrsg. von William BROOKS, James B. SINCLAIR, Kenneth SINGLETON und Wayne D. SHIRLEY. New York: Associated Music Publishers 2011. XL, 214 S., Abb., CD. (Charles Ives Society Critical Edition.)

Die vierte Symphonie von Charles Ives (1874–1954) gilt heute als „Mutter“ der amerikanischen Symphonik des 20. Jahrhunderts: ein visionäres Werk, kühn und maßlos in seinen Anforderungen, bescheiden in seiner Ausdehnung und auf paradoxe Weise gleichermaßen klassisch und avantgardistisch in seiner Gestalt. Während sich

die Musiker inzwischen mit ihr angefreundet haben, ist sie für Editoren ein Albtraum geblieben; der Grund hierfür liegt in der Sache selbst, d. h. in Ives' Auffassung eines musikalischen Werks. Dieser Sachverhalt spiegelt sich eindrücklich in der Genese und Rezeption der Symphonie wider: Zwischen 1910 und 1916 entstanden, aus verschiedensten, teilweise verschollenen Vorgänger- oder Parallelwerken hervorgegangen, gespeist und montiert, erlebte die vierte Symphonie ihre erste Aufführung zunächst nur als Torso; 1927 wurden in einem Konzert der New Yorker Pro Musica Society unter dem belgischen Dirigenten Eugène Goossens nur die beiden ersten Sätze gespielt. Die Uraufführung des dritten Satzes, der Fuge, erfolgte 1933 durch Bernard Herrmann, der mit Ives' Billigung die Instrumentation veränderte. Das Finale war dagegen erst im Rahmen der vollständigen Aufführung der Symphonie 1965 in der Carnegie Hall zu hören, die Leopold Stokowski mit dem American Symphony Orchestra samt zweier Assistenz-Dirigenten realisierte. 1929 wurde der zweite Satz, die „Comedy“, in der von Ives finanzierten und Henry Cowell herausgegebenen Reihe *New Music Edition* separat herausgegeben; der nächsten Ausgabe lagen eine Programmnotiz zum gesamten Werk und eine technische Erläuterung (die sogenannte „Conductor's Note“) zur „Comedy“ bei, allerdings in einer korrumpierten Form. Die Herstellung der gedruckten Partitur der „Comedy“ war ein Abenteuer: Ives verlangte streckenweise eine temporale Asynchronität der instrumentalen Schichten, die in herkömmlicher Notation letztlich nicht darstellbar ist; er löste das Problem pragmatisch durch schriftliche Kommentare zu den entsprechenden Stellen, während das Notenbild weiterhin eine abstrakt-strukturelle Einheit repräsentierte. Eine Skala von Buchstaben (A–G) in der Partitur der „Comedy“ sollte zudem die relative Entfernung oder Gruppen zu einem fiktiven Fixpunkt im Raum angeben (es ging also nicht um Dy-

namik-Unterschiede). So entwickelte sich die Symphonie zu einem Hybrid mit intertextuellen Merkmalen, zu denen die Kommentare in den zahlreichen Zwischenstufen und Entwürfen dazuzurechnen sind. Das produktionsästhetische „Work in Progress“-Konzept der vierten Symphonie machte sie angreifbar: Pierre Boulez hat Ives zeitlebens vorgehalten, dass er nicht in der Lage gewesen sei, seine kompositorischen Vorstellungen in eine praktikable und rationale Gestalt zu überführen.

Die 1965 anlässlich der Erstaufführung vorgelegte Ausgabe der Symphonie bei AMP scheiterte an dieser Problematik, da sie sich auf handschriftlich erstellte Partituren der Sätze eins, drei und vier beschränkte und der faksimilierte Druck der „Comedy“ von 1929 überschrieben und umnotiert wurde, um die Polymetrik und Asynchronität der Musik zu entschärfen. Überdies wurde das Partiturbild des Finales aufgrund seiner komplexen Faktur mit drei instrumentalen Schichten um 90 Grad gedreht, so dass sich eine Partiturseite über zwei gegenüberliegende Seiten erstreckte. Die philologische Arbeit beschränkte sich auf das Notwendigste: Eine Sichtung und Bewertung des komplexen Quellenbestands unterblieb. Erst die Ives Society nahm sich der Aufgabe an, doch dauerte es fast noch einmal ein halbes Jahrhundert, bis 2011 eine kritische Edition realisiert werden konnte. Sie stellt ihrerseits ein Unikum dar, denn für jeden Satz gibt es einen eigenen Editor. Überdies hat der für den Computersatz verantwortliche Musikologe Thomas B. Broadhead eine gedruckte, aber nicht veröffentlichte „Performance Edition“ erarbeitet, um Dirigenten und Orchestern eine les- und spielbare Partitur bzw. entsprechende Stimmensätze zur Verfügung zu stellen. Es ist im Rahmen dieser Rezension ausgeschlossen, auch nur annähernd auf die komplexe Quellenlage der jeweiligen Sätze und die Entscheidungen der Herausgeber hinsichtlich der Hierarchisierung und Bewertung der Quellen einzugehen. Die

herangezogenen Quellen einschließlich der Skizzen sind in den kritischen Berichten aufgelistet, die so knapp wie möglich gehalten sind, ebenso wie die Quellenbewertungen, die in den ansonsten sehr informativen Einleitungen zu finden sind, denen ein von Sinclair verfasstes allgemeines Vorwort vorangestellt ist. Die Vorgehensweisen der Herausgeber sind zwar aufgrund der langen Entstehungszeit des Unternehmens unterschiedlich ausgefallen, konvergieren aber in Hinblick auf die (aus europäischer Sicht anfechtbare) Präferenz des „copy editing“, d. h. die Erstellung einer idealisierten Fassung, indem aus der Gesamtheit der Quellen die am überzeugendsten erscheinenden Lösungen zusammengefügt sind. Der kritische Text wird also nicht über Emendationen oder Konjekturen anhand einer Hauptquelle konstituiert, sondern in einer subjektiven Auswahl anhand der von Ives hinterlassenen Möglichkeiten, die sich nicht selten widersprechen oder gar als Alternativen gedacht sind. (Zu Ende gedacht, setzt der Editor also die Arbeit des Komponisten fort, ohne dass es sich hier um eine Rekonstruktion oder die Vervollständigung eines Torsos handelt.) Im Fall der zahllosen Fehler oder Unklarheiten, die der Erstdruck der „Comedy“ aufweist, oder der besonders schwierigen Situation des Finales – bei ihm ist die erste autographe Quelle eine Mischung aus Particell und Partitur –, entgeht der Herausgeber Konjekturen freilich nicht; die Ausgabe trägt dieser Tatsache durch eckig geklammerte Herausgeber-Zusätze in der Partitur Rechnung. William Brooks geht so weit, sich am Schluss seiner Einleitung zum „Prelude“ an den Benutzer dieser Ausgabe zu richten: „There can be no Ives *urtext*, no approved editions. In the re-formed world universal access to the manuscripts will bring into being an ever-expanding sphere of visions, performances – ‚editions‘, if you will – all shaped for particular times, places, circumstances. I look forward to your contribution.“ (S. XVIII)

Einen anderen Weg schlägt Wayne D. Shirley beim Finale ein, indem er gleich zwei Versionen vorlegt. Die erste ist bereits 1989 für die Einspielung des Werkes durch Michael Tilson Thomas entstanden. Sie ist, im Sinne des „copy editing“, eine inklusive Version – „The [...] edition tends to include all the material which appears in pencil in the score unless it is extremely faint and tentative“ (S. XXXIX) – und beruht auf der von Ives revidierten Partitur von 1923/24, allerdings mit pragmatischen Normierungen der Transpositionen von Bläserstimmen und der Notation von Triolenklammern. Die zweite Version soll dagegen einen „quasi urtext“ (ebenda) präsentieren: Sie kombiniert eine nur minimal edierte Fassung derselben Quelle mit Eintragungen aus der Particell/Partitur-Fassung von 1916, die grau unterlegt eingefügt sind. Dadurch wird das Element der Wahl – bzw. das Ausmaß der Ambivalenz – in und von Ives’ Musik unmittelbar evident, was gegenüber einer verbalisierten Quellenbeschreibung einen unschätzbaren Vorteil bedeutet, freilich um den Preis eines Nachvollzugs des Vorgehens. Auch in graphischer Hinsicht muss der Leser im Finale der neuen Ausgabe einen hohen Preis zahlen. Die Entscheidung, wieder in das gewohnte Hochformat zurückzukehren, führt zu einem extrem kleinen Notenbild mit bis zu 30 Systemen auf einer Seite (vgl. z. B. die Seiten 150/151); wie hier Korrektur gelesen werden konnte – sicherlich nicht anhand der Originalgröße (37,5 x 29 cm) –, lässt sich nur erahnen, ebenso das Ausmaß verbliebener Fehler in der *Critical Edition*.

Entschädigt wird der Benutzer durch eine äußerst wertige Ausstattung des Bandes, zu dem auch eine nützliche CD-ROM mit einem PDF-Viewer gehört: Mit ihm kann der Nutzer sowohl ausgewählte Quellen im Detail und in Farbe betrachten, als auch einen Blick hinter die Kulissen des Tonsatzes werfen; Broadhead hat noch eine digitale Partiturfassung erstellt, in der die von Ives

verwendeten Zitate farblich hervorgehoben sind. So ist die kritische Ausgabe der vierten Symphonie eine Pioniertat, der man – ungeachtet aller (europäischen) Einwände zur Methodik des „copy editing“ – nur größte Hochachtung entgegenbringen kann. Die

Ausgabe wird hoffentlich den Weg nicht nur für weitere Untersuchungen zur vierten Symphonie, sondern auch für exemplarische Aufführungen ebnen, wie sie Peter Eötvös 2012 in Luzern auf dieser Basis realisierte.

(Oktober 2014)

Wolfgang Rathert

Die im Jahre 2014 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Peter Bergmüller (Münster)

Nachträge 2012

Wrocław. *Institut für Musikwissenschaft*. Dorit Klebe: Die Musikkulturen der Türkei und der türkischen Communities in Berlin – Veränderungsprozesse und Wechselwirkung.

Nachträge 2013

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Marko Alexander: Alltagskulturelle musikbezogene Verhaltensweisen als Teilstrategien von sozialer Positionierung und Identitätskonstruktion. Ein zeitdiagnostischer Ansatz.

Wien: *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft*. Katharina Hötzenecker: Chronos und Kairos – Zeitgestalten im Werk von Sofia Gubaidulina und Gérard Grisey; Andrea Horz: Heinrich Glareans Dodekachordon. Text – Kontext.

Promotionen 2014

Augsburg. *Leopold-Mozart-Zentrum, Fach Musikwissenschaft*. Jean Marco Arendt Goldenbaum: Neue Noten unter einem neuen Himmel: Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachigen Komponisten und deren Einfluss auf die brasilianische Musik; Stefanie Bilmayer-Frank: „Illustri ac generoso Domino“ – Gedruckte Musikalienwidmungen an die Familie Fugger im 16. und frühen 17. Jahrhundert.

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft*. Andrea Hanft: André Gide – Igor Strawinsky: Perséphone. Von der Idee zum vollendeten Werk bei Betrachtung der verschiedenen Denkweisen von Schriftsteller und Komponist; Diao-Long Shen: E. T. A. Hoffmanns Weg zur Oper – von der Idee des Romantischen zur Genese der romantischen Oper; Olaf Enderlein: Die Entstehung der Oper „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss.

Berlin. *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft Fachgebiet Musikwissenschaft*. Ludewijk Muns: Classical Music and the Language Analogy; Matthias Kassel: Das Auge hört mit. Mauricio Kagels Instrumentaltheater von Der Schall (1968) bis Zwei-Mann-Orchester (1971–73).

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Miriam Akkermann: Zwischen Algorithmus und Improvisation. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu; Katharina Bradler: Streicherklassenunterricht – Entwicklung, Konzept und Situation in Deutschland; Marta Castello Branco: Instrument als Apparat: Flötentechnik in der zeitgenössischen Musik; Martin Grabow: Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit von Lebenswerken. Formen des Rückgriffs auf eigene Musik zur Schaffung neuer Werke bei Boulez, Berio und