

# Die Musikforschung

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

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

---

64. Jahrgang 2011 / Heft 3 – ISSN 0027-4801  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

---

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561/3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

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

## Inhalt dieses Heftes

Walter Werbeck: Zum Gedenken an Arno Forchert (1925–2011) .....	215
Martin Staehelin: Alfred Dürr † .....	217
Hartmut Schick: Melische Dichtung und Vokalfarbenmusik im Madrigal. Giaches de Wert vertont Tasso .....	219
Philipp Kreisig: Neapel – Wien – Dresden: Die Commedia per musica als höfische Oper .....	245

## Kleine Beiträge

Claudia Maurer Zenck: Rücksicht vs. Rückgrat. Miscellen zur Uraufführung der <i>Symphonischen Stücke aus der Oper „Lulu“</i> .....	259
--	-----

## Berichte

Graz, 4. bis 6. Juni 2010: „Johann Joseph Fux – der Komponist“ .....	268
Salzburg, 15. bis 17. Oktober 2010: „Sound recording – Musikalische Interpretationen im Vergleich“ .....	269
Kassel, 23. und 24. Oktober 2010: „Spohr und seine Zeitgenossen“ .....	270
Bremen, 6. und 7. Dezember 2010, „Cristóbal de Morales – Werk und Rezeption“ .....	271
Berlin, 11. März 2011: „Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)“ .....	272

## Besprechungen

Lexikon der Flöte (Drauschke; 274) / D. Fallows: Josquin (Zywietz; 275) / M. Maul: Barockoper in Leipzig (1693–1720) (Drauschke; 277) / Bachs Passionen, Oratorien und Motetten (Bartels; 279) / The Cambridge Handel Encyclopedia (Zywietz; 280) / Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives on Analysis and Performance (Hust; 281) / R. Wagner: Sämtliche Briefe. Band 17: Briefe des Jahres 1865 (Rieger; 283) / N. Vazsonyi: Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand (Rieger; 283) / „Sang an Aegir“. Nordische Mythen um 1900 (Mäkelä; 284) / Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts (Böggemann; 285) / A. H. Kutscher: Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche (Laas; 286) / Webern\_21 (Feß; 289) / M. Crump: Martinů and the Symphony (Rentsch; 289) / E. Krenek: Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941) (Böggemann; 291) / Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik (Drees; 292) / Kl. Lang: Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit (Thiemel; 293) / H. Purcell: Three Occasional Odes; J. Blow: Venus and Adonis; W. Croft: Complete Chamber Music (Gardner; 295) / J. S. Kusser: Adonis (Drauschke; 297) / G. Ph. Telemann: Der misslungene Brautwechsel (Drauschke; 300) / G. Ph. Telemann: Germanicus (1704/1710) (Drauschke; 301) / H.-J. Rigel: Les Symphonies Imprimées (Schneider; 303) / Fr. Schubert: Sacontala; Fierabras (Hinrichsen; 304) / J. Sibelius: Sämtliche Werke I/9, V/2, I/2, I/10, I/4 (Mäkelä; 306)

Eingegangene Schriften . . . . .	309
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	313
Mitteilungen . . . . .	314
Die Autoren der Beiträge . . . . .	319

## Zum Gedenken an Arno Forchert (1925–2011)

von Walter Werbeck (Greifswald)

Mit Arno Forchert, der am 10. März 2011 im Alter von 85 Jahren in seinem Detmolder Haus gestorben ist, hat die deutsche Musikwissenschaft einen Forscher, vor allem aber einen Lehrer von hohen Graden verloren. Wie gut er es zudem verstand, mit den richtigen Personen auch organisatorisch die richtigen Weichen zu stellen, bezeugt das Detmolder Musikwissenschaftliche Seminar, das er gegründet und während seiner aktiven Jahre nachhaltig geprägt hat.

Begonnen hatte alles in Berlin. Nach Kriegsdienst und Verwundung studierte Forchert in seiner Heimatstadt seit 1947 Musik (Hauptfach Klavier); sein Geld verdiente er auch als Pianist in amerikanischen Bars. 1950 wechselte er an die Freie Universität zur Musikwissenschaft, wo er 1957 bei Adam Adrio mit einer Arbeit über das Spätwerk des Michael Praetorius promoviert wurde. Damit hatte er sich die protestantische Musikkultur des frühen 17. Jahrhunderts als ein Forschungsgebiet erarbeitet, das ihn lebenslang nicht mehr losließ.

Freilich wurde am Berliner Seminar nicht nur geforscht, sondern auch musiziert; Forchert, seit 1959 wissenschaftlicher Assistent, sang im Chor und dirigierte das Collegium musicum. Nebenbei leitete er einige Jahre das Musiklehrerseminar am Konservatorium John Petersen in Zehlendorf, unterrichtete Musikgeschichte an der Kirchenmusikschule in Spandau, arbeitete als freier Mitarbeiter beim RIAS, schrieb Einführungen zu den Programmen der Philharmoniker, wirkte als Gutachter bei Urheberrechtsprozessen und gehörte Jahre lang zu den Schallplattenrezensenten von *Fono Forum* ebenso wie zur Jury des Deutschen Schallplattenpreises. 1967 habilitierte er sich mit „Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert“ und vier Jahre später folgte er einem Ruf auf die Stelle eines Professors für Musikwissenschaft an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold.

Mit einem ansehnlichen Kapital als Forscher und Lehrer, als praktischer Musiker und Kenner von Rundfunk und Schallplattenindustrie trat Forchert sein neues Amt an. Leicht war der Start dennoch nicht: hier die ostwestfälische Musikhochschule, an der die Wissenschaft ganz im Schatten der Praxis stand, dort ein ehrgeiziger ehemaliger Berliner, der sich fest vorgenommen hatte, dieses Ungleichgewicht zu beenden. Das dauerte allerdings einige Jahre und ging nicht ohne Bundesgenossen. An der Universität Bielefeld suchte Forchert sie vergeblich, an der Gesamthochschule Paderborn fand er sie. 1977 wurde das Musikwissenschaftliche Seminar in Detmold eingerichtet; 1981 wechselte Forchert mit seinen Kollegen an die Paderborner Universität, um das Seminar in eine gemeinsame Einrichtung beider Hochschulen zu überführen.

Kein Wunder, dass in all diesen Jahren die Zeit großangelegte Forschungsprojekte kaum noch zuließ. Dennoch blieb Forchert im Fach präsent und machte mit grundlegenden Arbeiten auf sich aufmerksam: zum „Malinconia“-Satz von Beethovens op. 18,6 beispielsweise, zu Scherings Beethoven-Deutungen oder etwa zum Begriffspaar klassisch-romantisch in der Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts. Mit Studien zu

Mendelssohn und Schumann, zu Mahler und Strauss blieb er im 19. Jahrhundert präsent, mit einem Klassiker wie „Musik und Rhetorik im Barock“ wusste er auch zum 17. Jahrhundert Gewichtiges zu sagen und mit seiner späten Bach-Monographie krönte er seine Studien zur Musik des 18. Jahrhunderts.

Besondere Freude machte ihm allerdings weniger „das Schreiben von mehr oder weniger belangvollen Abhandlungen“ (so schrieb er mir einmal 1997) als vielmehr das Unterrichten. Höchste Maßstäbe an wissenschaftlicher Solidität wusste er mit höchster Anschaulichkeit der Darstellung zu verbinden. Dabei erwartete er von seinen Studenten die gleiche uneingeschränkte Identifikation mit dem Gegenstand, wie er sie selbst immer praktizierte. Regelmäßig unterrichtete er über sein Deputat hinaus und nahm sich noch Zeit, donnerstagabends zu einer kleinen Runde in sein Haus einzuladen, um Texte zur Musikästhetik und Philosophie gemeinsam zu lesen und zu diskutieren. Konkurrenz hatten solche Themen allenfalls von einer Fußballweltmeisterschaft zu fürchten. Forcherts Passion für den Fußball war notorisch. Als er bei einem Hochschulfest dem schiedsrichtenden Kollegen Giselher Klebe vergeblich die Abseitsregel beizubringen versuchte, wurde er kurzerhand als Linienrichter eingesetzt und versah den Posten, wie nicht anders zu erwarten, mit Akribie und Leidenschaft.

Obwohl Arno Forchert sich nie aufdrängte, wurde ihm eine Reihe von Funktionen und Ämtern angetragen. In den 1980er Jahren diente er längere Zeit der Gesellschaft für Musikforschung, zunächst als Vorsitzender der Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik, später im Vorstand. Außerdem amtierte er als Beirat Musik am Goethe-Institut München sowie als Gutachter und stellvertretender Vorsitzender des Fachausschusses Kunstwissenschaft der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1988 bis 1997 steuerte er als Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft deren Kurs über die Zeit der Wende hinweg; seine Verdienste dankte ihm die Gesellschaft später mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft. Für sein wissenschaftliches Werk war er schon 1985, zum 60. Geburtstag, mit einer Festschrift geehrt worden.

Folgenlos blieben die jahrelangen Anstrengungen nicht. Immer wieder mit Krankheiten kämpfend, zog sich Forchert nach seiner Emeritierung bald zurück. Eher skeptisch nahm er neue Trends im Fach wahr, mischte sich aber nicht mehr ein. Mit Befriedigung erfüllte ihn Ende 2010 der Abschluss der Gesamtausgabe der Werke Johann Hermann Scheins, deren Betreuung er von seinem Lehrer Adrio gleichsam geerbt hatte: Vermächtnis eines Forscherlebens, das kurz darauf endete.

## Alfred Dürr †

von Martin Staehelin (Göttingen)

Die Musikwissenschaft beklagt mit dem Tode von Alfred Dürr den Verlust eines der bedeutendsten Bach-Forscher des 20. Jahrhunderts.

Dürr wurde am 3. März 1918 als Sohn eines Offiziers in Charlottenburg geboren. Nach Schulbesuch in Nordhausen bestand er das Abitur an einem Berliner Gymnasium, übrigens zusammen mit Georg von Dadelsen, der, später ebenfalls Musik- und Bach-Forscher, ihm ein enger Freund sein sollte. Bald musste er Soldat werden, so dass er seine Universitätsstudien erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufnehmen konnte: An der Universität Göttingen studierte er – in einem interessanten Studentenkreis mit Gerhard Croll, Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Rudolf Stephan und anderen – Musikwissenschaft bei Rudolf Gerber sowie Klassische Philologie bei Kurt Latte und Wolf-Hartmut Friedrich. Man wird sich nicht irren, wenn man annimmt, dass die methodisch gefestigte Klassische Philologie in ihm jenen besonderen Sinn für Überlieferungsvorgänge und Textkritik weckte, den er auch in seiner musikhistorischen Arbeit so erfolgreich entfalten sollte.

Bald nach Abschluss des Studiums sollte Dürres Berufsleben die entscheidende Weichenstellung erfahren: Das Göttinger Bach-Fest von 1950 hinterließ einen kleinen Restbetrag, den die Organisatoren an Vorarbeiten zu einer neuen Bach-Ausgabe gewendet wissen wollten. Da Dürr eben mit einer Dissertation über Bachs frühe Kantaten bei Rudolf Gerber promoviert worden war, wurde am 1. April 1951 das neugegründete Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Institut mit Dürr als zunächst alleinigem wissenschaftlichem Mitarbeiter besetzt. Niemand ahnte damals, dass Institut und Edition eine Lebensdauer von weit über fünfzig Jahren erreichen, dass sich die Zahl der Institutsmitarbeiter im Lauf der Jahre vergrößern und sich bald auch das Leipziger Bach-Archiv dem Göttinger Institut zur editorischen Kooperation assoziieren würde. Und gewiss ahnte man damals auch nicht, dass man in Dürr den für die Bach-Edition und -Forschung überhaupt geeignetsten Wissenschaftler gewonnen hatte, den man sich hätte denken können: Seine eminente Bedeutung für die Bach-Forschung trat in den Folgejahren in zahlreichen Aufsätzen und Rezensionen, in verschiedenen Werkmonographien und, innerhalb der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA), in insgesamt dreizehn Noten- und den zugehörigen Berichtsbänden hervor, die Dürr allein vorbereitet, und sechs weiteren, die er mit einem oder mehreren Kollegen erarbeitet hatte. Einzelne dieser Editionen auf beschränktem Raum zu nennen, ist beinahe unmöglich, aber nur schon die beiden Bände mit dem *Wohltemperierten Klavier* – um wenigstens diese zu erwähnen – sind schlechthin großartige editorische Leistungen, vollzogen an einer extrem breiten und schwierigen Quellenlage. Zu diesem Vielen trat die wissenschaftliche Kontrolle der von Dritten vorbereiteten Bach-Manuskripte für die Edition; Dürres Entscheidungen über Aufbau und Organisation der NBA diente auch folgenden anderen Komponisten-Gesamtausgaben zum Vorbild. Genannt werden muss auch Dürres Herausgeberschaft am *Bach-Jahrbuch* 1953–1974, zusammen mit Werner Neumann.

Von besonders breiter Wirkung wurde Dürrs umfangreicher Aufsatz „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ von 1957, der aufgrund sorgfältigster quellenkundlicher Untersuchungen zeigen konnte, dass Bach den größten Teil seiner Leipziger Kantaten schon in den ersten Jahren des Thomas-Kantorats komponiert hatte und in den beiden letzten Lebensjahrzehnten überwiegend vorhandene Kompositionen umgearbeitet, parodiert und an neuen großen Opera vor allem Zyklisches wie die *Kunst der Fuge*, das *Musikalische Opfer*, Teile der *h-Moll-Messe* geschaffen hatte. Damit war Spittas lange Zeit akzeptierte These von den „späten Leipziger Choralkantaten Bachs“ widerlegt, mit beinahe unüberschaubar weiten Auswirkungen auf die Bach'sche Werkchronologie und Folgen für das biographische Bach-Bild.

1981 zog sich Dürr von der Leitung des Bach-Instituts zurück und zwei Jahre später trat er dort in den Ruhestand. Gleichwohl blieb er noch immer wissenschaftlich tätig. So haben viele Bach-Freunde dankbar seine Einführungsbände etwa über das *Wohltemperierte Klavier*, die *Johannespassion* und die Kantaten gelesen, meist in mehreren Auflagen bis in die letzten Jahre hinein wiederaufgelegt und à jour gehalten. Dank für seine Leistungen ist ihm von Kollegen mit Fest- und Widmungsschriften und von mehreren Universitäten mit der Verleihung eines Ehrendoktorats bezeugt worden; auch war er Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften. Der wiederholten Einladung, Honorarprofessor an der Universität Göttingen zu werden, widerstand er: Er wolle nicht unterrichten und Professor heißen, sondern seiner Pflicht zur Bach-Forschung und -Edition nachkommen, meinte er.

In dieser Haltung äußerte sich ein kennzeichnender Zug der Dürr'schen Persönlichkeit. Er war glaubwürdig bescheiden; dazu trat eine unbeirrbar Disziplin sich selber gegenüber, aber er erwartete sie auch von anderen. Und jedermann, der seine unbeirrbar klare Sprache las oder ihn reden hörte, war beeindruckt von seiner Wahrhaftigkeit: Man spürte, dass er so sprach, wie er dachte. Das konnte ihn, etwa in Rezensionen, auch zu köstlich ironischer Kritik führen: dann saßen die Pfeile, und zu Recht.

Dürr widersprach schon 1962 eindrucksvoll und entschieden dem gleichsam säkularisierten Bach-Bild, das Friedrich Blume aufgrund der neuen Dürr'schen Chronologie entworfen hatte. Es war für Dürr typisch, dass er seinen Widerspruch mit sozialhistorischen, nicht mit theologischen oder religiösen Argumenten führte, schon gar nicht mit spekulativen „zahlensymbolischen“ Deutungen Bach'scher Musik. Dabei war der auch als Kirchenmusiker und Organist Tätige ein tiefgläubiger protestantischer Christ und mit seiner Gattin regelmäßiger Kirchgänger. Man wird sich in der Annahme nicht täuschen, dass dieser Glaube ihn auch in den schweren Zeiten seines Lebens – und solche fehlten nicht – stützte und ihm zudem ein sicheres Fundament war, auf dem sich seine vielen Gaben, auch diejenigen der Wissenschaft, ruhig und unangefochten entfalten konnten. Am 7. April 2011 ist er gestorben; sit ei terra levis.

## Melische Dichtung und Vokalfarbenmusik im Madrigal. Giaches de Wert vertont Tasso\*

von Hartmut Schick (München)

In seiner umfangreichen und eindringlichen Darstellung von Torquato Tassos Lyrik kommt der große Romanist Hugo Friedrich nur einmal kurz auf die Musik zu sprechen. Er erwähnt eine Gruppe von 36 Madrigalen, die Tasso um 1592 für Carlo Gesualdo zum Zwecke der Komposition geschrieben hatte. „Ob sie alle vertont wurden, wissen wir nicht“, schreibt Friedrich. (Nach heutigem Forschungsstand, so ließe sich ergänzen, scheint von diesen 36 Madrigalen überhaupt nur eines vertont worden zu sein, von Carlo Gesualdo und Antonio Cifra.<sup>1</sup>) Friedrich fährt fort: „Wir wissen nur, daß Monteverdi zwölf andere komponierte. Die schönsten freilich von Tassos Madrigalen fanden keinen Komponisten, vielleicht zu ihrem Glück.“<sup>2</sup>

Weshalb diese Skepsis gegenüber der Musik, fragt man sich, gerade bei Tasso, dessen epische Stoffe und Gestalten, seien es Armida, Rinaldo oder Tancredi, dem heutigen Bildungsbürgertum doch fast nur noch durch Vertonungen, insbesondere Opern, ein Begriff sind? Man weiß natürlich, dass Literaturwissenschaftler wie auch Dichter stets fürchten, ihre geliebten Kunstwerke könnten durch selbstherrliche Komponisten entstellt oder vergewaltigt werden. Und bereits Giulio Caccini beklagte ja das „laceramento della poesia“ in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, das willkürliche Dehnen und Verkürzen von Silben aus Gründen des Kontrapunkts.<sup>3</sup> Im Falle von Tassos Lyrik aber stellt sich doch ein besonderes Problem, das Hugo Friedrich gemeint haben mag, ohne es in diesem Zusammenhang explizit zu benennen. Der Lyrik von Tasso nämlich wird von einschlägigen Experten eine spezielle Qualität zugesprochen, die sich in vergleichbarem Maße bei keinem anderen Cinquecento-Dichter finden lässt: eine klangliche Struktur und eine Verabsolutierung des Sprachklangs, die Kommentatoren immer wieder nötigt, sie mit Begriffen wie ‚Musikalität‘ oder ‚Lautmusikalität‘, ‚Zauber der Melodie‘, ‚Sprachmelos‘ oder ‚Sprache der Töne‘ zu beschreiben.

Nun ist der Cinquecento-Lyrik eine Affinität zur Musik per se ja schon dadurch eingeschrieben, dass ein Großteil von ihr als „poesia per musica“ intendiert war; selbst die großen Versepen waren ja nicht nur zum Lesen, sondern auch zum gesanglich-rezitierenden Vortrag gedacht. Ein Problem entsteht im Falle von Tasso erst dadurch, dass sich

\* Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Referats, das am 18.9.2009 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen im Rahmen des Symposiums „Sprachen und musikalische Gattungen“ gehalten wurde.

<sup>1</sup> Tassos Madrigal Nr. 495, „Se così dolce è'l duolo“, vgl. die Liste der Tasso-Vertonungen bei Antonia Vassalli, „Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: Alcuni esempi“, in: *Tasso, la musica, i musicisti*, hrsg. von Maria Antonella Balsano und Thomas Walker (= Quaderni della rivista Italiana di musicologia 19), Florenz 1988, S. 45–90, hier: S. 79.

<sup>2</sup> Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 450. An Monteverdis „Ecco mormorar l'onde“ scheint Friedrich hier eigenartigerweise nicht gedacht zu haben, obwohl er das Gedicht offenkundig zu Tassos besten Naturmadrigalen rechnet und es auch auf S. 507 ff. analysiert.

<sup>3</sup> „[...] quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia“, in: Giulio Caccini, Vorrede zu *Le Nuove Musiche*, Florenz 1601, ediert in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Turin 1903, Faks.-Nachdr. Hildesheim und New York 1969, S. 56.

seine Lyrik gegenüber der Musik usurpatorisch verhält, indem sie stellenweise den Anspruch zu erheben scheint, selbst wie Musik wahrgenommen zu werden, eher eine abstrakte Klangkunst zu sein als sprachliche Mitteilung in künstlerischer Formung – mit den Worten Hugo Friedrichs: eine Sprache, die „nicht eine Sprache der Themen, sondern der Töne“ ist, mit Gedichten, die „ganz aus Tönen gebildet (und daher unübersetzbar)“<sup>4</sup> seien. Dadurch aber ergibt sich, wenn man es recht bedenkt, eine prekäre Konkurrenzsituation, die die Frage aufwirft, was Musik bei der Vertonung solcher selbst schon ‚musikalischer‘ Gebilde eigentlich noch leisten soll, ob sie nicht eher störend, ja sogar zerstörend wirken muss, wenn sie ihre spezifische Klanglichkeit derjenigen des melischen Gedichts aufzwingt, ob nicht die „geheimnisvolle Musikalität“<sup>5</sup>, die beispielsweise auch Ulrich Schulz-Buschhaus Tassos Gedichten attestiert, durch deren mehrstimmiges Singen überdeckt oder erstickt wird.

Dieses Problem ist im Zusammenhang mit Tasso, soweit ich sehe, bislang weder von der Musikwissenschaft noch von der Romanistik thematisiert worden, und die spezielle Konkurrenzsituation zwischen der Lyrik und der Musik wird auch von Hugo Friedrich nur beiläufig gestreift, wenn er formuliert: „Besser als anderen Madrigalisten glückte es Tasso, schon in der Sprache selber die Melodie zu singen, die Sache des Komponisten gewesen wäre.“<sup>6</sup> Natürlich hat die Musikwissenschaft, beginnend im Wesentlichen mit Alfred Einstein und Leo Schrade und weitergeführt unter anderem von Dean T. Mace, bereits die Wirkungen beschrieben, die Tassos Dichtungen insbesondere bei Giaches de Wert und Claudio Monteverdi ausgelöst haben.<sup>7</sup> Freilich geht es hier ganz überwiegend um die dramatischen Stanzen aus dem Epos *La Gerusalemme liberata*, die von Wert und in seiner Nachfolge von Monteverdi als Basis für die Entwicklung eines neuen, dramatischen Stils im Madrigal genommen wurden, in Vertonungen, die mit pathetischen, deklamatorischen Soggetti aus Tonrepetitionen und plötzlichen, exorbitant weiten Sprüngen arbeiten – Gesten aus der Monodie nicht nur vorwegnehmend, sondern bereits überbietend. Man denke nur an das Anfangsmotiv von Giaches de Werts Madrigal „Forsennata gridava“, in dem die deklamatorischen Tonwiederholungen plötzlich in die Oberdezime überschlagen, als Ausdruck besinnungslosen Schreiens.<sup>8</sup> Die spezifische ‚Musikalität‘, wie sie sich in der Klanglichkeit von Tassos Sprache äußert (und ähnlich auch in melischen Madrigalen einer Florentiner Dichtergruppe um Giovan Battista Strozzi d. J.<sup>9</sup>), wird in diesen Analysen freilich nicht zum Thema gemacht – einmal

<sup>4</sup> Friedrich, S. 448.

<sup>5</sup> Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg u. a. 1969, S. 122; zu Tassos Madrigalen dort S. 120–140.

<sup>6</sup> Friedrich, S. 448.

<sup>7</sup> Vgl. u. a. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. 2, S. 568–575; Leo Schrade, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, New York 1950, S. 137 ff. und 179 ff.; Carol MacClintock, *Giaches de Wert (1535–1596). Life and Works* (= MSD 17), AIM 1966; Dean T. Mace, „Tasso, *La Gerusalemme liberata*, and Monteverdi“, in: *Studies in the History of Music*, Bd. 1: *Music and Language*, New York 1983, S. 118–156; Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley und Los Angeles 1987, Kap. 3: „Wert, Tasso, and the Heroic Style (Book III)“, S. 58–72; Jessie Ann Owens, „Marenzio and Wert read Tasso: A Study in Contrasting Aesthetics“, in: *EM* 27 (1999), S. 555–574.

<sup>8</sup> *Lottavo libro de madrigali a cinque voci* (1586), ediert in: Giaches de Wert, *Collected Works*, hrsg. von Carol MacClintock und Melvin Bernstein, Bd. 8 (= CMM 24), AIM 1968, S. 49. Monteverdi hat das am Beginn seiner Tasso-Vertonung „Vattene pur crudel“ im dritten Madrigalbuch von 1592 nachgeahmt (worauf seit Einstein schon mehrfach hingewiesen wurde), freilich abgemildert zu einem kleinen Sextsprung.

<sup>9</sup> Vgl. Schulz-Buschhaus, S. 107–120.

abgesehen davon, dass Mace sehr schön die Sensibilität herausarbeitet, mit der Monteverdi Tassos ungewöhnliche Sprachrhythmik erfasst und kongenial umsetzt.

Eine Konkurrenzsituation zwischen Tassos eigener ‚Sprachmusik‘ und deren Vertonung durch Komponisten wird man vor allem bei Tassos Lyrik, und hier besonders seiner Naturlyrik, unterstellen – bei Gedichten, die oft „präverbale Klangfolgen entsprungen“<sup>10</sup> scheinen und mehr mit Klängen, Vokalen und Rhythmen als mit Inhalten und Begriffen arbeiten, mehr tönen als beschreiben. Selbst bei dieser dezidiert melischen Lyrik aber wird in der musikwissenschaftlichen Literatur – etwa in Jessie Ann Owens’ Vergleich von textgleichen Tasso-Vertonungen Werts und Marenzios<sup>11</sup> – das genannte Problem als solches nicht in den Blick genommen, die melisch-musikalische Qualität von Tassos Sprache sogar kaum je erwähnt. Handelt es sich also vielleicht gar nicht wirklich um ein Problem?

Überblickt man das Repertoire, soweit es in Partiturausgaben zugänglich ist, dann scheinen in der Tat die meisten Madrigalkomponisten des späten 16. Jahrhunderts keine rechte Veranlassung gesehen zu haben, Tassos Lyrik prinzipiell anders zu vertonen als diejenige etwa von Francesco Petrarca, Lodovico Ariosto oder Giambattista Guarini.<sup>12</sup> Auch Tassos Naturgedichte werden mehr oder weniger im üblichen, die Textverständlichkeit per se einschränkenden polyphonen Satz vertont, und die bildhaften Schlüsselbegriffe mit den gängigen Madrigalisten musikalisch umgesetzt, also gleichsam mit Tönen gemalt. Ein Paradebeispiel dafür wäre etwa Luca Marenzios 1585 publizierte Vertonung von „Vezzosi augelli“.<sup>13</sup> Die spezifische melisch-musikalische Qualität von Tassos Sprache spielt für diese Vertonungen augenscheinlich keine Rolle, und sie geht in der Komposition auch weitgehend, wenn nicht vollständig unter – wird überdeckt von der Eigenklanglichkeit und Polymelodik des mehr oder weniger komplizierten Stimmengewebes.

Es gibt aber, wie es scheint, doch auch Ausnahmen, und seien es nur ganz wenige: Komponisten nämlich, die das Neuartige von Tassos klangorientierter Lyrik nicht nur sensibel wahrgenommen, sondern offenbar auch versucht haben, musikalisch in der Weise darauf zu reagieren, dass ihre jeweilige Vertonung das Melos von Tassos Sprache zumindest zur Geltung bringt, wenn nicht sogar mit musikalischen Mitteln noch intensiviert. Möglicherweise sind es nur zwei Komponisten, die man hier nennen könnte, aber es sind immerhin, und vielleicht nicht zufällig, die führenden Madrigalkomponisten ihrer Generation: Giaches de Wert und der drei Jahrzehnte jüngere Claudio Monteverdi. Da Monteverdi hier in gewisser Weise als Schüler oder Nachahmer von Wert gelten kann – bekanntlich war er ab 1590 in der von Wert geleiteten Mantuaner Hofkapelle angestellt –, konzentriere ich mich in meiner Darstellung, die ohnehin schlaglichtartig bleiben muss, weitgehend auf Giaches de Wert, und hier auf zwei seiner mittlerweile bekanntesten Madrigale.

<sup>10</sup> Friedrich, S. 448.

<sup>11</sup> Vgl. Owens.

<sup>12</sup> Ein Verzeichnis sämtlicher überlieferter Madrigale zu Texten von Torquato Tasso findet sich bei Vassalli, S. 59–84.

<sup>13</sup> *Madrigali a quattro voci. Libro primo (1585)*, hrsg. von Aldo Iosue, Francesco Luisi und Antenore Tecardi (= *Musica Rinascimentale in Italia* 9), Rom 1983, S. 56–60, und Luca Marenzio, *The Complete Four Voice Madrigals*, hrsg. von John Steele, New York 1995, S. 59–64.

Auch wenn es kaum direkte Belege dafür gibt, gehörte Giaches de Wert zweifellos zu denjenigen Komponisten, die im engsten Kontakt mit Tasso standen.<sup>14</sup> Ab 1558 wirkte er in Mantua, wo nicht nur Tassos Vater Bernardo bis 1569 ebenfalls im Dienst Guglielmo Gonzagas stand und ein Haus besaß, sondern bis 1579 auch die Kaufmannstochter und Sängerin Laura Peperara lebte, der Tasso den zweiten seiner großen, jeweils für eine Geliebte geschriebenen Gedichtzyklen widmete. Außerdem brachte Wert selbst viel Zeit in Ferrara zu, am Hof von Tassos Dienstherrn Alfonso II. d'Este, nicht nur wegen dessen glänzender Musikpflege, sondern auch wegen seiner Liebesbeziehung zur Ferrareser Sängerin Tarquinia Molza. Tasso und Wert werden einander schon deshalb oft begegnet sein und sich auch über künstlerische Fragen ausgetauscht haben. Für eine besondere gegenseitige Wertschätzung spricht einerseits, dass Tasso ein Gedicht auf (mutmaßlich) Giaches de Wert verfasste<sup>15</sup> und ihn in seinem poetologischen Dialog *La Cavaletta* neben Alessandro Striggio und Luzzasco Luzzaschi zu denjenigen Musikern zählt, von denen er sich eine seriöse, von *gravità* geprägte Erneuerung des „degenerierten“, zu einer „[musica] molle ed effeminata“<sup>16</sup> gewordenen Madrigals verspricht, andererseits der Umstand, dass Wert früher als alle anderen Komponisten nicht nur lyrische Gedichte von Tasso, sondern auch Strophen aus Tassos *Gerusalemme liberata* vertonte. Offenbar hatte Tasso selbst dem Komponisten bereits 1573 in Mantua noch unpublizierte Gedichte und Stenzen aus seinem Versepos zur Vertonung gegeben.<sup>17</sup>

Für unseren Zusammenhang ist nun besonders aufschlussreich, was für einen Text (und auch: was für eine Textfassung) Wert seiner chronologisch wohl ersten Vertonung von Stenzen aus Tassos *Gerusalemme liberata* zugrunde gelegt hat. Es handelt sich um die Strophen 96 und 97 aus dem XII. Gesang des Epos: „Giunto alla tomba“, mit der Folgestrophe „Non di morte sei tu“ – Stenzen aus Tancredis großer Klage am Grab Clorindas. Wert publizierte dieses zweiteilige Madrigal 1581 in seinem Siebten Madrigalbuch, einer Sammlung, die er jener Mantuaner Prinzessin Margherita Gonzaga widmete, die 1579 den Ferrareser Herzog Alfonso d'Este geheiratet hatte. Bedenkt man, dass zum Zeitpunkt der Publikation von Werts Siebtem Madrigalbuch Tasso seit zwei Jahren im Irrenhospital Sant'Anna eingesperrt saß, könnte man Werts innovative Vertonung von Stenzen aus Tassos Epos durchaus als Solidaritätsadresse des Mantuaner Komponisten an den Ferrareser Dichter wahrnehmen und den Beginn des vertonten Textes in diesem Kontext statt auf Clorinda auch auf den unglücklichen Dichter selbst beziehen. Immerhin wird Clorindas Grab, das Tancredi aufsucht, auffälligerweise qualifiziert als von einer höheren Macht verfügtes „schmerzliches Gefängnis für einen lebendigen Geist“: „ove al suo spirto vivo / Dolorosa prigion' il ciel prescrive“.

In jedem Fall aber wird Werts ungewöhnliche Tasso-Vertonung am Ferrareser Hof mit besonders kritischen und fachkundigen Augen rezipiert worden sein, und Wert musste damit rechnen, dass man sein Madrigal als exemplarisch betrachten würde für

<sup>14</sup> Vgl. u. a. MacClintock, S. 58 ff.

<sup>15</sup> „Queste mie rime sparte / Sotto dolci misure / Raccolte hai tu nelle vergate carte: / E co' tuoi dolci modi / Purghi le voglie impure / Ove il mio stil talora / Nella tua voce, e nell'altrui s'onora: / E più, quando le lodi / Del bel Vincenzo, e i pregi / Canti degli Avi gloriosi egregi.“, überschrieben: „Ad un maestro di cappella, che aveva posti in musica alcuni suoi madrigali“, Torquato Tasso, *Rime [...] di nuovo corrette ed illustrate*, Bd. 2, Pisa 1822, S. 273.

<sup>16</sup> „La Cavaletta ovvero De la poesia toscana“, in: Torquato Tasso, *Opere*, hrsg. von Bruno Maier, Bd. 5, Mailand 1965, S. 150.

<sup>17</sup> Vgl. MacClintock, S. 36.

die Frage, wie sich ein Tasso-Gedicht höchsten Anspruchs – ein Paar epischer Stanzen und eben nicht nur ein leichtgewichtiges, lyrisches *madrigale* – adäquat in Töne fassen lässt. Dafür, dass sich Wert des exemplarischen Charakters seiner Vertonung bewusst war, spricht nun auch, abgesehen von der Aussage des Textes, das sprachliche Material, das er sich zur Vertonung wählt: Es ist in geradezu extremer Weise von jenen Merkmalen der Lautmusikalität und Klangkomposition geprägt, die für Tassos Lyrik typisch sind, die in diesem Ausmaß aber dann doch nur ganz selten zu finden sind. Das kann Wert nicht entgangen sein und wird ihn hier sogar besonders gereizt haben. Betrachten wir zunächst die von ihm vertonte Textfassung (linke Spalte):

Text nach Giaches de Wert, *Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 10.4.1581

Substantielle Abweichungen in: T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, 2. Ausg. von Febo Bonnà, Ferrara 20.7.1581

Giunto alla tomba, ove al suo spirto vivo  
Dolorosa prigion' il ciel prescrisse,  
Di color, di calor, di moto privo,  
Già marmo in vista al marmo il viso affisse,  
Al fin sgorgando un lagrimoso rivo  
In un languido oimè proruppe e disse:  
O sasso amato tanto, amaro tanto,  
Che dietro hai le mie fiamme e fuor il pianto,

*Pallido, freddo, muto e quasi privo*  
*Di movimento, al marmo gli occhi affisse,*

O sasso amato *ed onorato* tanto,  
Che *dentro* ...

Non di morte sei tu, ma di vivaci  
Ceneri albergo, ov'è nascosto amore,  
Sento dal freddo tuo l'usate faci,  
Men dolci sì, ma non men cald'al core.  
Deh prendi questi piant'e questi baci  
Prendi, ch'io bagno di doglioso umore,  
E dalli tu, poich'io non posso, almeno  
All'amate reliquie c'hai nel seno.

... *ov'è riposto* Amore  
*E ben sento io da te le usate faci,*

Deh! *prendi i miei sospiri*, e questi baci

Der erste Vers hat als lautmotivischen Kern die Vokalfolge „o-a“ in dreimaliger Wiederholung: „[Giun-]to alla tomba ove al [suo]“. Umrahmt wird diese von der Vokalfolge „u-o“, mit den Wörtern „Giunto“ und „suo“; den Abschluss bildet mit „spirto vivo“ die doppelte Vokalfolge „i-o“, die im zweiten Vers bei „prigion“ nochmals wiederkehrt, wie auch die Folge „o-a“, die hier vom Anfangswort „Dolorosa“ gewissermaßen augmentiert wird. Eine neue Farbe bringt anschließend die doppelte Folge „i-e“ ins Spiel mit „il ciel prescrisse“.

Der dritte Vers ist dann ganz aus der Vokalfolge von „spirto vivo“ entwickelt, in viermaliger, nur an einer Stelle leicht variiertes Wiederholung und noch verstärkt mit Alliterationen und Wortwiederholungen: „Di color, di calor, di moto privo“. Der vierte Vers wiederum besteht aus zwei nahezu gleich klingenden, längeren Klangkomplexen: „Già marmo in vista / al marmo il viso affisse“, wobei das abschließende „affisse“ dann zu Beginn der fünften Zeile klanglich variiert wird zu „al fin“. Der Höhepunkt an klangmotivischer Verdichtung schließlich ist im siebten Vers erreicht, der monomotivisch nur noch mit dem Vokalwechsel „o-a“ operiert, ergänzt durch zahlreiche Alliterationen: „O sasso amato tanto amaro tanto“. Die Folgestrophe zeigt ein ähnliches Bild: Repetitionen der Vokalfolgen „o-i“ und „a-i“ im ersten Vers sowie der Folge „a-o“ im zweiten Vers oder das extreme Insistieren auf dem Vokalpaar „e-i“ in den Versen 6 und 7, verstärkt noch durch Wortwiederholungen und Alliterationen („p-p-b-p“): „Deh prendi questi piant'e questi baci / Prendi“, gefolgt von insgesamt zwölf Silben mit dem dunklen Vokal „o“, der schon die erste Strophe dominiert hatte.

Interessant ist nun, dass die hier gezeigte, von Wert vertonte Textfassung so in keiner anderen Quelle überliefert ist. Der Vergleich mit den vielen abweichenden Lesarten, die in Angelo Solertis kritischer Ausgabe der *Gerusalemme liberata* verzeichnet sind, lässt mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf schließen, dass Wert seinen Text aus einer nicht erhaltenen, handschriftlichen Quelle bezog, die ein frühes Stadium der recht komplizierten Textgenese überlieferte, wie es sich teilweise ähnlich auch in anderen Handschriften andeutet.<sup>18</sup> Vermutlich gehörte der Text sogar zu den erwähnten Gedichten, die Wert bereits 1573 von Tasso selbst bekommen hatte. Die erst kurz nach Werts Siebtem Madrigalbuch – dessen Vorwort ist auf den 10. April 1581 datiert – im Sommer 1581 erschienenen beiden Ferrareser Druckausgaben von Febo Bonnà, die Tassos Epos erstmals in mehr oder weniger autorisierter Gestalt publizieren,<sup>19</sup> zeigen dann in beiden Stansen schon deutlich abweichende Lesarten, die teilweise auch mit autographen Korrekturen Tassos in einigen Handschriften konvergieren. Tasso hatte sein Epos ja Freunden zur Beurteilung geschickt und sich offenbar von deren Kritik zu immer weitergehenden Änderungen verleiten lassen, die längst nicht immer Verbesserungen waren – bis hin zur hoch problematischen Umformung des ganzen Epos zur stark gegenreformatorisch geprägten Zweitfassung als *Gerusalemme conquistada*.

Stellt man der von Wert vertonten, offenbar sehr frühen Textfassung die abweichenden – sicherlich späteren – Lesarten in Bonnàs verbesserter zweiter Ausgabe vom Juli 1581 gegenüber (in der rechten Spalte der Textwiedergabe oben), dann fällt auf, dass gerade diejenigen Verse, die am stärksten mit repetierenden Vokalfolgen arbeiten, teilweise oder sogar ganz neuformuliert sind, und zwar jeweils so, dass die Klangfolgen aufgebrochen werden zugunsten größerer klanglicher Abwechslung. So wird aus „Di color, di calor, di moto privo“ ein weit weniger tönendes „Pallido, freddo, muto e quasi privo“; aus „Gia marmo in vista, al marmo il viso affisse“ wird, die lautliche Parallelität der Vershälften aufgebend, „Di movimento al marmo gli occhi affisse“, und die extreme Vokalrepetitorik des siebten Verses in Werts Fassung wird abgemildert zu: „O sasso amato ed onorato tanto“. In der zweiten Strophe wird in Vers 2 „nascosto“ durch „riposto“ ersetzt und so die Repetition des Vokalpaars „a-o“ aufgebrochen; in Vers 5 wird die Beschränkung auf „e-i“ und „a-i“ („Deh prendi questi piant'e questi baci / Prendi“) von der Druckfassung durch die Einfügung des anders klingenden Wortes „sospiri“ aufgelöst.

Ich will hier nicht weiter in die Tasso-Philologie einsteigen (die künftig jedoch gut daran täte, auch solche vertonten Textfassungen zu berücksichtigen).<sup>20</sup> Der Lesarten-

<sup>18</sup> Vgl. die Lesartennachweise in: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata, Edizione critica sui manoscritti e le prime stampe*, hrsg. von Angelo Solerti, Bd. 3, Florenz 1895, S. 78 f. (mit Quellenverzeichnis S. V f.).

<sup>19</sup> Die erste erschien am 24.6.1581 bei Baldini in Ferrara, die zweite, stark verbesserte am 20.7.1581 bei Heredi di Malasco de' Rossi ebenfalls in Ferrara. Voraus gingen die unvollständigen und nicht autorisierten Ausgaben von Celio Malaspina (*Il Goffredo*, Venedig, 7.8.1580) und Angelo Ingegneri (*Gerusalemme liberata*, Parma und Casalmaggiore, 1.2.1581).

<sup>20</sup> Auf die Singularität mancher Lesarten in der von Wert vertonten Textfassung wurde von Musikwissenschaftlern bereits hingewiesen, ohne allerdings die signifikanten Unterschiede in der melischen Qualität (etwa im Hinblick auf Vokalrepetitorik) zu erwähnen; vgl. (auch zu Marenzios Vertonung) besonders Iain Fenlon, „Cardinal Scipione Gonzaga (1542–93): ‚Quel padrone confidentissimo‘“, in: *JRMA* 113 (1988), S. 223–249, hier: S. 247 ff. Fenlon gibt die erste Strophe auch in einer Manuskriptfassung wieder, die der von Wert vertonten Textfassung weitgehend entspricht und am Rand Korrekturen zeigt, die dann auch in Bonnàs Ausgaben erscheinen (I-Fn, MS Nuovi Acquisti 1160). Falls diese Handschrift, wie manche meinen, von Scipione Gonzaga stammt – dem Tasso sein Epos 1585 zur Beurteilung zugeschiedt hatte –, könnte hier ein Indiz dafür vorliegen, dass die auf stärkere *varietà* zielenden Änderungen dem Dichter von Scipione Gonzaga suggeriert worden waren.

vergleich sollte vor allem deutlich machen, dass Wert es bei seiner Vertonung mit der am stärksten von melischen Prinzipien geprägten aller überlieferten Textfassungen zu tun hatte und insofern, wenn irgendwo, dann hier geradezu gezwungen war, sich der Frage zu stellen, wie denn polyphone Musik einem Text gerecht werden kann, der selber schon in hohem Maße klanglich durchkomponiert, gewissermaßen ‚Lautmusik‘ ist.

Betrachten wir unter diesem Aspekt Giaches de Werts Vertonung von Tassos „Giunto alla tomba“ (in einer Spartierung, die im Unterschied zur Gesamtausgabe<sup>21</sup> die originalen Notenwerte beibehält: vgl. Notenbeispiel 1). Die starke Homophonie, die mit vielen Tonrepetitionen arbeitende Deklamatorik und die ziemlich statische Harmonik, die den Beginn, aber auch spätere Abschnitte dieses Madrigals kennzeichnen, wurden schon des Öfteren beschrieben,<sup>22</sup> und man kann die Textur des Anfangsabschnitts gewiss als Ausdruck der Trauer, der Todesstarre und der Todeskälte interpretieren. Eine solche inhaltliche Deutung des sehr ungewöhnlichen musikalischen Satzes – ein Gegenstück hierzu findet sich, zum Ausdruck der Starre und des Schweigens, am Beginn von Monteverdis spätem Petrarca-Madrigal „Hor che’l ciel e la terra e’l vento tace“<sup>23</sup> – erfasst aber nur einen Aspekt. Zugleich nämlich bringt gerade diese Setzweise sehr wirkungsvoll auch Tassos Sprachmelodik zur Geltung. Durch das überwiegend gleichzeitige Aussprechen der jeweiligen Silben – das im Madrigal ja traditionell eher die Ausnahme als die Regel ist – wird der Text für den Hörer in fast jeder Phase gut verständlich, was natürlich eine notwendige Voraussetzung dafür ist, dass die spezifische Klangstruktur des Textes überhaupt akustisch erfasst werden kann. Diesem Ziel dienen auch die vielen Tonwiederholungen. Ein Extremfall ist hier die Canto-Stimme in den ersten dreizehn Brevistakten: Sie repetiert fast ausschließlich den Ton *e’* oder den Nachbarton *d’*. Nur an zwei Stellen, in T. 8 und im Auftakt zu T. 10, fällt sie noch einen Ton tiefer, zum *cis’*, was aber akustisch dadurch kaschiert wird, dass an diesen Stellen jeweils der Alt ihr *e’* übernimmt, also per Stimmtausch die Lücken in der Tonrepetitionsachse auf *e’* schließt. Auch die anderen Stimmen bewegen sich in den ersten 13 Brevistakten nur minimal, und wenn sie doch einmal in ein größeres Intervall springen, wie etwa die drei Unterstimmen bei ihren Oktav- und Quintsprüngen in T. 6 zu „il ciel“, dann wechseln sie oft nur die Lage innerhalb eines stehenden Akkordes.

Dieser weitgehende Verzicht auf melodische Bewegung führt zu einem extrem langsamen harmonischen Rhythmus, und beides zusammen lenkt alle Aufmerksamkeit auf den Parameter Klang bzw. Klangfarbe. Die ungewöhnlich seltenen Harmoniewechsel gewinnen, wenn sie eintreten, eine ungeahnte Expressivität, und ebenso werden die Farbwechsel in der Sprache zum Ereignis: Die von Tasso geradezu motivisch behandelten Repetitionsstrukturen der Vokale, das Verharren auf einem beibehaltenen Vokal oder das Erreichen eines neuen, längere Zeit vermissten Vokals rücken mangels melodischer Abwechslung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Das Defizit an Melodik und

<sup>21</sup> *Il settimo libro de madrigali a cinque voci (1581)*, in: Giaches de Wert, *Collected Works*, hrsg. von Carol MacClintock und Melvin Bernstein, Bd. 7 (= CMM 24), AIM 1967, S. 38–42.

<sup>22</sup> Vgl. neben Tomlinson, S. 65 f., und Owens z. B. auch Nicole Schwindt, „Musikalische Lyrik in der Renaissance“, in: *Musikalische Lyrik, Teil 1*, hrsg. von Hermann Danuser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), Laaber 2004, S. 222 ff.

<sup>23</sup> Claudio Monteverdi, *Madrigali Guerrieri, et Amorosi (...) Libro Ottavo*, Venedig 1638, ediert in: C. Monteverdi, *Opera omnia*, hrsg. von der Fondazione Claudio Monteverdi, Bd. 14, S. 247–268.

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - vo Do -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - - vo Do -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - - vo Do - lo -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - vo Do -

Giun- to alla tom - ba, o-ve al suo spir - to vi - vo Do - lo -

5

- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

- lo - ro - sa pri - gion' il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

ro - sa pri - gion' il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

- lo - ro - sa pri - gion il ciel pre - scri - se; Di co - lor, di ca - lor, di

ro - sa pri - gion il ciel pre - scri - se; Di co - lor,

9

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fis - se,

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fis - -

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fis - -

mo - - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so affis - se,

di ca - lor, di mo - to pri - vo Già marmo in vi - sta al marmo il vi - so af - fi -

13

Al fin sgorgan - - - - - do, al fin sgorgan - - -  
 se, Al fin sgor-gan - - - - - do,  
 se, Al fin sgor-gan - - - - - do,  
 Al fin sgorgan - - - - - do, al fin sgorgan - - -  
 se, Al fin sgor-gan - - - - - do,

17

- - - do, al fin sgor-gan - - - - - do un la - - - - - do un la - - - gri - mo - - -  
 al fin sgorgan - - - - - do un la - - - gri - mo - - -  
 al fin sgorgan - - - - - do un la - - - gri -  
 do, al fin sgor-gan - - - - - do un la - - -  
 al fin sgorgan - - - - - do un la - - - gri - mo - - -

21

- gri - mo - - - so ri - - - vo, In un lan-guido oi -  
 so ri - - - vo, In un lan-guido oi -  
 so ri - - - vo, In un lan-guido oi-mè pro -  
 mo - - - so ri - - - vo, In un lan-guido oi -  
 so ri - - - vo, In un lan-guido oi -

25

mè proruppe, e dis - se: O sas - so a-ma-to tan - - to, a - ma -

29

- ro tan - - to, Che dentro hai le mie fiam- me, e fuor' il pian - -

33

- - - - - to! Che den-tro hai le mie fiam - me, e fuor' il

ma - ro tan - - to,

tan - - - - to, Che den-tro hai le mie fiam - me, e fuor' il pian - - - -

tan - - - - to, Che den-tro hai le mie fiam - - - - me, e fuor' il

tan - to, Che den-tro hai le mie fiam- me, che den-tro hai le mie fiam- me

pian - - - - - to! Che den-tro hai le mie fiam - me, e fuor' il pian - to! Che

che den-tro hai le mie fiam - me, che dentro hai le mie fiam - me, e

Che den-tro hai le mie fiam - - - - me, e

Notenbeispiel 1: Giaches de Wert, „Giunto alla tomba“ (*Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Angelo Gardano 1581), Beginn

Harmonik lässt so für den Hörer eine regelrechte Klangfarbenmelodie entstehen, die Tassos eigenes Spiel mit Vokalfarben mit Mitteln des mehrstimmigen, rezitierenden Gesangs noch steigert und vollends Musik werden lässt.<sup>24</sup>

Je nachdem können dann auch noch Harmoniewechsel unterstützend einwirken. So wird etwa zu Beginn mit dem lang gehaltenen Dreiklang auf *E* der repetierte Vokalwechsel „o-a“ breit ausgekostet, das farblich neue Vokalpaar zu „spirto vivo“ dann mit dem Wechsel zu neuen Dreiklängen auf *A*, *c* und *G* hervorgehoben und anschließend lange auf dem Dreiklang auf *G* verharret, was die Repetitionen des Vokals „o“ in „vivo Dolorosa prigion“ unterstreicht. Anschließend wird dann auch der extrem homogene Sprachklang von „Di color, di calor, di moto privo“ durch einen stehenden Dreiklang auf *A* hervorgehoben, in dem lediglich die beiden Oberstimmen zwischen „Di color“ und „di calor“ ihren Rezitationston austauschen und so einen ebenso winzigen Farbwechsel generieren, wie ihn an dieser Stelle schon die Vokalfolgen ausprägen (als schöner Reflex der Semantik, die vom Verlust von Farbe und Wärme redet). Die extreme Beschränkung auf die Vokale „a“ und „i“ in „Già marmo in vista al marmo il viso affise / Al fin“ – der Vokal „o“ wird durch die Sinalefen ja jeweils mehr oder weniger verschluckt – wird in den Takten 11–13 in gleicher Weise dadurch hervorgehoben, dass die Stimmen sich kaum bewegen und die Harmonik nur Dreiklänge auf *A* (mit Dur- und Mollterz) und *e* (in Grundstellung oder erster Umkehrung), also nur zwei verschiedene Dreiklänge in jeweils zwei ‚Färbungen‘ kennt.

Auch der Vers „Al fin sgorgando un lagrimoso rivo“, der ab T. 13 erstmals eine imitatorisch-polyphone Faktur einführt (freilich mit blockhafter Verkopplung von jeweils zwei oder drei Stimmen, die die Vokalfarben weiterhin gut durchhörbar macht), beginnt noch in einem stehenden Dreiklang auf *A*, um sich dann mehrere Takte lang in einem Wechsel zwischen *A*- und *C*-Dreiklängen auszubreiten, mit einem pointierten Farbwechsel von ‚a-Moll‘ zu ‚A-Dur‘ bei „lagrimoso“ in T. 20. Dieser verdichtet sich dann im anschließenden „In un languido oimè“ zu engräumig wiederholten, hochexpressiven ‚Moll-Dur-Wechseln‘ auf *A*. Erneut werden herkömmliche Akkordwechsel gleichsam durch Farbwechsel innerhalb eines Grundklanges ersetzt – gerade so, wie in Tassos Text zwar die Worte beständig wechseln, die dominierenden Laute aber über längere Strecken beibehalten werden oder nur leicht variieren.

Die ganz extreme Repetition des Vokalpaars „o-a“ bei „O sasso amato tanto amaro tanto“ schließlich vertont Wert in den Takten 26 ff. durchaus melodisch (den melodischen Beginn von „In un languido“ im Canto wiederaufgreifend), aber in einer aufgelockerten Homophonie, die auch versetzte Einsätze enthält, so etwa im Tenor in T. 27. Die Töne und Silben platziert Wert dabei aber so, dass der Tenor mit seinem nachgeholten Text auf die jeweils gleichen Vokale der anderen Stimmen trifft und dort, wo die

<sup>24</sup> Die drei Merkmale homophoner Satz, Deklamationsmotivik aus Tonrepetitionen und vergleichsweise statische Harmonik erscheinen – jeweils für sich – durchaus häufig in Werts Madrigalen, verstärkt dann ab dem Sechsten Buch von 1577, und können tendenziell als Stileigentümlichkeit gelten, vgl. zum deklamatorisch-akkordischem Satz bei Wert besonders James Haar, „Arioso and Canzonetta: Rhythm as stylistic Determinant in the Madrigals of Giaches de Wert“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 3 (1999), S. 89–120. Allerdings begegnen sie in keinem anderen Werk von Wert in derartigem Ausmaß und zugleich kombiniert; vielmehr sind z. B. die monotonen Deklamationsmotive meist eingebunden in eine – oft hochkomplizierte – kontrapunktische Faktur, oder der auffallend homophone Satz ist harmonisch sehr farbig gestaltet. Insofern liegt hier durchaus ein Sonderfall vor, der offenbar auf den spezifischen Text und die extrem ‚melische‘ Sprache reagiert.

anderen Stimmen das Wort „tanto“ aushalten, noch einen weiteren „o-a“-Wechsel einfügen kann, ebenso wie die Außenstimmen es kurz darauf mit ihrem verzögert nachgelieferten „amaro“ tun. Tassos ohnehin schon extremes Spiel mit nur zwei Vokalfarben wird dadurch akustisch noch weiter gesteigert zu einem musikalisch erklingenden „O sasso amato tanto tanto amaro amaro tanto“. Und wenn anschließend, durch die Aufächerung des Satzes zu imitatorischer Polyphonie, gleich zehnmal nacheinander zu hören ist „Che dentr'hai le mie“ und dann mehrfach nacheinander „e fuor, e fuor“ und „il pian-, il pian-, il pianto“, dann spielt Wert das Vokalfarbenspiel von Tasso vollends mit eigenen Mitteln weiter. Am Ende wirkt es dann geradewegs so, als sei die imitatorisch-polyphone Satztechnik, obwohl sie ja der Normalfall im 16. Jahrhundert ist, hier tatsächlich von Tassos sprachlichem Spiel mit sich repetierenden Vokalpaaren inspiriert oder ‚infiziert‘ – als generiere erst die auffällige Vokalrepetitorik von Tassos Sprache das (an sich alltägliche, in diesem Madrigal freilich zunächst ganz vermiedene) Phänomen des imitatorisch gestaffelten musikalischen Satzes mit jeweils mehrmals nacheinander hörbaren Worten und Motiven.

Wie feinsinnig Wert auf Tassos Sprachmelos reagiert und wie wirkungsvoll er es mit musikalischen Mitteln hervorhebt und stellenweise noch potenziert, wird umso deutlicher, wenn man sein „Giunto alla tomba“ mit Luca Marenzios drei Jahre später, also 1584 publizierter Vertonung desselben Textes im Vierten Madrigalbuch zu fünf Stimmen<sup>25</sup> vergleicht – was gelegentlich schon getan wurde,<sup>26</sup> aber eben nicht in Hinblick auf solche sprachmusikalischen Phänomene. Marenzio zitiert zwar bei „O sasso amato tanto“ offenkundig Werts Vertonung,<sup>27</sup> folgt aber nicht (bzw. nur punktuell) dessen Textfassung, sondern weitgehend derjenigen von Bonnàs zweiten Ausgabe von *Gerusalemme liberata*, wo die stärksten Vokalrepetitionen bereits eliminiert sind. Auch bei ihm erscheinen gelegentlich blockhaft-homophon gesetzte Passagen, bei denen die melische Qualität von Tassos Sprache gut hörbar wird – vor allem in den Versen 3 und 4 der ersten Strophe –, doch dominiert bei Weitem ein kontrapunktischer Satz, der weit weniger die Lautstrukturen des Textes sinnfällig macht, als vielmehr bemüht ist, fast jedes Wort in der für Marenzio typischen Weise gleichsam bildhaft zu ‚malen‘: das Hinabsteigen zum Grab („Giunto alla tomba“) mit fallenden Skalen, „prescisse“ mit einem kleinen Achtellauf als ‚Schreibfigur‘, „Di color“ mit kolorierter Notation, die kurzzeitig ein Dreiermetrum generiert, den weißen Marmor mit ‚weißen‘ Noten: blockhaft hingestellten Semibreven, das Gesicht („il volto affisse“) mit einer kleinen Kreisfigur und so fort. Das Interesse gilt weit eher der Semantik des Textes als seiner Lautstruktur, und dargestellt wird der Textgehalt oft mehr mit visuellen Mitteln (bis hin zu reiner ‚Augenmusik‘) als mit klanglichen. Insgesamt präsentiert Marenzio eine virtuose, nicht weniger reizvolle Alternative zu Giaches de Werts Vertonung – wohl einen dezidierten Gegenentwurf –, aber eben nicht ein Madrigal, das die ausgeprägt

<sup>25</sup> Luca Marenzio, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Alfred Einstein, Bd. 2 (= Päm 6), Leipzig 1929, S. 1–7, und Luca Marenzio, *The Complete Five Voice Madrigals*, hrsg. von John Steele, New York 1996, Bd. 2, S. 121–138. Marenzio vertont hier noch zwei Strophen mehr als Wert, also insgesamt vier Stanzen.

<sup>26</sup> Der detaillierteste Vergleich findet sich bei Owens.

<sup>27</sup> Vgl. Nino Pirrotta, „Note su Marenzio e il Tasso“, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, hrsg. von Riccardo Riccardi, Mailand und Neapel 1973, S. 557–572, hier: S. 567 und James Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577–1593*, Ann Arbor 1981, S. 10 f.

melische Qualität von Tassos Text mit musikalischen Mitteln umgesetzt oder sogar noch klanglich verstärkt.

Mit ganz anderen musikalischen Mitteln als in „Giunto alla tomba“ und in vieler Hinsicht noch raffinierter interpretiert Wert Tassos dichterische Sprache in seiner Vertonung von „Vezzoso augelli“ aus dem Achten Madrigalbuch von 1586<sup>28</sup> – dem sicherlich faszinierendsten Naturmadrigal vor Monteverdis „Ecco mormorar l'onde“. Auch hier kurz ein paar Worte zum Text, der zwölften Strophe aus dem XVI. Gesang von Tassos *Gerusalemme liberata*. Die Stanza beschreibt, bemerkenswert losgelöst von jeder Beziehung auf den Menschen, die Reize von Armidas Zaubergarten, wobei die akustischen Naturphänomene gegenüber den optischen weit überwiegen: der Gesang der Vögel, das Flüstern der Luft, das Rauschen der Blätter, das Murmeln der Wellen. Alles wirkt in wechselnder Intensität so reizvoll zusammen, dass am Schluss die Frage aufkommt, ob es sich noch um Zufall oder nicht gar um Kunst handele („sia caso od arte“), dieses Wechselspiel und gegenseitige Sichbegleiten von Vogelgesang und „musica ôra“, also der Musik der Luft, des Hauchs:<sup>29</sup>

Vezzosi augelli infra le verdi fronde  
 Tempran' a prova lascivette note,  
 Mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde  
 Garrir, che variamente ella percote.  
 Quando taccion gl'augelli, alto risponde,  
 Quando cantan gl'augei, più lieve scote;  
 Sia caso od arte, or accompagn'ed ora  
 Alterna i versi lor la musica ôra.

Liebliche Vöglein im grünen Gezweig  
 stimmen um die Wette wollüstige Töne an;  
 es flüstert die Luft und bringt Blätter und Wellen  
 zum Klingen mit vielfältigem Schlag.  
 Schweigen die Vöglein, antwortet sie laut,  
 singen die Vögel, schüttelt sie gelinder;  
 sei's Zufall oder Kunst: bald begleitet, bald  
 wechselt versweise mit ihnen die Luftmusik.

Der von Wert vertonte Text entspricht hier derjenigen von Bonnàs autorisierten Ausgaben von 1581, greift also nicht auf eine handschriftliche Frühfassung zurück. Das Spiel mit wiederkehrenden Vokalfarben und Alliterationen ist in Tassos Sprache hier vielleicht auch deshalb nicht ganz so forciert wie in Werts Textfassung von „Giunto alla tomba“. Die Textgestalt, die Celio Malaspinas Raubdruck *Il Goffredo* von 1580 überliefert,<sup>30</sup> lässt immerhin vermuten, dass auch hier vor Tassos Revision eine Frühfassung existierte, die noch stärker melisch geprägt war: Der zweite Vers lautet dort „Suonano a prova [...]“, mit einer dreimaligen Vokalfolge „o-a“, von der in der endgültigen Version mit „Tempran' a prova“ kaum noch etwas übrig bleibt, und in Vers 4 erscheint bei Malaspina noch „dolcemente“ anstelle von „variamente“, was die am Ende von Vers 3 beginnende Dominanz der Vokalfolge „e-o“ verstärkt.

Gleichwohl ist auch in der von Wert benutzten Revisionsfassung das für Tasso charakteristische Spiel mit gleichsam motivisch wiederkehrenden Lautfolgen gut erkennbar. So arbeiten die Endreime in den ersten sechs Versen alle mit dem Vokalpaar „o-e“, das am Schluss zum verwandten Vokalpaar „o-a“ abgedunkelt wird. Nahezu gleich klingend beginnen die Verse 5 und 6: „Quando taccion gl'augelli“ / „Quando can-

<sup>28</sup> *L'ottavo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 1586, ediert in: Wert, *Collected Works*, Bd. 8, S. 11–14. „Vezzosi augelli“ dürfte spätestens 1584 schon komponiert gewesen sein, wenn es denn – was zu vermuten ist – zu jenen „Stanzen del Tasso“ gehörte, deren Vertonungen Wert auf Wunsch des Mantuaner Prinzen Vincenzo Gonzaga angefertigt und diesem im November 1584 geschickt hatte; vgl. Werts Brief an Vincenzo vom 15. November 1584, in: Giaches de Wert, *Letters and Documents*, hrsg. von Iain Fenlon, Paris 1999, S. 139.

<sup>29</sup> Text nach Werts Vertonung; Übersetzung des Verfassers.

<sup>30</sup> Vgl. Solertis Edition der *Gerusalemme liberata*, S. 180.

tan gl'augei“, und der vorletzte Vers kennt fast nur die Vokale „a“ und „o“, mit „Sia caso od arte, or accompagn'ed ora“. Das hier viermal erklingende Vokalpaar „o-a“ wird dann von der Schlusszeile noch zweimal wiederaufgegriffen mit „lor la musica ôra“. Keimhaft angelegt ist diese Klanglichkeit bereits im „prova“ von Vers 2 und noch mehr in Vers 3, der fast onomatopoetisch die Geräusche der Wellen und der Luft mit dunklen Vokalen und dem Konsonanten „f“ andeutet: „Mormora l'aura e fa le foglie e l'onde“.

Wert vertont diesen Text völlig anders als „Giunto alla tomba“, nämlich in einer über weite Strecken forcierten, geradezu verwirrenden Polyphonie, die als solche suggestiv – und ganz im Sinne von Tassos hochsinnlicher Naturlyrik – die Überfülle der Naturbilder und Naturlaute einfängt, die hier auf den Menschen einwirken, und zwar oft genug simultan, nicht einfach der Reihe nach (wie bei Marenzio, der in seiner vierstimmigen Vertonung von „Vezzosi augelli“<sup>31</sup> die sinnlichen Phänomene sehr pittoresk, geradezu detailverliebt schildert, allerdings eher bildhaft als in ihrer tönenden Qualität und nie mehrere gleichzeitig).

Es soll hier nicht das ganze Madrigal im Hinblick auf Sprachklangvertonung analysiert, sondern nur ein Aspekt herausgegriffen werden, bei dem Werts intelligentes Komponieren mit Tassos Sprachlauten besonders deutlich wird. Das wohl auffälligste Merkmal dieses in vieler Hinsicht faszinierenden Madrigals ist ja das partielle Durcheinanderwürfeln der Textzeilen.<sup>32</sup> Die Formel „Mormora l'aura“ vom Beginn des dritten Verses erklingt bereits simultan zum Ende der ersten Darstellung von Vers 1, gleichsam ausgelöst durch das lange „o“ von „fronde“ in T. 3 (und erneut in T. 8 durch das „o“ von „note“). Dieses „Mormora l'aura“ grundiert dann den dreistimmigen Vortrag von Vers 2, jeweils mit einer raunenden, flüsternden Sprechformel auf einem Ton, die bordunartig oder eben wie ein Naturgeräusch den melodischen Triosatz der Oberstimmen um eine zweite Schicht ergänzt (vgl. Notenbeispiel 2). Auch die Wiederholung des ganzen Abschnittes mit Stimmtausch ab T. 10 wird von dieser Sprechformel begleitet, nun in den Mittelstimmen.

Diese geräuschhafte zweite Schicht aus „Mormora l'aura“ – die mit ihren Tonrepetitionen übrigens auch das melodische Trio des Vogelgesangs zu infizieren und zu Tonrepetitionen zu zwingen scheint – wird dann ab T. 18 dominant, dort, wo dieser dritte Vers überhaupt erst an der Reihe wäre und dann auch fünfstimmig durchgeführt wird, ergänzt um die Geräusche von Blättern und Wellen und musikalisch gefasst in einen stehenden, aber in sich bewegten, farblich changierenden F-Dur-Dreiklang, der spätere Konventionen pastoraler Klangflächenbildung bereits vorwegnimmt.

Die aus den Vokalen „o“ und „a“ bestehende Sprechformel „Mormora l'aura“ beherrscht so unterschwellig oder manifest die ersten 21 Takte, und sie bekommt dann nicht zufällig dort, wo die Vögel schweigen, ein augmentiertes Gegenstück: In den Takten 34 ff. drückt Wert das Schweigen der Vögel dadurch aus, dass er das Flüstern der Luft wieder hörbar werden lässt, mit der gemurmelten Sprechmotivik auf *c'* von „Mor-

<sup>31</sup> *Madrigali a quattro voci. Libro primo (1585). Edizione moderna e note critiche*, hrsg. von Aldo Iosue u. a. (= *Musica Rinascimentale in Italia* 9), Rom 1983, S. 56.

<sup>32</sup> Zu diesem Verfahren, das sich mit dem Begriff „multipler Kontrapunkt“ bezeichnen lässt, vgl. grundsätzlich Hartmut Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien* (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 18), Tutzing 1998; dort auch S. 300 ff. zu Werts „Vezzosi augelli“.

mora l'aura“, nun in gedehnter Form zum Text „Quando taccion gl'augelli“. <sup>33</sup> Aber auch die Lautstruktur der Sprache wird berücksichtigt: Tassos motivische Arbeit mit dem Vokalpaar „a-o“ bei „Quando taccion gl'augelli, alto risponde“ wird durch das monotone Deklamieren zur ‚Vokalfarbenmelodie‘. Zudem hebt Wert die auf „a-o“ konzentrierte Vokalstruktur noch dadurch hervor, dass er anschließend in dichter Staffelnung die Stimmen gleich sechsmal „alto risponde“ rufen lässt und etwa auch bei der Folgezeile „Quando cantan gl'augei“ dafür sorgt, dass die gleich klingenden Wörter „Quando“ und „alto“ in T. 40 simultan erklingen.

Canto  
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro -

Quinto  
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro -

Alto  
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro - va la - -

Tenore  
Mor-mora l'au - ra

Basso  
Mor - mora l'au -

6  
- va la - - - sci-vet - - - te no - - te, Vez-zo-si au- gel- li infra le

- va la - - - sci-vet - - - te no - - - te, Mor-mo-ra l'au - ra,

- sci- vet- te, la- sci- vet - - - te no - - te,

Mor-mora l'au - ra, Vez - zo - - si au- gel- li infra le

- ra. Mor-mora l'au - ra, Vez- zo- si au- gel- li infra le

<sup>33</sup> Marenzio zeigt auch hier in seiner Vertonung von 1585 ein ganz anderes Konzept: Er vertont das Schweigen der Vögel nicht als deren akustische Absenz (die wieder anderes durchhören lässt), sondern ‚malt‘ mit melismatischen Bogenfiguren die Vögelin, von denen hier die Rede ist.

12

ver - di fron - - de Tem - pran'a pro - - - va la - - - - sci - vet - -  
 mor - mo - ra l'au - - - ra, mor - mora l'au - - - ra,  
 Mor - mo - ra l'au - - - - - - - - - - ra,  
 ver - di fron - - de Tem - pran'a pro - - - va la - - - - - sci - vet - -  
 ver - di fron - - de Tem - pran'a pro - va la - - - - - sci - vet - te, la - sci - vet - -

17

te no - - - te; Mor - mora l'au - ra, e fa le fo - glie e l'on - - - - de Gar -  
 mor - mo - ra l'au - - - ra, e fa le fo - glie e l'on - - - - - de Gar - rir,  
 mor - mo - ra l'au - ra, mor - mo - ra l'au - - - - - ra, e fa le fo - - - glie e l'on - - - - - de  
 - te no - - - te; Mor - mo - ra l'au - - - ra, e fa le fo - glie e  
 - te no - - - te; Mor - mo - ra l'au - - - ra, mor - mo - ra l'au - - - - -

22

riri, gar - riri, gar - riri, gar - riri, gar - riri, che va - ria - men -  
 gar - riri, gar - riri, gar - riri, gar - riri, che va - ria - men - te ella per -  
 Gar - riri, che va - riamen - te el -  
 l'on - - - - de Gar - riri, gar - riri, gar - riri, gar - riri, che  
 ra, e fa le fo - glie e l'on - - - - de Gar - riri, gar - riri e fa le

28

- te el-la per-co - te, che va - riamen - te ella per-co - - - - te.  
 co - - te, che va - riamen - te el-la perco - - te, che va - ria - men - te el-la per-co - - -  
 la per-co - - te, che va - ria - men - te ella per-co - - te, per - co - - - - te.  
 va - riamen - te el-la perco - - - te, che va - riamen - te el-la per-co - - te.  
 foglie e l'on-de-Gar-ri-r, che va - ria - men - te ella per-co - - - - te.

34

39

spon - de. Quan - do can - - - - - tan gl'au - gei, più lie - ve  
 Quan - do can - - - - - tan gl'au - gei,  
 spon - de, al - to ri - spon - de, al - to ri - spon - de, Quan - do  
 - - de, al - to ri - spon - - - - de, ri - spon - de, Quan - do  
 al - to ri - spon - de, al - - to ri - spon - de, Quan - do

Notenbeispiel 2: Giaches de Wert, „Vezzosi augelli“ (*Lottavo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Angelo Gardano 1586), Beginn

Tassos Spiel mit dem Vokalpaar „a-o“ kulminiert dann, wie bereits erwähnt, im vorletzten Vers „Sia caso od arte or accompagn'ed ora“. Hier achtet Wert nicht von ungefähr darauf, dass der Text besonders gut hörbar wird (vgl. Notenbeispiel 3). Er präsentiert den Vers zunächst in einem strikt homophonen Satz, der einen starken Kontrast zum polyphonen Gewebe (wenn nicht Gewirr) davor bildet, bevor er dann die letzten drei Vershälften in dichter Kontrapunktik aus drei Soggetti gemeinsam durchführt, was genau das Wechselspiel der einander begleitenden Naturlaute sinnfällig macht: „or accompagn'ed ora / Alterna i versi lor / la musica ôra“.

Tassos Text zielt in feiner, stringenter Entwicklung auf die Schlussworte „Musica ôra“, auf die Luftmusik also, die Musik, die durch den Lufthauch in der Natur ausgelöst wird. Jenes „ôra“ ist dabei nur eine lautliche Variante des semantisch gleichen Wortes „aura“ im Halbvers „Mormora l'aura“. In „Mormora“ wiederum ist obendrein noch „ora“ klanglich enthalten und ebenso gleich zweimal in der Wendung „or accompagn'ed ora“. Dass die Wörter „aura“ bzw. „ôra“ die Schlüsselwörter des Madrigals sind, unterstreicht Tasso ferner dadurch, dass er auch in anderen Zeilen ihre Klanglichkeit durchscheinen lässt, bei „prova“, „Quando taccion“, „alto“, „sia caso od arte“ oder auch – auf „aura“ verweisend – bei „augelli/augei“.

Wert muss diesen sprachlich-klanglichen Beziehungszauber sehr genau erfasst haben, denn er tut insgesamt gesehen alles, um gerade dieses Beziehungsnetz aus „auro“/„ôra“ musikalisch herauszuarbeiten und deutlich hörbar zu machen (was beispielsweise Marenzio in seiner pittoresken Vertonung von 1585 durchaus nicht tut). Im Vergleich mit „Giunto alla tomba“ geht Wert hier sogar noch einen Schritt weiter: Er hebt vor allem die klanglich entscheidenden Wörter musikalisch hervor, und noch mehr als dort nutzt er eine genuine Möglichkeit, die Musik immer hat, wenn sie Text vertont: sie kann problemlos Wörter wiederholen, die im Text nur einmal erscheinen, sei es durch reales Mehrfachsingen oder durch sukzessiven Vortrag in den verschiedenen Stimmen. Um die Schlüsselwörter „aura“/„ôra“ nahezu omnipräsent zu machen, scheut sich Wert nicht einmal, zu Beginn die originale Reihenfolge der Verse durcheinander zu würfeln, also streng genommen Tassos Gedicht zu zerstören, indem er „Mormora l'aura“ 16 Takte zu früh einführt und dann ständig zu anderem Text repetiert. Das Spiel mit klanglichen Korrespondenzen, das Tasso schon so weit treibt, wie dies mit Sprache eben möglich ist, ohne maniert zu wirken, spitzt Wert also mithilfe der Musik und deren spezifischem Potential noch um einiges zu. Er schafft so eine Komposition, die quasi leitmotivisch durchweg, fast in jedem Takt dem Thema der Luft oder des Hauchs gewidmet ist, explizit begrifflich oder implizit klanglich oder klangfarblich. So lässt er am Ende seines Madrigals keinen Zweifel mehr daran, dass die ganze Fülle der Naturlaute, die seine Vertonung ohnehin schon kongenial versinnlicht, zusammengenommen eine Musik der „aura“ oder „ôra“ darstellen, eine durchaus nicht zufällige, sondern kunstvolle „musica ôra“.

Hugo Friedrichs Vorbehalte gegenüber dem Vertonen von per se schon ausgesprochen ‚musikalischen‘ Tasso-Texten dürften durch die beiden beschriebenen Madrigale von Giaches de Wert exemplarisch entkräftet werden, auch wenn es sich hier mehr oder

56

te; Sia ca-so od' ar - - te, or ac-com-pagn', ed o - ra

te; Sia ca-so od' ar - - te, or ac-com-pagn', ed o - ra Al -

Sia ca-so od' ar - - te, or ac-com-pagn', ed o - ra, or

Sia ca-so od ar - - te, or

Sia ca-so od ar - - te, or

61

Al - ter - na i ver - si lor, al -

ter - na i ver - si lor, or ac - com - pagn' ed o - ra Al - ter - na i ver - si

ac - com - pagn', ed o - ra, or ac - com - pagn', ed o - ra Al - ter - na i ver - si

ac - com - pagn', ed o - ra, or ac - com - pagn', ed o - - - - ra Al -

ac - com - pagn', ed o - ra, or ac - com - pagn', ed o - ra

66

ter - na i ver - si lor, al - ter - na i ver - si lor la

lor, al - ter - na i ver - si lor, al - ter - na i ver - si lor la

lor, al - ter - na i ver - si lor la Mu - - - - -

ter - na i ver - si lor la Mu - si - ca o - ra. Al - ter - na i ver - si lor, or

Al - ter - na i ver - si lor, or ac - com - pagn', ed o - -

71

Mu - si - ca o - ra, Al - si - ca o - ra, Al - ter na i ver - si lor, or ac - compagn', ed ac - compagn', ed o - ra Al - ter - na i ver - si ra Al - ter - na i ver - si lo - ro, al - ter - na i ver - si

Notenbeispiel 3: Giaches de Wert, „Vezzosi augelli“, Takte 56–76

weniger um Sonderfälle handelt.<sup>34</sup> Ähnliches ließe sich aber auch bei Monteverdis „Ecco mormorar l’onde“ von 1590 zeigen.<sup>35</sup> Das wohlkalkulierte, geradezu motivisch eingesetzte Spiel mit Vokalfarben, das diesem wohl schönsten und klangvollsten Naturmadrigal von Tasso eigen ist, wird von Monteverdi ganz unverhohlen mit jenen musikalischen Mitteln zur Geltung gebracht, die Wert vor allem in seinen Tasso-Vertonungen entwickelt hatte. Und auch bei dem, was Mace, Gary Tomlinson und andere als den in der Auseinandersetzung mit Werts Tasso-Vertonungen entwickelten „dramatischen“ oder „heroischen Stil“<sup>36</sup> von Monteverdi beschrieben haben, wäre der Blick nicht nur auf die viel beschriebene dramatisch-rhetorische Qualität der Musiksprache zu richten, sondern auch auf den Umgang mit den lautlichen Qualitäten von Tassos Sprache. Gerade das, was Monteverdi in seinen dreiteiligen Madrigalzyklen aus Tassos *Gerusalemme liberata* im Dritten Madrigalbuch von 1592 – „Vattene pur crudel“ und „Vivro fra i miei tormenti“ – von Wert übernimmt, dient eben nicht nur der musikalischen Umsetzung des hohen Pathos und der episch-dramatischen *gravità* des Textes, sondern transportiert ganz unmittelbar die klangsinnlichen Momente von Tassos dichterischer Sprache. Die starke Tendenz zu einstimmigen oder mehrstimmig-homophonen Texturen sorgt für klare Textverständlichkeit, und der weitgehende Verzicht auf herkömmliche, kantable Melodik zugunsten von Rezitations- oder Deklamationsmotivik aus Tonwiederholungen und gelegentlichen abrupten Sprüngen lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers ganz auf die lautlichen Strukturen der Sprache, auf die von Tasso fein ‚komponierten‘ Wiederholungen und Wechsel der Laute: Die ‚Melodik‘ der Vokale und der anderen

<sup>34</sup> Bei den anderen Madrigalen von Wert zu Tasso-Texten lassen sich Phänomene wie die eben beschriebenen höchstens ansatzweise beobachten, wohl schon deswegen, weil in deren Texten die ‚Sprachmelodik‘ weit weniger ausgeprägt ist. Dafür findet sich z. B. in Werts Vertonung des anonymen Gedichts „Io non son però morto“ im Achten Madrigalbuch von 1586 ein Hervorheben der klanglichen Monotonie des Anfangsverses durch eine einstimmig exponierte (und dann noch oft wiederholte) Deklamationsformel, die fast nur einen Ton repetiert. Ob hier einfach die Textaussage durch gleichsam leblose Melodik ausgedrückt wird oder die an Tasso erinnernde Klanglichkeit des Verses Wert zu einer Faktur angeregt hat, die der seiner Tasso-Vertonungen ähnelt, sei dahingestellt.

<sup>35</sup> Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci, Libro secondo*, hrsg. von Anna Maria Monterosso Vacchelli (= Opera omnia 3), Cremona 1979, S. 145.

<sup>36</sup> Tomlinson, Kap. 3; Mace, „Tasso, *La Gerusalemme liberata*, and Monteverdi“.

Sprachlaute besetzt die Freiräume, die ihr dadurch gelassen werden, dass die eigentliche Musik sich melodisch wie auch kontrapunktisch stark zurücknimmt. (Vergleichbares findet sich dann auch noch in Monteverdis 1624 uraufgeführter dramatischer Szene *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, nun reduziert auf vokale Einstimmigkeit, aber erweitert um deklamatorischen Gesang im *stile concitato*: ein Rezitieren, das phasenweise derart schnell geschieht, dass der Textsinn kaum noch erfassbar ist, sondern nur noch ein rasend schneller vokaler Farbwechsel.)

Dass dies keineswegs mit einer Verarmung des Tonsatzes einhergehen muss, zeigt nicht nur Wert oft genug, namentlich in seinen mit ‚multiplem Kontrapunkt‘ arbeitenden Madrigalexordien,<sup>37</sup> sondern auch Monteverdi etwa mit dem wundervollen, kontrapunktisch hochkomplexen Beginn seines Tasso-Madrigals „Ma dove, o lasso me!“ aus dem dritten Madrigalbuch (vgl. Notenbeispiel 4). Die Vokalfarbenmusik des ganz aus

The image displays a musical score for five voices: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The score is in common time (C) and begins with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ma do - ve, o las - so me! do - ve re - sta - ro o Ma do - ve, o las - so me! do - ve re - sta - ro Le re - li - quie del cor - po e bel - lo e ca - - - - - ro Le re - li - quie del cor - po e bel - lo e ca - - - - -". The score shows the beginning of the piece, with the lyrics: "Ma do - ve, o las - so me! do - ve re - sta - ro o Ma do - ve, o las - so me! do - ve re - sta - ro Le re - li - quie del cor - po e bel - lo e ca - - - - - ro Le re - li - quie del cor - po e bel - lo e ca - - - - -".

Notenbeispiel 4: Claudio Monteverdi, „Ma dove, oh lasso me!“ (*Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Ricciardo Amadino 1592), Beginn

<sup>37</sup> Vgl. Schick, S. 287–304.

den drei volltönenden Vokalen „a“, „o“ und „e“ gebildeten Anfangsverses „Ma dove, o lasso me! dove restaro“ wird von Monteverdi mit der pathetischen Deklamationsmotivik regelrecht ausgekostet und durch das Hinzutreten weiterer Stimmen eher verstärkt als verschleiert. Den Übergang zu den hellen Vokalfarben des ab T. 6 hinzutretenden zweiten Verses „Le reliquie del corpo e bello e casto“ heben die schnellen Notenwerte hervor, denen erst beim dunklen „o“ von „corpo“ – das mit dem gleichen Vokal von „dove“ zusammentrifft – wieder ein langer Ton folgt (in den hinein dann auch der Quinto noch sein vokalgleiches „o lasso“ stellt). Auch im folgenden Tasso-Madrigal „Io pur verrò là dove sète“ ist der Anfang zwar imitatorisch und durchaus nicht homophon gesetzt, aber wohl nicht von ungefähr so, dass auch im mehrstimmigen Satz die einzelnen Vokale zumeist gut für sich hörbar werden. Und wenn hier Tassos Sprache selbst zu Beginn keine ‚motivischen‘ Wiederholungen von Vokalfolgen enthält, so scheint Monteverdis Vertonungsweise dies geradewegs in Tassos Manier zu ersetzen, indem sie im ein- bis dreistimmigen Satz die folgenden Repetitionsstrukturen generiert: „Io pur verrò / Io pur / là dove sè / la dove sè / e vo- / e vo- / e vo-i me- / Io pur verrò / -co avrò“ (wobei zu „avrò“ dann simultan das vokalgleiche „la dove“ erklingt).

\*

Einige Bemerkungen abschließend noch zum literatur- und musikhistorischen Ort des hier Beschriebenen samt einem kurzen Ausblick auf das 19. und 20. Jahrhundert.

Die bemerkenswerte Konvergenz zwischen dezidiert ‚musikalischer‘ Dichtung und ganz der Musikalisierung des Sprachlauts verpflichteter Musik, die sich in den diskutierten beiden Tasso-Vertonungen von Wert findet und dann auch, davon angeregt, bei Monteverdi, verdankt sich gewiss der intensiven, inspirierenden Wechselwirkung zwischen den besten Dichtern und Musikern der Zeit, die sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts an den so kunstsinnigen Höfen in Ferrara und Mantua etablieren konnte. Diese Wechselwirkung wiederum hätte aber kaum solche Früchte getragen ohne das ganz neue Verständnis von Dichtung, das bereits Pietro Bembo in seinen berühmten *Prose della volgar lingua* (Venedig 1525)<sup>38</sup> entwickelt hatte. Dessen epochale, auch heute noch ausgesprochen modern wirkenden Petrarca-Analysen, in denen Petrarcas Gedichte erstmals und ganz konsequent im Hinblick auf ihre rhythmische und lautliche Struktur untersucht und gewürdigt werden, haben ja die dichtungstheoretischen Diskurse des ganzen Jahrhunderts geprägt und den von Bembo ausgelösten Petrarkismus geradezu mit einem „Bembismus“ überwölbt. Die revolutionäre Akzentverlagerung in Bembos Lyrikbetrachtung von der Semantik – der Beschreibung der *concetti* – auf die gleichsam musikalischen, nämlich sinnlich-akustischen Qualitäten der Dichtung und seine Überzeugung, dass sich mit der Lautgestalt des (gelungenen) Gedichts in gewisser Weise bereits sein gedanklicher Gehalt mitteilt, haben gewiss nicht nur die petrarkistischen Dichter und Theoretiker geprägt, sondern wohl auch die Musiker interessiert.<sup>39</sup> Inwieweit Reflexe davon dann tatsächlich im Madrigal der Ära

<sup>38</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, hrsg. von Mario Marti, Padua 1955. Zu Bembos linguistischen Theorien vgl. Giorgio Santangelo. „Pietro Bembo e la questione della lingua“, in: *Letteratura Italiana (I minori)*, Bd. 1, Mailand 1960, S. 803–840.

<sup>39</sup> Hierzu grundlegend: Dean T. Mace, „Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal“, in: *MQ* 55 (1969), S. 65–86. Weitergeführt und stellenweise vertieft hat diesen Ansatz Claude V. Palisca, *Humanism in Italian*

des Petrarkismus und Bembismus greifbar werden – die Musikwissenschaft hat hier das Augenmerk bislang vor allem auf die neuartig-polyphonen venezianischen Madrigale der 1540er Jahre gerichtet, auf Adrian Willaert und Cipriano de Rore – ist freilich noch eine offene Frage.<sup>40</sup>

Tasso wiederum war einerseits durchaus noch ein Petrarkist – man denke nur an sein unverhohlen auf Petrarca's *Canzoniere* verweisendes paronomastisches Vexierspiel mit der Wortgruppe „Laura/l'aura/lauro/oro“ in den Gedichten an die Sängerin Laura Peperara –, und als Dichtungstheoretiker erweist er sich in seinem Dialog *La Cavaletta* deutlich als ‚Bembist‘, wenn er „mit einer Konzentration, wie sie im 16. Jahrhundert selten ist und schon an Poe's *Philosophy of Composition* denken läßt, [...] einen einzigen Aspekt lyrischer Dichtung: den des Klangcharakters“<sup>41</sup> behandelt. Andererseits gab er in seinem eigenen Dichten gerade dadurch, dass er die von Bembo bewusst gemachten klangsinnlichen Qualitäten der Sprache so sehr hervorhob, oft genug gerade jene Balance zwischen Inhalt und Sprachklang auf, die Bembo bei Petrarca in unvergleichlicher Weise realisiert sah, und verlieh zudem – was Bembo bereits an Dante kritisiert hatte – der sprachlichen Qualität der *gravità* tendenziell ein Übergewicht gegenüber der *piacevolezza*, statt auf jene beständige *variazione* zwischen beiden Qualitäten zu achten, in der sich laut Bembo die singuläre Qualität (und Klassizität) von Petrarca's Dichtung manifestiert.

Insofern wäre Tasso von Bembo selber wohl als Manierist, wenn nicht Anti-Petrarkist gescholten worden. Gleichwohl lässt sich paradoxerweise wohl sagen, dass Tasso und Wert gerade dadurch, dass sie – im Unterschied zu den orthodoxen Petrarkisten bzw. zu Willaert und dem frühen Rore – in ihrem Dichten und Komponieren die bembistische Balance aufgaben und das sprach- bzw. klangsinnliche Moment stellenweise verabsolutierten, den interessantesten Aspekt von Bembos Dichtungsästhetik so ernst genommen haben wie niemand vor ihnen. Letztlich haben sie Bembos Ansatz so von einem retrospektiven Beurteilungskriterium in einen Stimulus künstlerischer Produktivität verwandelt, der bereits weit in die Zukunft weist. Nicht von ungefähr hat Alfred Einstein in Werts Tasso-Madrigal „Vezzosi augelli“ bereits den Beginn des Impressionismus in der Musik gesehen.<sup>42</sup> Und das von Tasso entwickelte Konzept einer Dichtung, die sich an musikalischen Prinzipien orientiert und quasi selber schon Musik sein will,

*Renaissance Musical Thought*, New Haven und London 1985, S. 355–368. Zur Frage einer Bembo-Rezeption in der Musiktheorie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Paolo Cecchi, „Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale nei teorici italiani di fine Cinquecento“, in: *Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive. Atti del Convegno Mantova, 21–24 ottobre 1993*, hrsg. von Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni und Rodolfo Baroncini, Florenz 1998, 549–604, hier: S. 566 ff.

<sup>40</sup> Vgl. Jonathan Marcus Miller, *Word-sound and Musical Texture in the Mid-sixteenth-century Venetian Madrigal*, Diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1991; ferner Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley und Los Angeles 1995, und Katelijne Schiltz, „Polyphony and Word-Sound in Adrian Willaert's *Laus tibi sacra rubens*“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 6 (2008), S. 61–75. Millers Dissertation überzeugt im theoretischen Teil, weniger in den Analysen. Hier versucht Miller bei Versen, in denen ein bestimmter Laut überrepräsentiert ist, zu zeigen, dass die polyphone Vertonung venezianischer Komponisten dieses Phänomen noch verstärkt – was sich so freilich zwangsläufig ergibt. Die Unterschiede, die Miller hier zwischen verschiedenen Repertoires bzw. Komponisten erkennen will, beruhen zudem auf recht willkürlicher Auswahl von in die Argumentation passenden Stellen und auf methodischer Inkonsequenz. So übergeht Miller in den zitierten Beispielen von Willaert und Rore (z. B. S. 66 f. und 308 ff.) signifikante Fälle, in denen gleiche Lautlichkeit kompositorisch gerade verwischt wird, und ignoriert umgekehrt Gegenläufiges, z. B. auf S. 185 bei Francesco Corteccia zahlreiche Fälle komponierter Laut-Koinzidenz. Insgesamt wirkt deshalb Millers Grundthese, die neuartige Madrigalpolyphonie Willaerts und Rores gehe vom Sprachklang aus, analytisch nicht überzeugend unterfüttert.

<sup>41</sup> Schulz-Buschhaus, S. 122. Vgl. auch Cecchi, S. 570.

<sup>42</sup> Einstein, Bd. 2, S. 574.

nimmt ja bereits ein Konzept der Romantik vorweg: So recht virulent wird es erst im 19. Jahrhundert, etwa bei Friedrich Rückert und dann insbesondere bei Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal.

Dadurch, dass ab dem 19. Jahrhundert Dichtung verstärkt selber ‚musikalisch‘ sein oder erscheinen wollte, stellte sich nun auch bei ihrer Vertonung im Grunde wieder dieselbe Herausforderung wie bei denjenigen Madrigalkomponisten, die Tassos melische Dichtung auch als solche zu vertonen trachteten. Man denke nur an den Text von Gustav Mahlers Rückert-Lied „Ich atmet‘ einen linden Duft“ mit seinem unmittelbar an Tasso erinnernden, nämlich in gleicher Weise motivisch durchstrukturierten Lautspiel (bis hin zu fast identischer Vokalfolge bei ganz verschiedenen Versen). Zitiert sei nur die zweite Strophe von Rückerts Gedicht in der von Mahler vertonten Gestalt.<sup>43</sup> Mahler ersetzt hier im letzten Vers das klanglich eher fremde Wort „Herzensfreundschaft“ durch „Liebe“ und verstärkt so noch das dichte Beziehungsnetz gleicher Laute und Wörter – intensiviert gewissermaßen die ‚Musikalität‘ des Gedichts, die hier, nicht anders als bei Tasso, darin besteht, dass sich das reine Tönen gegenüber dem Gedanklichen zu verselbstständigenden scheint. Die ‚motivische Arbeit‘ mit dem Wort „Linde“ und mit repetitiven Vokalfolgen – man vergleiche die Verse 2 und 4 sowie 3 und 5 – erscheint ästhetisch relevanter als das, was mitgeteilt wird:

Wie lieblich ist der Lindenduft  
das Lindenreis  
brachst du gelinde!  
Ich atmet leis  
im Duft der Linde  
der Liebe linden Duft.

Dass Mahler das Rückert’sche Sprachmelos in seiner Vertonung ebenso genial in Musik zu transformieren vermochte wie Wert dies mit Tassos ganz ähnlicher ‚Sprachmusik‘ tat, ist offenkundig und braucht hier nicht gezeigt zu werden. Und von Rückerts Gedicht ist es auch nur ein kleiner Schritt zur Sprache von Richard Wagners *Ring*-Dichtung, die mit ihren Alliterationen und Assonanzen nicht nur in ähnlicher Weise lautlich ‚durchkomponiert‘ ist, sondern von Wagner nach eigenem Bekunden schon so konzipiert wurde, dass in ihr die – bekanntlich erst viel später hinzukomponierte – Musik bereits mehr oder weniger mitgedacht ist.<sup>44</sup> Der zweite Vers von Siegfrieds Abschied von Brünnhilde am Beginn von Wagners *Götterdämmerung*, um nur ein markantes Beispiel zu nennen, stellt mit seiner Monovokalik sogar alles in den Schatten, was sich an Lautrepetitorik bei Tasso findet, und ist zugleich in seinem zweiteiligen Bau ausbalanciert wie eine musikalische Periode: Brünnhildes „Wie lieb‘ ich dich, liess‘ ich dich nicht?“.

Verschwindet in Wagners *Ring des Nibelungen* das zu Beginn dieses Beitrags formulierte Problem allein schon wegen der Identität von Dichter und Komponist und der latenten Simultankonzeption von Sprache und Musik, so stellt es sich erneut – nun vor allem unter dem Eindruck des Schaffens von Wagner – an der Wende vom 19. zum

<sup>43</sup> Vgl. Gustav Mahler, *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme und Klavier*, hrsg. von Zoltan Roman (= Sämtliche Werke XIII/4), Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. X.

<sup>44</sup> Vgl. als eine von vielen Äußerungen Richard Wagners hierzu seinen Brief an Franz Liszt vom 16. Juni 1852, in dem Wagner hofft, dem Freund bald die ganze Dichtung zur *Ring*-Tetralogie vorlegen zu können, und meint: „Die Musik wird mir sehr leicht von Statten gehen: denn sie ist *nur Ausführung* des bereits *fertigen*.“, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 393.

20. Jahrhundert, wenn Komponisten wie Gabriel Fauré, Claude Debussy, Arnold Schönberg oder Alban Berg Gedichte von Verlaine, Baudelaire, Mallarmé oder Stefan George vertonen, die selber bereits mit dem Anspruch auftreten, ‚Sprachmusik‘ zu sein.<sup>45</sup> Man denke nur an Verlaines berühmte Maxime „De la musique avant toute chose!“<sup>46</sup> oder Mallarmés Reaktion, als er hörte, Debussy habe vor, sein Gedicht *L'Après-midi d'un Faune* zu vertonen: „Je crois l'avoir fait mois-même!“<sup>47</sup>

Noch weiter, bis hin zur völligen Musikalisierung und Entsemantisierung der vertonten Sprache, gingen dann bekanntlich Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, John Cage und Luciano Berio, Dieter Schnebel und Helmut Lachenmann, indem sie Sprache primär oder nur noch als phonetisches Material behandelten, mit dem gearbeitet wird wie mit puren Tönen oder Geräuschen. Auch das braucht hier nicht illustriert zu werden.<sup>48</sup> Verwiesen sei nur abschließend noch auf einen Fall, mit dem sich gleichsam der Kreis schließt, nämlich versucht wird, den Bogen von der Neuen Musik wieder zurück ins späte 16. Jahrhundert zu schlagen, wie Katelijne Schiltz gerade erst schön gezeigt hat:<sup>49</sup> Luigi Nonos Chorwerk *La terra e la compagna* von 1957/58. Die Art und Weise, wie Nono hier kompositorisch zwei verschiedene Texte dadurch parallelisiert, dass er ihr in Silben aufgespaltenes phonetisches Material in polyphoner Weise simultaneisiert und so gleich Klingendes aufeinander bezieht, verdankt sich nach Nonos eigenen Angaben<sup>50</sup> seinem Studium der italienischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Nono selber nennt hier als Inspirationsquellen konkret Giovanni Gabrieli's dopelchörige Motette „O magnum mysterium“ und Carlo Gesualdos Madrigal „Il sol qual or più splende“.

Schaut man sich diese Inspirationsquellen genauer an, wird man sich allerdings (insbesondere bei Gabrieli) schwer tun, darin tatsächlich das zu erkennen, was Nono herausgelesen hat. Es scheint eher, als habe Nono in die Musik von Gabrieli und Gesualdo das ‚hineingelesen‘, was er als Konzept bereits im Kopf hatte – man kennt ja solche Phänomene zur Genüge aus der Kompositionsgeschichte, und sie entwerten keineswegs das ästhetische Resultat. Freilich hat Nono, so könnte man inzwischen sagen, sich nicht komplett geirrt, wenn er in der italienischen Musik des 16. Jahrhunderts Analogien zu seinem eigenen Konzept von primär phonetischer Sprachvertonung

<sup>45</sup> Vgl. hierzu u. a. Wolfgang Osthoff, *Stefan George und „Les deux musiques“*, Stuttgart 1989, wo es vor allem um rhythmische Fragen und die Übertragung der „mélodie rythmique“ in Musik oder auch eine deutsche Übersetzung geht, kaum aber um das Farbenspiel der Vokale.

<sup>46</sup> Erster Vers von Paul Verlaines Gedicht „Art poétique“, in: ders., *Jadis et naguère. Poésies*, Paris 1884, S. 23–25.

<sup>47</sup> Nach Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Paris 1959, S. 170, vgl. auch Osthoff, S. 264. Hermann Danuser spricht im Zusammenhang mit einer Verlaine-Vertonung von Fauré denn auch von der prinzipiellen „Gefahr, eine Dichtung, die bereits eine Art Sprachmusik ist, durch die Vertonung nur tautologisch zu duplizieren“, *Musikalische Lyrik. Teil 2*, hrsg. von Hermann Danuser (= Handbuch der musikalischen Gattungen 8,2), Laaber 2004, S. 150. Der Germanist Ernst Osterkamp sieht sogar bei der Dichtung von Hugo von Hofmannsthal ein Vertonungsproblem im „Sprachzauber der Hofmannsthalschen Verse, ihrer magischen Musikalität, die sie denkbar ungeeignet erscheinen lässt für Vertonungen“, ebd., S. 221.

<sup>48</sup> Vgl. als kurzen Überblick Andreas Meyers Kapitel „Sprache als Sinn, Nicht-Sinn und Unsinn“, in: *Musikalische Lyrik 2*, S. 275–279.

<sup>49</sup> Katelijne Schiltz, „An Avant-Garde Look at Early Music: Luigi Nono's Thoughts on Sixteenth-Century Polyphony“, in: *Ars Lyrica* 18 (2010), S. 1–17.

<sup>50</sup> Vgl. Nonos Analysen von *Il canto sospeso* und *La terra e la compagna* von den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 8. Juli 1960, in: Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida de Benedictis und Veniero Rizzardi (= *Le Sferre. Collana di studi musicali* 35), Mailand 2001, Bd. 1, S. 65–83; eine deutsche Übersetzung durch Helmut Lachenmann wurde herausgegeben von Jürg Stenzl, *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik*, Zürich und Freiburg i. Br. 1975, S. 48–60.

zu entdecken meinte: Er hat gewissermaßen nur an der falschen Stelle gesucht. Fündig geworden wäre er viel eher bei dem, was Thema dieses Beitrags (und Nono gewiss noch nicht bekannt) war: Giaches de Werts faszinierenden Versuchen, die latente Musik von Tassos Gedichten in reale Musik zu transformieren.

## Neapel – Wien – Dresden. Die Commedia per musica als höfische Oper\*

von Philipp Kreisig (Marburg)

Seit Ende des 19. Jahrhunderts, einsetzend mit Benedetto Croce's *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII* (Neapel 1891), nimmt sich die Musikwissenschaft der Commedia per musica in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an – eine Beschäftigung, die zwar bis heute hinter jener die Opera seria betreffende deutlich zurücksteht, sich jedoch besonders innerhalb der letzten vierzig Jahre intensiviert hat.<sup>1</sup> Das daraus resultierende Spektrum reicht, neben allgemeinen Untersuchungsaspekten wie der Genese, der lokalen Gattungsrezeption und der Darstellung ausgewählter, mit der Commedia verbundener Komponisten sowie einzelner Werke,<sup>2</sup> von der Rekonstruktion eines chronologischen Repertoire- und Aufführungskalenders<sup>3</sup> über das Aufstellen gattungsspezifischer Arientypologien<sup>4</sup> bis hin zu librettistischen Betrachtungen und zur Analyse lokalstilistischer Ausprägungen.<sup>5</sup> Doch blieb in der Forschung bislang zumeist gänzlich unberücksichtigt, dass die Commedia per musica mit Beginn ihrer Herausbildung auch im höfischen Milieu in Neapel gepflegt<sup>6</sup> und in den 1720er und 30er Jahren sogar als Gattung

\* Der vorliegende Aufsatz stellt die stark erweiterte und modifizierte Fassung eines Vortrags dar, den ich im November 2010 im Rahmen der Internationalen Tagung der Gesellschaft für Musikforschung „Mobilität und musikalischer Wandel: Musik und Musikforschung im internationalen Kontext“ in Rom gehalten habe.

<sup>1</sup> Eine (vorwiegend italienischsprachige) Auswahlbibliographie entnimmt man Paologiovanni Maione, „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, Kassel u. a. 2010, Bd. 1, S. 153–223, hier: S. 153 f. Besonders hervorzuheben ist das Standardwerk Stefano Capones, *L'opera comica napoletana (1709–1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere del teatro italiano*, hrsg. von Carmela Lombardi (= Scienze del Testo 5), Neapel 2007.

<sup>2</sup> Helmut Hucke, „Die Entstehung der Opera buffa“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 78–85; Silke Leopold, „Einige Gedanken zum Thema: Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, in: ebd., S. 85–89; Piero Weiss, „Venetian Commedia dell'arte ‚Operas‘ in the Age of Vivaldi“, in: *MQ* 70 (1984), S. 195–217; Ortrun Landmann, „Die Komische Italienische Oper am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse. 1. Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“* 1985, hrsg. von Günther Stephan und Hans John (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Sonderheft 9), Dresden 1985, S. 121–139; Graham Hood Hardie, *Leonardo Leo (1694–1744) and His Comic Operas „Amor vuol sofferenza“ and „Alidoro“*, Ann Arbor/Michigan 1986; Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Neapolitano* (= Opera Series 2), Hillsdale/New York 2007, S. 19–44.

<sup>3</sup> Graham Hood Hardie, „Comic Operas Performed in Naples, 1707–1750“, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 8 (1975), S. 56–81; Capone, S. 373–386.

<sup>4</sup> Helmut Hucke, „Die szenische Ausprägung des Komischen im neapolitanischen Intermezzo und in der Commedia musicale“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., zusätzlich: *Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel u. a. 1971, S. 183–185, hier: S. 184; Robert Lang, „Neapolitanische Schule“: *Lokalstilistische Ausprägungen in der Oper des Settecento* (= Perspektiven der Opernforschung 8), Frankfurt a. M. 2001, S. 35–41.

<sup>5</sup> Nina Treadwell, „Female Operatic Cross-dressing: Bernardo Saddumene's Libretto for Leonardo Vinci's ‚Li zite 'n galera‘ (1722)“, in: *Cambridge Opera Journal* 10 (1998), S. 131–156; Lang.

<sup>6</sup> Punktuell wird in der Forschungsliteratur die Bedeutung der Commedia per musica und Opera buffa innerhalb der Hofkultur der ab 1735 herrschenden spanisch-bourbonischen Dynastie unter König Karl III. angesprochen. Vgl. hierzu Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, S. 186; Capone, S. 192–195; Maria Fedi und Gianluca Stefani (hier: Fedi), „Ikonographie des Theaters im Neapel des 18. Jahrhunderts“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 355–442, hier: S. 379 f.

innerhalb der Hofoperkultur Wiens und Dresdens installiert wurde.<sup>7</sup> Die Folge dieses Rezeptionsumfelds ist eine ausgeprägte Orientierung der Commedia am *Dramma per musica*. Auf die Anpassung der neapolitanischen Musikkomödie an die *Opera seria* im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts<sup>8</sup> hat bereits Francesco Degrada hingewiesen, der in der „auffällige[n] Übernahme von Elementen der *opera seria*“ eine Erweiterung des musikalischen Artikulationsreichtums sieht, der den Kontrast zwischen „ernsten“ und „komischen“ Figuren verstärkt und somit eine Hervorhebung der *Parti buffe* bewirkt.<sup>9</sup> Die intendierte Einbindung der Commedia ins neapolitanische Hofleben ist der Begründung Degradas als weiterer Erklärungsansatz hinzuzufügen und muss als Voraussetzung dafür angesehen werden, dass die Gattung außerhalb Neapels hoffähig wurde. Betrachtet man nämlich die schrittweise Etablierung der Commedia per musica innerhalb der Hofkultur, zeigt sich das erstaunliche Phänomen, dass im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts durch die höfische Kontextualisierung aus der Commedia gleichsam eine *Seria* mit komischem Stoff wurde. Dies soll anhand der Anpassung der Commedia an das *Dramma per musica* in Neapel, der Einbindung der komischen Gattungen in den Wiener Karneval im Rahmen der Hofkultur sowie ihrer Repräsentationsfunktion in Dresden dargestellt werden.

„Io spero, ca stà Commeddeja, [...] aggia da dare quà poco de sfajejone a V.E. [...] e ve prego a benirel'a bedè recetare a lo Triatruozzolo de li Sciorentine cchiù de na vota, ca nò ve despiaciarrà sentirela“<sup>10</sup>. Diese im neapolitanischen Dialekt verfassten Worte Giacchino Fulcis<sup>11</sup> eröffnen die Widmung des Librettos zu Leonardo Vincis 1722 in Neapel uraufgeführter Karnevalsoper *Li zite 'ngalera*. Adressatin ist Maria Livia Spinola, „Prencepeña de Sulmona, e de Roßano, e Veceregina de sto Regno de Napole“<sup>12</sup>, die dem Haus Habsburg verbunden war, welches seit der Eroberung 1707 bis 1734/35 über Neapel herrschte. Im Falle der *Opera seria* bzw. des *Dramma per musica* waren Dedikationen an regierende Herrschaften und Mitglieder des Hofes längst eine übliche Praxis, doch für die junge Commedia per musica<sup>13</sup> und ihre Theater in Neapel bildete diese Form

<sup>7</sup> Die Commedia per musica am Wiener und Dresdner Hof thematisieren Landmann, „Die Komische Italienische Oper“; Anneliese Messner, *Biographische, historische und analytische Studie zur Karnevalsoper „I disingannati“ von Antonio Caldara*, Dipl.-Arbeit (mschr.), Wien 1995; Claudia Michels, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. „Denen Röm: Kayserl: vnd Königl: Majestätten zur Faßnachts=Vnterhaltung Wälsch=gesungener vorge-stellet ...“*. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement, Diss. (mschr.), Wien 2006. Zwar bieten die genannten Arbeiten Inhaltsdarstellungen und musikalische Analysen, nehmen allerdings – mit Ausnahme von Michels – auf den höfischen Entstehungs- und Aufführungskontext der Werke kaum oder gar keinen Bezug.

<sup>8</sup> Eine gegenseitige Anpassung von *Opera seria* und *Opera buffa* kann erst seit der Jahrhundertmitte festgestellt werden. Vgl. hierzu Sabine Henze-Döhring, *Opera seria, Opera buffa und Mozarts „Don Giovanni“*. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts (= AnMl 24), Laaber 1986, S. 1.

<sup>9</sup> Vgl. Francesco Degrada, „Musik in Neapel während des österreichischen Vizekönigtums“, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, Neapel 1993, S. 123–130, hier: S. 128.

<sup>10</sup> *Li zite 'ngalera. Commeddeja*, Neapel 1722, Librettodruck, I-Nc Rari 10.10.22/6, [fol. 2]. „Ich hoffe, daß diese Komödie [...] Eurer Exzellenz ein wenig Vergnügen bereiten kann [...] und bitte Euch, mehr als einmal zu ihrer Aufführung im Theater der Florentiner zu kommen, denn es wird Euch nicht mißfallen, sie zu hören“. Giulia Anna Romana Veneziano (Übersetzung: Kornelia Bittmann), „Li Zite 'ngalera': Die Meisterschaft des Komischen“, in: *Leonardo Vinci. Li zite 'ngalera. Opera buffa* (= Tesori di Napoli 8), CD-Einspielung, Opus 111, Paris 1999, Beiheft, S. 17–19, hier: S. 17.

<sup>11</sup> Treadwell, Markstrom und Capone erwähnen Giacchino Fulci und seine Tätigkeit nicht. Um den *Impresario* des Teatro dei Fiorentini kann es sich bei Fulci nicht handeln, da dieses Amt laut Capone (S. 207) von 1719 bis 1725 Berardino Bottone inne hatte.

<sup>12</sup> *Li zite 'ngalera*, Titelblatt. Zu Maria Livia Spinola vgl. auch Markstrom, S. 28.

<sup>13</sup> *Commeddeja pe' museca* ist die für Neapel lokalspezifische Bezeichnung, die sich ab 1735 (aber sogar noch nach 1750) nur vereinzelt in Libretti (z. B. Gregorio Sciroli's *La marina de Chiaja*, 1757 [I-Rig Rar. Libr. Op. 18. Jh. 221]) finden lässt. Laut Hucke, „Die Entstehung der *Opera buffa*“, S. 79, blieb Commedia per musica als Gattungsbegriff in

der höfischen Bindung vor allem ein „marketingstrategisches“ Element. „Una componente essenziale per la sopravvivenza del genere era il pubblico“<sup>14</sup> und durch den Wechsel vom privaten aristokratischen Kreis zum Impresabetrieb im Teatro dei Fiorentini und Teatro Nuovo<sup>15</sup> musste eine Strategie gefunden werden, um die Publikumszahlen zu sichern. Gianluca Stefani sieht zwischen den Theatern der *Commedia* und denen „der offiziellen Kultur“ – dem als Hofoper dienenden Teatro San Bartolomeo<sup>16</sup> und später dem Teatro di San Carlo – eine „klare soziale Unterscheidung zwischen den hohen und niederen Klassen“ und folglich eine Spaltung in zwei Publika.<sup>17</sup> Dagegen macht Reinhard Strohm darauf aufmerksam, dass aufgrund der starken Konkurrenzkämpfe zwischen dem Teatro San Bartolomeo und dem Teatro dei Fiorentini<sup>18</sup> davon auszugehen ist, dass letzteres kein eigenes Publikum hatte.<sup>19</sup> Vielmehr mussten die Personen, die sonst in die Hofoper gegangen wären, zum Besuch der *Commedia per musica* motiviert werden<sup>20</sup> – zumal angesichts der Tatsache, dass in Neapel die *Commedia* im Gegensatz zum *Dramma per musica* nicht als Hofoperngattung fungierte. Ein Beispiel, das die Ansicht Strohm's untermauert, stellt die zitierte Widmung aus Vincis *Li zite 'ngalera* dar. So zielten Fulcis Worte mit der Bitte, „a benirel'a bedè recetare a lo Triatruozzolo de li Sciorentine cchiù de na vota“, zweifelsohne darauf ab, den Vorstellungen durch die Anwesenheit der Vizekönigin jene höfische Präsenz zu verleihen, die dem potentiellen Publikum die Entscheidung zwischen Hofoper und *Commedia*-Darbietung erleichtern sollte. Insbesondere die Vizekönige, die häufig das San Bartolomeo besuchten,<sup>21</sup> galt es, durch Dedikationen als Auditorium zu gewinnen; dementsprechend sollten die am Teatro dei Fiorentini und Teatro Nuovo aufgeführten Musikkomödien der Folgezeit nahezu ausnahmslos den regierenden Herrschaften gewidmet sein. Den Erfolg dieser Politik vermelden exemplarisch zwei Lokalzeitungen: Gemäß der *Gazzetta di Napoli* besuchte Vizekönig Wolfgang Hannibal Kardinal Schrattenbach am 31.10.1719 die *Commedia* im Teatro dei Fiorentini,<sup>22</sup> wo knapp zwei Jahre später – den *Avvisi di Napoli* vom 6.1.1722

Neapel bis Ende des 18. Jahrhunderts die Regel. Für weitere, Neapel sowie den gesamten italienischen Raum betreffende Gattungstermini vgl. ebd., S. 78 f., wobei zu klären wäre, „wieweit diese Bezeichnungen Gattungstraditionen, terminologische Gewohnheiten reisender Theatertruppen oder Traditionen lokalen Sprachgebrauchs widerspiegeln.“ (S. 79). Strohm's Bezeichnung der „komischen Volloper“ soll wohl verdeutlichen, dass es sich bei der *Commedia per musica* um die erste Form abendfüllender Musikkomödien in mehraktiger Ausprägung handelt, die folglich nicht mit dem zum *Dramma per musica* gehörigen *Intermezzo comico per musica* zu verwechseln sind, vgl. hierzu Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), Wilhelmshaven 2006, S. 23.

<sup>14</sup> Capone, S. 195.

<sup>15</sup> Zum angesprochenen Wechsel vgl. u. a. Reinhard Wiesend, Art. „Opera buffa“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 653–665, hier: Sp. 655; Maione, S. 167.

<sup>16</sup> Zur Funktion des Teatro San Bartolomeo als „zweite“ Hofoper neben dem eigentlichen Teatro di Corte vgl. Degrada, S. 123.

<sup>17</sup> Vgl. Fedi/Stefani (hier: Stefani), S. 409. Die Tatsache, dass die *Commedia per musica* ihren Ursprung im aristokratischen Milieu hat, dessen Interesse an dieser Form des Musiktheaters nicht zwangsläufig mit dem Wechsel zum Impresabetrieb erloschen sein dürfte, findet bei Stefani keine Berücksichtigung. Für die Zeit der spanisch-bourbonischen Herrschaft ab 1735 trifft aufgrund der deutlichen Isolation der *Commedia* von der Hofkultur eine solche Publikums-spaltung eher zu. Vgl. hierzu Anm. 6.

<sup>18</sup> Bezüglich des Konkurrenzverhältnisses beider Theater vgl. Lodovico Frati, „Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca“, in: *RMI* 18 (1911), S. 64–84.

<sup>19</sup> Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 144. Zum Publikum vgl. auch Degrada, S. 125; Capone, S. 195–201.

<sup>20</sup> Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 144.

<sup>21</sup> Vgl. Robinson, S. 11.

<sup>22</sup> Vgl. ebd. Nach Hardie, „Comic Operas Performed in Naples“, S. 59, handelt es sich möglicherweise um die Wolfgang Hannibal Kardinal Schrattenbach dedizierte *Lisa Ponteghiosa* von Giovanni Paolo di Domenico. Die Widmung

zufolge – *Li zite 'ngalera* in Gegenwart und mit höchster Zufriedenheit der Vizeregenten und des gesamten Hofes erstmals gegeben werden sollte.<sup>23</sup>

Auf librettistischer und musikalischer Ebene orientierte man sich im Teatro dei Fiorentini und im Teatro Nuovo ebenfalls am *Dramma per musica*,<sup>24</sup> um die *Commedia* mittels Anverwandlung von *Seria*-Elementen hoffähig zu machen. Im Zuge dessen wurden mit der Dreiaktigkeit, der einleitenden dreisätzigen Sinfonia, der Abfolge von Rezitativ und Arie, überwiegend in *Da-capo*- bzw. *Dal-segno*-Anlage,<sup>25</sup> sowie der Personenanzahl von Anfang an formale Kriterien übernommen.<sup>26</sup> Das Libretto sowie der Einsatz kompositorischer Gestaltungsmittel wie Instrumentation und Sängersolisten unterlag besonders in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts einer starken Entwicklung in Richtung *Seria*, wofür die zu dieser Zeit einsetzende intensive Parallelbeschäftigung Vincis, Leonardo Leos und Giovanni Battista Pergolesis sowohl mit dem ernsten wie auch dem komischen Musiktheater<sup>27</sup> eine zentrale Voraussetzung darstellt. In dieser Phase gab man das Spezifikum des neapolitanischen Dialekts zugunsten des Toskanischen allmählich auf und behielt den lokalen Sprachgebrauch den Diener-Partien und neapolitanischen Bürgern vor,<sup>28</sup> womit partiell die Einbindung aristokratischer Figuren in die *Commedia* verbunden war.<sup>29</sup> In musikalischer Hinsicht wurden nach *Seria*-Vorbild ausgedehnte Arien und *Ritornelle* gebräuchlich, man erweiterte den bis dahin üblichen Streicherapparat um Holz- und Blechbläser<sup>30</sup> und versah die Vokalpartien gelegentlich mit hochvirtuosen Koloraturen<sup>31</sup> (vgl. Notenbeispiel 1). In drei Punkten grenzte sich die *Commedia* jedoch trotz dieser eindeutigen Entwicklungstendenzen weiterhin vom *Dramma per musica* ab: Die Kastraten, das Klangspezifikum der *Seria*, wurden selten engagiert und übernahmen in solchen Fällen nur kleinere Rollen.<sup>32</sup> Überdies blieben der exponierte Einsatz vokaler Ensembles<sup>33</sup> sowie von *Canzone*, kürzeren, mit dem neapolitanischen Dialekt verbundenen Gesangsnummern,<sup>34</sup> Charakteristika der *Commedia per musica* – ein Anverwandlungsprozess, der beispielhaft für die Entwicklung

betreffend vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1991, Bd. 4, S. 19 [Nr. 14289].

<sup>23</sup> Vgl. Markstrom, S. 28.

<sup>24</sup> Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 158.

<sup>25</sup> Zur Szenenstruktur und zur Arienform in der frühen *Commedia per musica* vgl. Maione, S. 161 und 194.

<sup>26</sup> Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 154; Piero Weiss und Julian Budden (hier: Weiss), Art. „Opera buffa“, in: *NGroveD2*, Bd. 18, London 2001, S. 474–477, hier: S. 475.

<sup>27</sup> Vgl. Degrada, S. 129.

<sup>28</sup> Vgl. Maione, S. 169–175; Daniel Brandenburg, „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 225–243, hier: S. 225. Bereits 1718/19 wurde am Teatro dei Fiorentini mit Antonio Orefices *Il gemino amore*, Alessandro Scarlatts *Il trionfo dell'onore* und Francesco Feos *La forza della virtù* auf Texte Francesco Antonio Tullios der Versuch unternommen, *Commedie per musica* vollständig in toskanischer Sprache zur Aufführung zu bringen. Vgl. hierzu Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 148 f. und 160; Maione, S. 193.

<sup>29</sup> Vgl. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 148.

<sup>30</sup> Vgl. Capone, S. 299 f.; Maione, S. 189–191.

<sup>31</sup> Vgl. Weiss/Budden (hier: Weiss), S. 475.

<sup>32</sup> Vgl. Robinson, S. 193. Als Beispiel für eine Kastratenrolle sei die Partie des Ridolfo aus Leonardo Leos *Amor vuol sofferenza* (Neapel, Teatro Nuovo, 1739) genannt, welche der Sopranist Giacomo Ricci verkörperte. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Bd. 1, Cuneo 1990, S. 159 [Nr. 1523].

<sup>33</sup> Vgl. Robinson, S. 228; Hardie, *Leonardo Leo*, S. 149.

<sup>34</sup> Vgl. Hucke, „Die szenische Ausprägung des Komischen“, S. 184; Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 150; Lang, S. 29 f.

und die Impresastruktur zumal des Teatro dei Fiorentini steht, „da es schon immer von kommerziellen Strategien geprägt war, die schlau auf die Marktnachfrage reagierten.“<sup>35</sup>

[o. Tempobez.]

bel - tà

l'a - si - nel di\_mia\_bel-tà

Notenbeispiel 1: Giovanni Battista Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*, Neapel (Teatro dei Fiorentini) 1732, „Si stordisce il villanello“ (Don Pietro<sup>36</sup>; II.11), T. 10–14, I-Nc Rari 7.5.28(B).

Zeitlich parallel zu dieser intensiven Angleichung der Commedia an die Seria in Neapel erlebte die Commedia per musica von 1729 bis 1733 eine Rezeptionsphase in Wien, wo sie nun Teil der vom Hof voll finanzierten offiziellen Repräsentations- und Festkultur<sup>37</sup> mit einem gänzlich zeremoniell regulierten höfischen Publikum wird. In Wien sind heute weder Partituren noch Libretti neapolitanischer Commedia überliefert; doch angesichts der Tatsache, dass die im habsburgischen Dienst stehenden Vizekönige Neapels das Musikleben vor Ort maßgeblich kontrollierten und beeinflussten,<sup>38</sup> ist ein direkter neapolitanischer Einfluss auf Wien zu vermuten. Darüber hinaus wäre es allerdings notwendig, die Vorgaben der florentinischen<sup>39</sup> und venezianischen<sup>40</sup> Traditionen komischen Musiktheaters des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und ihre Anverwandlungen am Habsburger und auch Wettiner Hof zu untersuchen, um die Frage nach den Transferprozessen, die diese höfische Gattungsübernahme bewirkten, adäquat zu beantworten – ein Desiderat, dessen Aufarbeitung im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht geleistet werden kann.

Bereits unter Kaiser Leopold I. spielte der Aspekt des Komischen im Musiktheater mit vereinzelt dargebotenen einaktigen Intermedien und Scherzi musicali eine Rolle, wenn-

<sup>35</sup> Fedi/Stefani (hier: Stefani), S. 387.

<sup>36</sup> Für die Partie des Don Pietro wurde 1732 der aus aristokratischem Stand stammende und der königlich-neapolitanischen Kapelle angehörende Bassist (!) Girolamo Piano engagiert. Vgl. hierzu Sartori, *I libretti italiani*, Bd. 3, S. 237 [Nr. 11013–11016]; Maione, S. 188 f.

<sup>37</sup> Vgl. auch Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003, S. 13 f.

<sup>38</sup> Vgl. Degrada, S. 123; Imma Ascione, „Die dokumentarischen Quellen“, in: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 37–62, hier: S. 40–42.

<sup>39</sup> Einen einführenden Überblick zur Oper in Florenz unter besonderer Berücksichtigung der komischen Werke gibt Robert L. Weaver, „Opera in Florence: 1646–1731“, in: *Studies in Musicology. Essays in the History, Style and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon*, hrsg. von James W. Pruett, Chapel Hill 1969, S. 60–71.

<sup>40</sup> Laut Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 85, haben sich von den zu Beginn des 18. Jahrhunderts komponierten venezianischen komischen Opern kaum Musikalien erhalten. Folglich stellen die wenigen tradierten Libretti den einzigen Bezugspunkt für die Ableitung spezifischer Entwicklungslinien und deren Ausstrahlung dar – eine Überlieferungssituation, über die Leopold (S. 93) wie folgt resümiert: „Die Formung der Gattung Opera buffa ist in Venedig eine Leistung der Dichter, nicht der Musiker. Sie scheint zunächst kein Thema für die Musikgeschichte zu sein – zumindest, was die Erwartungen der Zeitgenossen betraf. Das Fehlen jeglicher Partitur scheint mir ein Indiz, kein Verlust. Daß man sich bei der Untersuchung dieses Prozesses auf die Libretti beschränken muß, ist deshalb gar nicht einmal falsch.“

gleich es sich dabei um Ausnahmen handelt.<sup>41</sup> Erst mit dem Regierungsantritt Karls VI. 1711 kristallisierte sich innerhalb der Wiener Karnevalskultur die Tendenz heraus, die auf die höfische Etablierung des komischen Elements in der Oper abzielte, aber Tragicommedie und *Commedia per musica* auf die Faschingsaison beschränkte.

Die Tragicommedie<sup>42</sup> *per musica* Francesco Bartolomeo Contis und Pietro Pariatis, die Strohm als beispiellos für das 18. Jahrhundert bezeichnet,<sup>43</sup> stellen die erste zentrale Form komischen Musiktheaters am Wiener Hof dar. Die drei- bzw. fünftaktigen Texte Pariatis, die er teilweise in Zusammenarbeit mit Apostolo Zeno verfasste,<sup>44</sup> greifen einerseits mit der Mischung aus Tragischem und Komischem auf venezianische sowie andererseits mit den *Scene buffe* auf venezianische und – aufgrund der Rezeptionslinie – auch auf neapolitanische Traditionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zurück.<sup>45</sup> Insbesondere die *Scene buffe* am Ende der Akte waren als integrierte *Intermezzi*<sup>46</sup> von großer Bedeutung, da durch die Einbindung von zwei oder drei Personen niederen Standes die Komik nun einen immer gewichtigeren Platz im Handlungsgefüge erhielt.<sup>47</sup> Ein Vergleich der *Personaggi-Verzeichnisse* zweier Opern von Conti verdeutlicht diese Entwicklung.<sup>48</sup> In *Il finto Policare* von 1716 lassen bereits die Bezeichnungen der komischen Figuren als „servo“ und „damigella“ erkennen, dass diese die Handlung weder beeinflussen noch vorantreiben; vielmehr bleibt Volpastros und Serpillas Beteiligung außerhalb der *Scene buffe* auf wenige Auftritte beschränkt, in denen sie das Geschehen mit kurzen „a-parte“-Einwürfen kommentieren. Acht Jahre später in *Penelope* dagegen weisen die Szenen eine hohe Präsenz der *Parti buffe* auf, die mittlerweile als wichtiger Bestandteil der Handlung fungieren. Exemplarisch sei die komische Figur des Tersite herangezogen, die im *Personaggi-Verzeichnis* sowohl als „schiavo di Ulisse“ wie auch als verkleideter Prinz Antifate erscheint.<sup>49</sup> Im Auftrag des heimgekehrten, sich aber nicht zu erkennen gebenden Ulisse soll er um Penelope werben, um seinen Herrn ihrer Treue zu versichern.<sup>50</sup> Folglich übernimmt Tersite, dem mit insgesamt fünfzehn Szenen mehr

<sup>41</sup> Vgl. das Kapitel „Spielplan“, in: Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 429–585.

<sup>42</sup> Zur Problematik des Gattungsterminus' Tragicommedia um 1700 vgl. Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 87.

<sup>43</sup> Vgl. Reinhard Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, hrsg. von Giovanna Gronda (= Proscenio 5), Bologna 1990, S. 73–111, hier: S. 93.

<sup>44</sup> Vgl. Hermine Weigel Williams, *Francesco Bartolomeo Conti. His Life and Music*, Aldershot/Brookfield 1999, S. 134. Laut Strohm war Pietro Pariati als Autor für die Tragicommedia per musica bedeutungsvoller und prägender als für das *Dramma per musica*. Vgl. Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 73.

<sup>45</sup> Vgl. Hucke, „Die Entstehung der *Opera buffa*“, S. 79; Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 86; Degrada, S. 124; Ortrun Landmann und Gordana Lazarevich (hier: Lazarevich), Art. „Intermezzo“, in: *MGG2*, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1026–1048, hier: Sp. 1033; Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 11), Laaber 2004, S. 169.

<sup>46</sup> Während sich in Venedig die *Scene buffe* bereits um 1700 zu selbstständigen *Intermezzi* entwickelt hatten, existierten in Neapel, Wien und teilweise auch in Dresden weiterhin bis in die 1720er Jahre hinein beide Formen parallel. Vgl. hierzu auch Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 86; Landmann/Lazarevich (hier: Lazarevich), Sp. 1035 f.

<sup>47</sup> Vgl. auch Michels, S. 159. Zur Gestaltung des komischen Elements in Pariatis Tragicommedie der Jahre 1719–1723 vgl. Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 105–109.

<sup>48</sup> Vgl. *Il finto Policare. Tragicommedia per musica*, Wien 1716, Librettodruck, I-Mb Racc.Dramm.2493, S. 8; *Penelope. Tragicommedia per musica*, Wien 1724, Librettodruck, I-Mb Racc.Dramm.2796, fol. 3r.

<sup>49</sup> Das Modell des als Herren verkleideten Dieners, das partiell auch mit der umgekehrten Variante einhergeht, stellt ein auf die Antike zurückgehendes Mittel des komischen Theaters dar und wurde von Pariati in mehr als einer Oper aufgegriffen, neben *Penelope* u. a. in *Il finto Policare* und *Archelao, rè di Cappadocia*. Vgl. hierzu Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 100.

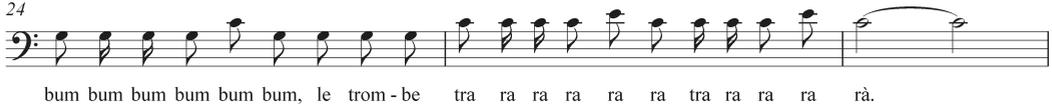
<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 108.

Auftritte zugestanden werden als dem männlichen Protagonisten Ulisse,<sup>51</sup> nicht allein eine Schlüsselrolle, sondern er wird durch seine Auflösung der Maskerade für den Ablauf des Geschehens ebenso unentbehrlich. Mit dem Gewinn an dramatischer Substanz ist zudem eine Erweiterung der Scene buffe verbunden: Sind die komischen Rollen 1716 in ihren gemeinsamen Szenen mit lediglich einem Duett bedacht worden, baute man in *Penelope* den Anteil mit jeweils drei Arien und zwei Duetten – auch außerhalb der aktbeschließenden Scene buffe – erheblich aus und erzielte mithin eine librettobezogene dramatische und dimensionale Aufwertung gegenüber den Seria-Figuren. Was indessen die musikalische Faktur der Buffo-Partien anbelangt, die von Giovanni Vincenzi (Sopran), Don Giulio (Alt) und Pietro Paolo Pezzoni (Bass), den Intermezzosängern des Wiener Hofes, vorgetragen wurden,<sup>52</sup> erfolgt mit dem „stilo parlante“, dem exponierten Einsatz von Wort- und Tonrepetitionen sowie onomatopoetischen Passagen weiterhin eine Orientierung am Intermezzo (vgl. Notenbeispiel 2).

22 **Allegro**



24



Notenbeispiel 2: Francesco Bartolomeo Conti, *Creso*, Wien 1723, „Bum bum bum faranno i timpani“ (Lico; I.9), T. 22–26, A-Wn Mus.Hs.17218.

Der durch Conti eingeleitete Etablierungsprozess des komischen Musiktheaters in Wien erreichte mit den *Commedie per musica* Antonio Caldaras der Jahre 1729–1733 seinen Höhepunkt. Mithin machte es die Integration dieser Gattung in die Kultur des kaiserlichen Hofes notwendig, die *Commedia* im Zuge der Höfisierung weiter an die *Seria* anzupassen. Demgemäß übernahm der Hofpoet Giovanni Claudio Pasquini für seine Libretti zu *I disingannati* (1729) und *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (1733) den dreiaktigen Grundaufbau.<sup>53</sup> Mit der intensiven, seria-untypischen Verwendung vokaler Ensembles dagegen integrierte Pasquini ein *Commedia*-Spezifikum. Und auch die dreizehn bzw. elf Personaggi in den *Commedie* *La pazienza di Socrate con due mogli*<sup>54</sup> (1731) sowie *Sancio Panza* entsprechen nicht der standardisierten Personenzahl des *Dramma per musica*. Ist dies im Fall der Oper *La pazienza di Socrate* dem Libretto geschuldet, bei der es sich um die bearbeitete Wiederaufnahme und Neuvertonung der gleichnamigen Textdichtung von Nicolò Minato handelt, die mit der Musik Antonio Draghis erstmals 1680 während des Karnevals in Prag zur Aufführung gekommen war; so zeichnet sich in letzterer die vor dem Hintergrund des Dienstantritts Pietro Meta-

<sup>51</sup> Vgl. Michels, S. 269.

<sup>52</sup> Vgl. Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, S. 96.

<sup>53</sup> Partituren in A-Wn Mus.Hs.18097 bzw. 17108.

<sup>54</sup> Partitur in A-Wn Mus.Hs.17144.

stasios als Poeta Cesareo 1730/31 am Wiener Hof aufkommende strikte Trennung zwischen ernstem und komischem Genre ab.<sup>55</sup>

Die Kastraten, die sich in Neapel nicht als Charakteristikum der *Commedia per musica* durchgesetzt hatten, wurden in Wien zum festen Bestandteil der Gattung. In *I disingannati* wirkten drei, in *Sancio Panza* vier und in *La pazienza di Socrate* sogar sechs Kastraten mit – darunter die Stars des kaiserlichen Hofes wie die Altisten Gaetano Orsini und Pietro Casati. Doch auch die anderen Partien wurden erstrangig besetzt mit den Sopranistinnen Anna Schoonians und Theresia Holzhauser, dem Sopran Domenico Genovesi, dem Tenor Francesco Borosini oder dem Bass Pietro Paolo Pezzoni. Dieses herausragende Vokalensemble ermöglichte es, dass auch in der *Commedia* jene Stimmvirtuosität zur Schau gestellt werden konnte, die für die *Seria* längst selbstverständlich war, wie Edronicas Arie „Come all'estivo raggio“ aus *La pazienza di Socrate* veranschaulicht, die 1731 von Theresia Holzhauser vorgetragen wurde (vgl. Notenbeispiel 3). Die Koloratur entspricht mit ihren ausgedehnten 16-tel- und 32-tel-Passagen sowie zahlreichen auf 16-teln gesungenen Trillern, verbunden mit kurzen Martellati, der zeitgenössischen Gesangsästhetik und steht dem virtuosen Anspruch der Wiener *Drammi per musica* in nichts nach – ein Befund, der sich nicht auf die Partien Holzhausers beschränkt, sondern (stets unter Berücksichtigung gewisser vokaler Unterschiede und Abstufungen durch vorherrschende Rollenhierarchien wie im *Dramma per musica*) auf nahezu sämtliche *Commedia*-Sänger zu übertragen ist. Eine interessante Ausnahme bilden partiell die Figuren Anselmo, Trigeno und Gerontio in *I disingannati*, deren gemeinsame Szenen jeweils die ersten beiden Akte beschließen. Auffällig sind in diesem Zusammenhang die Duette des Alten Anselmo am Szenenende mit dem Dichter Trigeno bzw. dem Alchimisten Gerontio, denn im Gegensatz zur *Seria* weisen jene zwei Ensembles durch den exponierten Gebrauch von Wortrepetitionen sowie des „stilo parlante“ eindeutig intermezzohafte Züge auf. Im Hinblick auf die *Commedie* der Folgejahre sind diese Gestaltungsmerkmale sowohl für den ungelenkten und eingebildeten Diener Pitho aus *La pazienza di Socrate* als auch für den Inselgouverneur Sancio Panza nachweisbar. Wenngleich die Auftritte der genannten Partien dramatisch nicht von der Handlung separiert angelegt sind, so verzichtete man am kaiserlichen Hof in kompositorischer Hinsicht auch in der *Commedia per musica* nicht auf intermezzoähnliche Momente, die sich, ausgeweitet zu selbstständigen Mikro-Dramaturgien, in der neapolitanischen Musikkomödie bereits in den 1710er Jahren sehr erfolgreich etabliert hatten.<sup>56</sup>

Neben den Sängern wurde gleichermaßen die Hofkapelle in Szene gesetzt. Aufgrund der Tatsache, dass der Einsatz obligater Soloinstrumente zumeist den Opern zu den großen repräsentativen Anlässen vorbehalten blieb, mussten die Fähigkeiten der Kapelle in der *Commedia* mit anderen Mitteln zur Geltung gebracht werden. Dies erreichte man vor allem mittels 16-tel- und 32-tel-Läufen, die von den Violinen oder sogar verschiedenen Instrumentengruppen parallel bzw. gemeinsam vorzutragen sind und ein äußerst präzises Zusammenspiel verlangen (vgl. Notenbeispiel 4 und 5). Letztendlich komplettiert die Integration ausgedehnter Ballette des kaiserlichen Kapellmeisters der

<sup>55</sup> Vgl. Michels, S. 389 f. bzw. S. 411 und 422.

<sup>56</sup> Vgl. Maione, S. 195 f.

Instrumentalmusik, Nicola Matteis, an den Aktschlüssen in die Commedia per musica den Assimilationsprozess auf musikalischer Ebene.<sup>57</sup>

**Allegretto**

splen - dor,  
al-lo splen - dor

Notensbeispiel 3: Antonio Caldara und Georg Reutter d. J., *La pazienza di Socrate con due moglj*, Wien 1731, „Come all'estivo raggio“ (Edronica; II.5), T. 25–31, A-Wn Mus. Hs.17144.

**Allegro**

Violino I  
Violino II

Notensbeispiel 4: Caldara und Reutter d. J., *La pazienza di Socrate*, „Bel veder, ma delle sponde“ (Socrate; III.3), T. 10–12.

**Allegro**

Violini, Viole,  
il Basso e li Fagotti

Notensbeispiel 5: Caldara, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, „Se la vendetta“ (Don Diego; II.11), T. 1–7, A-Wn Mus.Hs.17108.

Über die diskutierten librettistischen und kompositorischen Aspekte hinaus kommt die starke Höfisierung der Gattung in Wien insbesondere in Bezug auf die Bühnenrealisierung zum Tragen, die nun in der Zuständigkeit jenes Personals lag, welches sich bisher ausschließlich – abgesehen von den Tragicommedie – für die musikdramatischen Seria-Gattungen verantwortlich gezeigt hatte: Zu nennen sind hier die Tanzmeister Simon Pietro Levassori Della Motta und Alessandro Philebois, die die Ballettchoreographien hin und wieder wohl auch selbst aufführten,<sup>58</sup> sowie die Theaterarchitektenfamilie Galli-Bibiena. Giuseppe Galli-Bibiena stattete – entgegen der mit wenigen Szenenwech-

<sup>57</sup> Vgl. auch das Kapitel „Tanz und Ballettmusik“, in: Michels, S. 48–55.

<sup>58</sup> Simon Pietro Levassori Della Motta und Alessandro Philebois waren überdies auch als Tänzer angestellt. Vgl. hierzu Frank Huss, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Diss. (mschr.), Wien 2003, S. 169.

seln auskommenden neapolitanischen Musikkomödie<sup>59</sup> – die *Commedia per musica* mit zwei bis drei „Mutazioni di scene“ pro Akt aus, was der generellen Bühnenbildpraxis der Wiener Hofoperkultur dieser Zeit entspricht.<sup>60</sup> Ein grundsätzlicher Unterschied der Karnevalsoper zu den Werken der festlich-repräsentativen Anlässe, wie ihn Claudia Michels unterstellt, ist zwar nicht zu konstatieren,<sup>61</sup> doch bestanden die Divergenzen der Faschingsoper, denen auch die „nell' Imperial Corte“<sup>62</sup> gegebenen *Commedia per musica* angehören, zu den außerkarnevalistischen Werken im Fehlen der *Licenza*<sup>63</sup> als herrscherhuldigender Casualdichtung und im Aufführungsort, dem „Kleinen Teatro“.<sup>64</sup> Dieses kleine Hoftheater, das als Spielstätte für die musikdramatischen Werke während des Karnevals sowie für die italienischen Schauspiele diente, war der kleinere von zwei reich ausgestatteten Sälen, die sich im von Francesco Galli-Bibiena zwischen 1705 und 1708 errichteten Hoftheater befanden. Das große Hoftheater nutzte man hingegen – zum Beispiel anlässlich von Hochzeitsfestivitäten sowie der kaiserlichen Namenstags- und Geburtstagsfeierlichkeiten – für *Drammi per musica*.<sup>65</sup>

Welches Interesse Karl VI. der *Commedia* entgegenbrachte, untermauern zum einen die unter Anwesenheit der kaiserlichen Familie dargebotenen mehrmaligen Wiederholungen, die gemäß der Zeremonialprotokolle sowie der gedruckten zeitgenössischen *Wienerischen Diarien* den Aufführungszahlen der „Edel-Knaben Bourlescen“, „Cavaliers Comödien“ und „Marionetten Spiele“ gleichkommen oder diese sogar übersteigen. Zum anderen bezeugt die Beliebtheit insbesondere ein Beschluss, den die Hofkonferenz aufgrund des in den Fasching fallenden Todes des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. 1733 verabschiedete, obwohl das Ableben eines Reichsfürsten laut Zeremoniell das Aussetzen sämtlicher Karnevalsveranstaltungen verlangt hätte: „Ist die gehor:[sam]bste Hoff=Conferenz des allerunterth[äni]gst= und ohnmaß=gebigen dafür haltens gewest, daß occasione deren Meditirende faschings Divertimenten der verkleydeten fest zwar auffgehebt, die Cammer=Fest aber, opern und Comödien continuiert, und gehalten werden könnten.“<sup>66</sup>

Trotz der intensiven Höfisierung und der Bedeutung für den Kaiser kam die *Commedia per musica* in Wien für repräsentative Anlässe außerhalb der Faschingsaison nicht zum Einsatz; es war die *Commedia*-Rezeption am Dresdner Hof, die diesen bedeutungsvollen Schritt mit sich brachte. Den Ausgangspunkt für die Einführung komischen Mu-

<sup>59</sup> Vgl. Degrada, S. 128.

<sup>60</sup> Eine Auflistung der Bühnenbilder aller Faschingsoper von 1711 bis 1740 ist Michels, S. 37–41, zu entnehmen.

<sup>61</sup> Vgl. Michels, S. 10.

<sup>62</sup> Vgl. z. B. die Titelblätter der Librettodrucke von *I disingannati. Commedia per musica*, Wien 1729, I-Mb Racc. Dramm.3722; *La pazienza di Socrate con due mogli. Scherzo drammatico*, Wien 1731, I-Mb Racc. Dramm.4311; *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria. Commedia per musica*, Wien 1733, D-W Textb. 83. Vgl. auch Michels, S. 339, 375 und 409.

<sup>63</sup> Eine Ausnahme bildet Antonio Caldaras Oper *Achille in Sciro*, die während der Faschingsaison 1736 anlässlich der Vermählung Franz' III. Stephans von Lothringen mit der habsburgischen Erzherzogin Maria Theresia als Hochzeitsoper dargeboten wurde und folglich eine *Licenza* an das Brautpaar beinhaltet; gleichermaßen unterstreicht die einmalige Aufführung am 13. Februar die Casusgebundenheit des Werkes. Vgl. *Achille in Sciro. Drama per musica*, Wien 1736, Librettodruck, I-Mb Racc. Dramm.3713; Österreichisches Staatsarchiv Wien (A-Wsta), Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHS), ZA Prot. 16, Zeremonialprotokolle 1735–1738, *Continuatio Protocolli de Anno 1736*, fol. 141r.

<sup>64</sup> Vgl. A-Wsta, HHS, Zeremonialprotokolle; *Wienerische Diarien. Enthaltend alle denkwürdige, so von Tag zu Tag so wohl in dieser Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn selbstnen sich zugetragen*, A-Wn MF 226 Neu Mik.

<sup>65</sup> Vgl. Rudolf Klein, „Die Schauplätze der Hofoper“, in: *ÖMZ* 24 (1969), S. 371–421, hier: S. 374. Zum „Großen Komödiensaal“ und „Kleinen Komödiensaal“ vgl. Huss, S. 83–85.

<sup>66</sup> A-Wsta, HHS, ZA Prot. 15, Zeremonialprotokolle 1732–1734, *Continuatio Protocolli de Anno 1733*, fol. 167r.

siktheaters mehraktiger Ausprägung stellte wohl Contis Tragicommedia *Don Chisciotte in Sierra Morena* dar, die Anfang 1719 in Wien gegeben worden war. Zu diesem Zeitpunkt weilte der sächsische Kurprinz Friedrich August im Rahmen seiner Kavaliertour bereits seit knapp anderthalb Jahren in der habsburgischen Hauptresidenzstadt, um vor Ort zum einen die Konversion zum Katholizismus in der kaiserlichen Kapelle öffentlich zu vollziehen, und zum anderen, um den Ausgang der ihn betreffenden Eheverhandlungen mit einer der Nichten des noch unentschlossenen Kaisers abzuwarten.<sup>67</sup> Im Zeremonialprotokoll des Jahres 1719 findet man unter dem 6. Februar folgenden Eintrag: „Nachmittags wurde in allerhöchst deroelben wie auch deren durchl:[auch]-ten 4. Erz-Herzoginen beyseyn eine Opera bey Hof praesentiret, bey welcher sich auch der Sächs:[isch]e Herr Churprinz und beyde Herrn Botschaftern jedoch alle 3. nur inconitò befunden haben.“<sup>68</sup>

Die Aufführung eines eigenen *Don Chisciotte* 1727 in Dresden belegt nicht allein, dass Contis Oper beim Kurprinzen einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat; sie demonstriert außerdem über die bloße Gattungsübernahme hinaus eine gegenseitige Rezeption der Sujets an beiden Höfen (neben Conti komponierte Caldara 1728 *Don Chisciotte in corte della Duchessa* und fünf Jahre später die bereits erwähnte Oper *Sancio Panza*). Dass ein librettobezogener Kulturtransfer von Wien nach Dresden im Hinblick auf die komischen musikdramatischen Werke Contis und Caldaras stattgefunden hat, liegt aufgrund des (digitalisierten) „Alphabetischen Hauptkatalogs bis 1973“ der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden nahe, der die Textdrucke sämtlicher am Kaiserhof dargebotener Tragicommedie und Commedia per musica der ersten vier Dekaden des 18. Jahrhunderts als Dresdner Besitz verzeichnet. Jene mit der Alt-Signatur „Lit.Ital.D“ versehenen Libretti, die heute ausnahmslos als Kriegsverluste zu gelten haben, waren originär wahrscheinlich Bestandteil der Königlichen Privat-Musikaliensammlung.<sup>69</sup>

Nach Abschluss der berühmten Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen mit Maria Josepha<sup>70</sup> wurde das Dresdner italienische Opernensemble Anfang 1720 entlassen und die stehende Hofoper somit aufgelöst. Erst 1725, mit dem Engagement von vier italienischen Opernsängern – Andrea Ruota (Sopran), Nicolo Pozzi (Alt), Matteo Lucchini (Tenor) und Ludovica Seyfrid (Sopran) – sowie dem Intermezzopaar Ermini,<sup>71</sup> war es dem Hof wieder möglich, Opern zur Aufführung zu bringen. Da unter Kurfürst Fried-

<sup>67</sup> Zum kurprinzlichen Wien-Aufenthalt vgl. ausführlich das Kapitel „Um die Wiener Kaisertochter“, in: Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*, Berlin 1996, S. 85–96.

<sup>68</sup> A-Wsta, HHS, ZA Prot. 10, Zeremonialprotokolle 1717–1719, *Protochollum in Ceremonialibus pro Anno 1719*, fol. 217r.

<sup>69</sup> Dass die besagten Textdrucke durch von der Königlichen Privat-Musikaliensammlung (KPMS) unabhängige bzw. spätere Sammlertätigkeiten nach Dresden gelangten, ist jedoch nicht gänzlich auszuschließen. Zum Libretto-Korpus „Lit.Ital.D“ und der KPMS vgl. ausführlich Ortrun Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden, Studie 1: Die Dresdner Hasse-Musikhandschriften in der SLUB* (überarbeiteter, erweiterter Begleittext zu dem 1999 erschienenen CD-ROM-Katalog), Dresden 2010, S. 11–19, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>>, 13.3.2011.

<sup>70</sup> Zum Ablauf der Festivitäten vgl. Monika Schlegel, *Kunst der Repräsentation – repräsentative Kunst: (Zeremonie und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft“ und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719)*, Diss. B (mschr.), Dresden 1990, Bd. 1, S. 96–150; Mücke, S. 94–98.

<sup>71</sup> Zum Ehepaar Ermini vgl. Ortrun Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Diss. (mschr.), Rostock 1972, Bd. 1, S. 127–136.

rich August I. komisches Theater in mehreren Erscheinungsformen wie *Comédie française*, *Commedia dell'arte* oder *Intermezzi comici* bereits verstärkt gepflegt wurde<sup>72</sup> und mit Margherita und Cosimo Ermini zwei mit dem heiteren Genre bestens vertraute Sänger zur Verfügung standen, erschien die *Commedia per musica* geradezu prädestiniert, auf die künstlerischen Verhältnisse zugeschnitten zu werden.<sup>73</sup> Diesbezüglich galt es des Weiteren, die *Commedia* in ihrer Faktur sowohl an die Aufführungsanlässe als auch an das *Dramma per musica* anzupassen, denn als „Ersatz“ für die *Seria* sollten sie die Dresdner Oper für drei Jahre repräsentieren.

Mit Giovanni Alberto Ristoris *Calandro*<sup>74</sup> erklang 1726 zum ersten Mal im höfischen Kontext eine *Commedia per musica*, die noch dazu nicht an die Karnevalszeit gebunden war. Sie wurde von Maria Josepha anlässlich der Rückkehr des Kurprinzen aus Warschau in Auftrag gegeben und am 2. September auf Schloss Pillnitz uraufgeführt.<sup>75</sup> Den Text verfasste der Hoflibrettist Stefano Benedetto Pallavicini, der mit der Dreiaktigkeit, fünf Protagonisten und zwei Duetten wesentliche formale Kriterien des *Dramma per musica* übernahm. Zumal in Hinsicht auf die Wahl des Handlungsortes bewies Pallavicini Geschick, indem er laut Librettodruck die Szenerie in Tempe, „Valle deliziosa della Tessaglia“, ansiedelte. Der pastorale Schauplatz, der im 17. und 18. Jahrhundert generell als gattungsindifferentes „Rückzugsgebiet“ aufgegriffen wurde,<sup>76</sup> bot Pallavicini die Möglichkeit, sich in diesem Punkt zwischen *Commedia* und *Dramma* zu positionieren. Als wichtigster Unterschied zu den neapolitanischen bzw. Wiener *Commedia*-Libretti ist das Vorhandensein einer *Licenza* zu konstatieren, die auf die Rückkehr des Kurprinzen Bezug nimmt; von Alceste, der in der Hierarchie am höchsten stehenden Rolle, wird Friedrich August in einem Rezitativ und einer Arie als glücklich heimkehrender Jäger gefeiert.<sup>77</sup> Besonders interessant und subtil im Blick auf den Prozess der Höfisierung ist ein für das Publikum intendierter „Bruch“, den der Librettist durch Calandros letzte rezitativische Worte vor der *Licenza* erzielte und dadurch verhinderte, dass sich die ernstzunehmende, an den Kurprinzen gerichtete panegyrische Casualdichtung mit der komischen Handlung vereinigt: „Spettatori, finita è la *Commedia*, ed il discorso“<sup>78</sup>.

Vor allem in Bezug auf die musikalische Faktur weichen die Dresdner *Commedia* stark von den Wiener Werken ab – Unterschiede, die aus der anders gearteten künstlerischen Situation am kursächsischen Hof resultieren. Denn in Hinblick auf das Sängensemble, darunter auch die Kastraten Ruota und Pozzi, konnte der Dresdner Hof nicht mit Gesangsvirtuosen aufwarten. Dementsprechend verzichtete Ristori zwar nicht auf Koloraturen, brachte aber teilweise nur kürzere, nicht zu anspruchsvolle Passagen an. Mit der Hofkapelle jedoch verfügte er über einen Klangkörper, der es ihm ermöglichte, die Kapellmusiker wie den Flötisten Pierre Gabriel Buffardin sowie die Hornisten Johann Adam und Andreas Schindler auch solistisch zur Geltung zu bringen. Mithin besteht die Instrumentalbesetzung neben dem obligatorischen Streicherapparat aus jeweils zwei Hörnern und Flöten mit Solopassagen. Somit gelang es Ristori sowohl,

<sup>72</sup> Vgl. Landmann, „Die Komische Italienische Oper“, S. 122.

<sup>73</sup> Vgl. auch Mücke, S. 26 f.

<sup>74</sup> Partitur in D-Dl Mus.2455-F-1.

<sup>75</sup> Vgl. D-Dl Mus.2455-F-2, Titelblatt.

<sup>76</sup> Vgl. Leopold, „Komische Oper in Venedig vor Goldoni“, S. 87.

<sup>77</sup> Vgl. *Calandro. Commedia per musica*, [Dresden] 1726, Librettodruck, D-B Mus. Tr 663, S. 71 f.

<sup>78</sup> Ebd., S. 70.

die herausragenden Fähigkeiten des Instrumentalensembles zur Schau zu stellen, als auch den Mangel an vokaler Virtuosität entscheidend auszugleichen.

In Ristoris am 25.2.1727 erstmals dargebotener Faschingsoper *Un pazzo ne fà cento ovvero Don Chisciotte*<sup>79</sup> kommt diese Strategie der Kompensation auch zum Tragen und erfährt durch die Erweiterung des Orchesterapparats mit drei Flöten, zwei Trompeten, zwei Hörnern, zwei Posthörnern, zwei Oboen und einer Sololaute sogar noch eine eindeutige Verstärkung. Überdies wurde – entgegen der Besetzung der Calandro-Partie mit einem Bass nach Praxis der neapolitanischen Musikkomödie<sup>80</sup> – in *Don Chisciotte* die Titelrolle einer *Commedia* erstmalig in Seria-Manier mit einem Kastraten besetzt, dem Sopranisten Ruota.<sup>81</sup> Deutliche Gegensätze zu *Calandro* weist das ebenfalls von Pallavicini verfasste Libretto auf. Zwar basiert *Don Chisciotte* auf dem dreiaktigen Modell, jedoch machte der Textdichter zwei Zugeständnisse an den französisch orientierten Geschmack des Kurfürsten: Zum einen geht dem ersten Akt ein Prolog der Muse Calliope voraus, die in einer mit zwei Trompeten, Hörnern und Streichern großbesetzten Arie und einem anschließenden Rezitativ das Publikum zur Vorstellung einlädt; und zum anderen werden die Chöre verstärkt eingesetzt. Den Abschluss bildet eine von Calliope vorgetragene *Licenza* an Friedrich August I., der als Regent, dessen dynastische Linie ewig fortleben soll, und Festveranstalter gerühmt wird. Ein bewusster Bruch zwischen *Commedia*-Geschehen und Herrscherlob war – anders als in *Calandro* – im Falle dieser Oper nicht vonnöten, da Calliope erstens nicht zu den Personaggi der eigentlichen Handlung zählt und zweitens nur im Prolog sowie der *Licenza* in Erscheinung tritt.

Folglich wurde die *Commedia per musica* am Dresdner Hof durch ihre Anpassung an die künstlerische Situation, den Aufführungsanlass sowie die außerkarnevalistische Repräsentationsfunktion und die Einbindung einer *Licenza* zu einer vollwertigen höfischen Oper mit komischem Stoff. Und obschon die Blütezeit der Gattung – wie auch in Wien – nur von kurzer Dauer war, so stellt sie doch auch eine sehr frühe (anverwandelte) Übernahme der jungen *Commedia* dar, deren Verbreitung außerhalb Neapels demgemäß nicht nur im Impresabetrieb Roms und Venedigs der 1730er und 40er Jahre erfolgte,<sup>82</sup> sondern schon mehr als eine Dekade zuvor in der Hofkultur des deutschsprachigen Raums.

Resümierend lässt sich mithin festhalten, dass in den 20er und 30er Jahren des 18. Jahrhunderts an den Höfen Wiens und Dresdens die *Commedia per musica* – gleich dem *Dramma per musica* – als Repräsentationsgattung instrumentalisiert wurde und sogar als Demonstrationsmedium der dynastischen Verbundenheit zwischen Habsburg und Wettin fungierte. Ein Grund für die Kürze der höfischen *Commedia*-Rezeption von lediglich knapp zwei Jahrzehnten ist in den Engagements Metastasios und Johann Adolf Hasses zu suchen. Mit Metastasios Dienstantritt 1730/31 am kaiserlichen Hof

<sup>79</sup> Partitur in D-Dl Mus.2455-F-2.

<sup>80</sup> Vgl. Treadwell, S. 151.

<sup>81</sup> Die Besetzung wurde rekonstruiert nach D-Dl Mus.2455-F-2; „Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsische Hofstatt“, in: *Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich-Sächsischer Hoff- und Staats-Calender auf das Jahr 1729*, Dresden 2001, CD-Rom-Ausgabe „Sächsische Staatshandbücher“, [ohne Paginierung].

<sup>82</sup> Vgl. Wiesend, Sp. 656–658; Brandenburg, S. 225.

setzte sich schnell eine Trennung zwischen Ernstem und Komischem durch, die sich insbesondere an den Karnevalsopern ablesen lässt. Komische Figuren und die damit verbundenen Scene buffe sowie Intermezzi spielten für geraume Zeit kaum eine Rolle mehr; und im Fall der Neuvertonung eines älteren Librettos wurden die Parti buffe entweder gestrichen oder drastisch gekürzt.<sup>83</sup>

In Dresden wurde das komische Genre durch die Anstellung Hasses 1733, abgesehen von den Intermezzi, die weiterhin fester Bestandteil der Hofoperkultur bleiben sollten,<sup>84</sup> ebenso zurückgedrängt. Erst in der Faschingsaison 1748 gab man am kur-sächsischen Hof wieder eine Commedia per musica – eine Neuvertonung von *Calandro*<sup>85</sup> durch den Hofkomponisten Johann Georg Schürer, in welcher die Licenza von 1726 ersatzlos entfernt wurde. Die Distanz zum *Dramma per musica* manifestiert sich in Schürers Oper gleichwohl nicht in der musikalischen Gestaltung: Den Einsatz solistischer Instrumente behielt man bei und auf die für Dresden charakteristische Sän-gerinszenierung mittels Koloraturen wurde ebenfalls nicht verzichtet (vgl. Notenbeispiel 6), obwohl es sich bei dem Ensemble<sup>86</sup> nicht um die Stars der *Seria* handelte. Vielmehr sorgte nun die höfische Kontextualisierung für eine klare Abgrenzung zum ernsten Musiktheater. Zum einen war *Calandro* mit nur einer Aufführung und neben drei Opern Hasses kein musikalisch-karnevalistischer Höhepunkt wie Ristoris *Don Chisciotte* 1727. Und zum anderen fand die Darbietung nicht in der Hofoper, dem Aufführungsort zweier Hasse-Opern, statt, sondern auf dem „Kleinen Theatro“.<sup>87</sup>

Andante

76 lar - re

83 sta

Notenbeispiel 6: Johann Georg Schürer, *Calandro*, Dresden 1748, „In van su l’ali“ (Licisco; I.6), T. 76–88, D-Dl Mus.3096-F-6.

<sup>83</sup> Vgl. auch Michels, S. 437 f.

<sup>84</sup> Vgl. auch Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica*.

<sup>85</sup> Partitur in D-Dl Mus.3096-F-6.

<sup>86</sup> Vgl. *Calandro. Comedia per musica*, Dresden 1748, Librettodruck, D-B Mus. Tr 663/1, [S. 4 f.].

<sup>87</sup> Vgl. D-Dla, 10006 Oberhofmarschallamt, G 44, *Carneval zu Dreßden 1742. 1743. 1744. 1747. 1748.*, fol. 220r–221r. Bei den drei Opern Johann Adolf Hasses handelt es sich um *La spartana generosa ovvero Archidamia, Leucippo* und *Demofonte*.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Rücksicht vs. Rückgrat. Miscellen zur Uraufführung der *Symphonischen Stücke aus der Oper „Lulu“*\*

von Claudia Maurer Zenck (Hamburg)

Alban Berg schrieb am 20. April 1934 – es war übrigens „Führers Geburtstag“ – einen durchaus ironischen Brief an den Generalintendanten der Preußischen Staatstheater in Berlin, Heinz Tietjen. Gleichzeitig schickte er einen Durchschlag davon mit einem Begleitschreiben an Staatsoperndirektor Wilhelm Furtwängler, denn er sah sich „geradezu formell gezwungen, die Angelegenheit der Staatsoper, die in diesem Falle eine grundsätzliche Angelegenheit der deutschen Musik ist, Ihrer [Furtwänglers] Erwägung anheim zu stellen.“<sup>1</sup> Zuvor hatte Erich Kleiber, Staatskapellmeister<sup>2</sup> an der Lindenoper, das Textbuch der neuen Oper *Lulu* seines Freundes Berg beim „Reichsdramaturgen“ Rainer Schlösser eingereicht, um sie in Berlin uraufführen zu können. Berg hegte die Befürchtung, dass seine Oper im „Dritten Reich“ keine Chance haben werde; sein Brief war also der Versuch, gegen die zu gewärtigende Ablehnung anzugehen. (Hätte er Kleibers Brief schon gekannt, den dieser ihm zehn Tage später schrieb und in dem er freimütig kundtat, „daß mir beim Lesen dieser endgültigen Fassung [des Librettos] stellenweise aber schon die ‚Grausbirnen aufgestiegen‘ sind“,<sup>3</sup> so wäre er sicher noch stärker beunruhigt gewesen.)

Ende Mai erfuhr Berg durch einen Brief Furtwänglers, dass seine Befürchtung berechtigt gewesen war; das bedeutete das Aus für die *Lulu*-Uraufführung in Deutschland. Er bot aber Kleiber quasi als Ersatz die *Symphonischen Stücke* zur Uraufführung an, die er gerade aus der Oper destillierte, denn er verstand den Brief des Staatsoperndirektors so, dass dieses Vorhaben riskiert werden könne.<sup>4</sup> Freund Kleiber griff sofort zu und erhielt dafür auch die Zustimmung Furtwänglers. So lancierte die Pressestelle der Staatsoper denn auch im Juni die Meldung, Berg habe zwar seine neue Oper *Lulu* beendet, wolle aber momentan von einer szenischen Aufführung Abstand nehmen; stattdessen würden die fünf *Symphonischen Stücke* daraus am 30. November unter GMD Kleiber an der Staatsoper uraufgeführt.<sup>5</sup> Und umsichtig bereitete Kleiber den Boden für die *Lulu-Sinfonie* vor, wie er Berg schrieb. Er setzte nämlich aufs Programm seines Mitte November stattfindenden Philharmoniker-Konzertes Strawinskys *Sacre du printemps*,<sup>6</sup> um das seit Beginn des „Dritten Reiches“ weitgehend der neuen Musik entwöhnte Publikum wieder an sie heranzuführen. In weiser Voraussicht ließ er auch die Sängerin Lillie Claus in Wien das *Lied der Lulu* einstudieren, damit sie notfalls einspringen konnte – was auch notwendig wurde, da Karl Böhm der ursprünglich angesetzten Maria Cebotari den Urlaub für das Konzert in Berlin verweigerte.<sup>7</sup>

\* Kurzvortrag, gehalten am 15.7.2010 im Rahmen eines Symposions zur Feier von Peter Petersens 70. Geburtstag im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg.

<sup>1</sup> Brief Bergs vom 20.4.1934 an Heinz Tietjen und Wilhelm Furtwängler; abgedruckt bei Volker Scherliess, „Briefe Alban Bergs aus der Entstehungszeit der ‚Lulu‘“, in: *Melos/NZjM* 2/2 (1976), S. 108–114, hier: S. 110 f. Die Abschrift dieses Schreibens wie auch die im Folgenden erwähnte Korrespondenz liegt, wenn nicht anders vermerkt, unter der Signatur F 21 Berg 3256 im Berg-Fonds der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien [A-Wn].

<sup>2</sup> Bis zum Engagement Furtwänglers zu Beginn der Spielzeit 1933/34 als 1. Staatskapellmeister und Operndirektor der Staatsoper Berlin trugen Kleiber und Leo Blech die Titel Generalmusikdirektor. Danach bekamen auch sie den Titel Staatskapellmeister, vgl. „Personalien“, in: *Mk.* 25/10 (Juli 1933), S. 799.

<sup>3</sup> Brief Kleibers vom 30.4.1934 an Berg, Typoskript in: A-Wn, F 21 Berg 933/14; abgedruckt in: *Alban Berg 1885–1935* (= Katalog zur Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien 23.5.–20.10.1985), Wien 1985, S. 140.

<sup>4</sup> Vgl. die Darstellung dieses Vorgangs bei John Russell, *Erich Kleiber*, Berlin o. J. [1958], S. 165.

<sup>5</sup> Meldung publiziert in der *Magdeburgischen Zeitung* vom 21.6.1934, abgedruckt mit Hinweis auf die Quelle bei Fred Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Version 1.2–3/2005, Auprès des Zombry 2004, S. 392 f.

<sup>6</sup> Brief Kleibers vom 24.10.1934 an Berg (A-Wn, F 21 Berg 933/14), abgedruckt in: *Alban Berg 1885–1935*, S. 140 f.

<sup>7</sup> So jedenfalls die Darstellung ebd., S. 141.

Am 29. Oktober bat Furtwängler Kleiber jedoch per Einschreiben und „nach reiflicher Überlegung“, er möge die „Lulu-Suite“ vom geplanten Programm des zweiten Opernhaus-Konzertes absetzen und sie stattdessen in einem Philharmonischen Konzert dirigieren<sup>8</sup> (vgl. Anhang 1). Warum diese Verlegung? Er forderte Rücksicht für das Institut (d. h. die Staatsoper), von dem ansonsten notwendigerweise „ein grösserer, wenn nicht der grösste Teil dieser Verantwortung [...] getragen werden“ müsse. Zur Begründung berief sich Furtwängler auf das Gerücht über eine geplante Demonstration gegen das Werk, „schon in Folge des Textes“. Nun sollte ja keineswegs die Oper aufgeführt, sondern nur das *Lied der Lulu* (und die letzten Worte der Geschwitz) gesungen werden; aber auch Otto Klemperer hatte sich geweigert, diese „ausgewachsene Opernszene“ mit einem „solchen Text“ in einem Konzertsaal zu dirigieren.<sup>9</sup> Eine Demonstration sei aber für die Opernhauskonzerte schon allein deshalb nicht zuträglich, weil – so Furtwängler maliziös und in Übereinstimmung mit der NS-Kulturgemeinde<sup>10</sup> – sie während der letzten Jahre unter Kleibers Leitung so viele Besucher verloren hätten, dass man 1933, zu Beginn von Furtwänglers Tätigkeit an der Staatsoper, überlegt habe, diese Konzertreihe ganz einzustellen. Nun werde ein neuer Anfang gemacht, der nicht durch Demonstrationen gestört werden dürfe, die in dieser „Zeit politischer Hochspannung notwendig auch politischen Charakter annehmen“ müssten und daher unübersehbare Folgen für die Staatsoper hätten.

Während dieses offizielle Schreiben an Kleiber in Form des leicht modifizierten, aus seinen Taschenkalender-Einträgen herausgezogenen Entwurfs Eingang in die Veröffentlichung von Furtwänglers *Aufzeichnungen 1924–1954* fand<sup>11</sup> und dazu ein um Verständnis werbendes Begleitschreiben mit abgedruckt wurde,<sup>12</sup> blieb der noch folgende Briefwechsel beider Dirigenten bisher unbekannt.

Kleiber antwortete postwendend und schickte seine Antwort anscheinend auch an Tietjen (vgl. Anhang 2).<sup>13</sup> Er wies Furtwängler darauf hin, dass die politische Lage wie auch die Situation an der Staatsoper schon vor den Ferien bekannt gewesen seien, als Furtwängler die Zustimmung zur Aufführung bei den Opernhauskonzerten gegeben habe. Er habe sogar gesagt: „Wenn Sie die Stücke nicht aufführen, mache ich sie“. Kleiber führte Furtwängler die Alternative vor Augen, indem er darauf hinwies, dass es sich hier nicht um einen „Fall Berg“ oder „Kleiber“ handle, sondern dass es ums Prinzip gehe; daher seien nur zwei Entscheidungen denkbar: Entweder „Sie lassen mich die Stücke, wie versprochen, in der Staatsoper dirigieren und nehmen als der Mächtigere und Einflussreichere im Dienste der modernen Musik und der Freiheit der Kunstausübung einen Teil der Verantwortung auf sich und stehen so in kollegialer Weise neben mir“<sup>14</sup>. Es müsse ihm als „Mitglied der Reichsregierung“ leicht fallen, demonstrative Störungen von der Polizei unterbinden zu lassen.<sup>15</sup> Oder aber „Sie schreiben mir einen offiziellen Brief, in welchem Sie in Ihrer Eigenschaft als Operndirektor mir die Aufführung der Stücke in der Staatsoper verbieten.

<sup>8</sup> Eine Abschrift des Schreibens schickte (vermutlich) Kleiber an Berg. Er hatte ihm schon fünf Tage vorher brieflich Furtwänglers Bedenken mitgeteilt (s. Anm. 6). Zum Abdruck s. u., Anm. 11. – Der Abdruck dieses und der folgenden Briefe im Anhang 1–4 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Direktors der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Thomas Leibnitz.

<sup>9</sup> Brief Hans W. Heinsheimers an Berg vom 11.7.1934 (A-Wn, F 21 Berg 1473), abgedruckt in: *Alban Berg 1885–1935*, S. 139 f. – Vgl. auch die von Kleiber erwähnten „Grausbirnen“, s. o. im Text und Anm. 3.

<sup>10</sup> Vgl. Friedrich W. Herzog, „Konzert. Berlin“, in: *Mk.* 27/3 (Dezember 1934), S. 221: Kleiber habe die Konzerte der Preussischen Staatskapelle in der Staatsoper „ziemlich abgewirtschaftet“.

<sup>11</sup> Wilhelm Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954*, hrsg. von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner, Wiesbaden 1980, S. 104 f. Der dort undatierte Abdruck beruht auf dem Entwurf im Taschenkalender Furtwänglers, ebenso wie übrigens der Auszug bei Prieberg, *Handbuch*, S. 3696.

<sup>12</sup> Es ist allerdings nicht im Berg-Fonds in A-Wn vorhanden, und aus Kleibers Antwort lässt sich auch nicht entnehmen, dass er es zur Kenntnis genommen hatte.

<sup>13</sup> A-Wn, F 21 Berg 3256. Die handschriftliche Notiz am Briefanfang: „Brief an / Dr. Furtwängler / Herrn General- / Intendanten / zur gefälligen Kenntnis / Erg[ebenst]. Kleiber“ stammt von der Hand Kleibers.

<sup>14</sup> Ebd., Bl. II.

<sup>15</sup> Laut Russell (S. 168) hatte Hermann Göring bereits im Mai Erich Kleibers amerikanischer Frau Ruth die Zusicherung gegeben, bei der Aufführung der *Lulu* für Ruhe und Ordnung zu sorgen. Wenn diese Darstellung korrekt ist, dürfte Kleiber den Vorgang Furtwängler gegenüber nicht erwähnt haben, um ihn nicht aus seiner Verantwortung zu entlassen.

Die Gründe hiefür anzuführen, steht Ihnen frei.<sup>16</sup> Um letzteres aber zu verhindern, appellierte Kleiber an Furtwänglers Gewissen:<sup>17</sup>

Die Konsequenzen, die ich aus diesem Verbot ziehen muss, kennen Sie. Denn die Verbannung der Musik Alban Berg's aus der Staatsoper gehört – wie so manches andere Vorkommnis in letzter Zeit – zu den Fragen des künstlerischen Gewissens, die jeder Einzelne mit sich selbst abzumachen hat. Die Gegner der modernen Musik würden mit Recht triumphieren, wenn die Staatsoperleitung vor ihnen zurückweicht, daher erscheint mir ein Verbot der Stücke für die Staatsoper und die gleichzeitige Erlaubnis, sie in der Philharmonie aufzuführen, ein Unding.

Zumal die Leitung der Staatsoper mit der der Philharmoniker in Personalunion verbunden war ...

Furtwängler ließ sich mit der Antwort zwei Wochen Zeit (vgl. Anhang 3). Zunächst wies er am 16. November Kleibers Diagnose der Situation zurück: Die Verhältnisse hätten sich erst in der allerletzten Zeit und nicht schon vor den Ferien verschärft; er spielte damit wohl auf Alfred Rosenbergs Rede „gegen die Repräsentanten des Verfalls“ am 5. September beim Nürnberger Parteitag und auf den Angriff Friedrich W. Herzogs, der die Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde leitete, bei der Leipziger Kulturwoche im Oktober gegen Paul Hindemith an, denn er wollte bekanntlich gern die Uraufführung von Hindemiths *Mathis der Maler* übernehmen. Sodann ruderte er zurück: Er könne gar nicht gesagt haben, dass er selbst die Stücke aufführen wolle, wenn Kleiber es nicht tue, denn er habe sie damals noch gar nicht gekannt – ein schwaches Argument. Er stehe aber dazu, seinerzeit „im allgemeinen“ seine Zustimmung gegeben zu haben. Drittens aber sei er als Preußischer Staatsrat keineswegs Mitglied der Regierung und könne daher eine Demonstration auch nicht verhindern. Damit hatte er wohl Recht, auch wenn Kleiber nicht gemeint hatte, Furtwängler persönlich könne die Demonstration verhindern, sondern er vermöge die Polizei zum Eingreifen zu bewegen.

Es gehe auch weder um ein Verbot noch um eine „Verbannung“, denn „wenn die Musik Bergs wirklich allgemeine Bedeutung hat, wird sie auch in Zukunft in der Staatsoper zu Worte kommen“; sondern es gehe nur um eine Verlegung einer Aufführung in einen anderen Saal, um die Folgen einer Demonstration für die ohnehin heruntergebrachte Konzertreihe – er deutete noch einmal an: durch Kleiber heruntergebracht – zu verhindern und darum, „unsere Kunst“ nicht durch eine „ueberflüssige Provokation zu unrechter Zeit – so wie die Dinge heute einmal liegen – unabsehbar“ zu schädigen. Da Furtwängler aber gewiss war, „unserer Kunst“ zu dienen, hatte er keinerlei Verständnis dafür, „dass Sie [Kleiber], auch in solcher Lage und unter solchen Umständen, lediglich an Ihrem eng-persönlichen Prestige-Standpunkt festhalten.“<sup>18</sup>

Dennoch schien Furtwängler vor Kleibers Vorhaltungen einzuknicken: Er sehe sich „durch Sie gezwungen, es bei dem angesetzten Programm bewenden zu lassen“; die Folgen einer Demonstration politischen Charakters träfen allerdings Kleiber allein. Zu diesem Rückzug veranlasste ihn aber nicht etwa sein Gewissen: Es sei nicht im Interesse des Instituts, so der Staatsoperndirektor, dass „im Falle einer Programm-Aenderung angesichts der so vielfach lügenhaften Berichterstattung in der Welt Sie und der mithineingezogene Berg auf unser aller, ja auch ganz Deutschlands Kosten ungerechtfertigter Weise zu Märtyrern gemacht werden.“ Furtwängler griff damit ein kulturpolitisches Argument und ein Wort auf, welche man beide von NS-Granden hörte und las; er identifizierte sich anscheinend mit dem neuen Deutschland. Und während er den vorigen Brief „Mit besten Grüßen Ihr“ beendet hatte, verschanzte er sich nun hinter „Ich verbleibe mit deutschem Gruss“.

Kleibers umgehende Antwort zeigt kämpferische Entschlossenheit (vgl. Anhang 4):<sup>19</sup> Er wehrte sich und griff erneut an. Zur Abwehrstrategie gehörte, dass er noch einmal seine Aussage über Furtwänglers Willen, seinerseits die Stücke aufführen zu wollen, bekräftigte und bei einer derart wichtigen Frage keine „Zustimmung im allgemeinen“ (s. Furtwänglers Brief), sondern ein klares „Ja“ oder „Nein“ verlangte. Sodann stellte er klar, dass er in einer Programmänderung keinen

<sup>16</sup> A-Wn, F 21 Berg 3256, Bl. IIa.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Brief (typ. Abschrift) vom 16.11.1934 (A-Wn, F 21 Berg 3256, Bl. III).

<sup>19</sup> Brief (Durchschlag) vom 18.11.1934 (ebd., Bl. IV).

Grund dafür sähe, Deutschland zu verlassen – dies war nämlich die Bedeutung von Furtwänglers Formulierung vom „Märtyrer“ –, sehr wohl aber die Staatsoper. Drittens wies er darauf hin, dass nicht er allein in den letzten Jahren die Opernhaus-Konzerte dirigiert habe,<sup>20</sup> und wenn Furtwängler die Ansicht vertrete, Kleiber habe die Reihe ruiniert, hätte er ihm schon im Sommer von der Uraufführung der Berg-Stücke abraten müssen.

Dann folgte die neue, frontale Attacke, mit der er Furtwänglers Mittel der Personalisierung der Beweggründe aufgriff und gegen diesen selbst kehrte: Der wirkliche Grund für Furtwänglers Haltung, den dieser jedoch nie zugegeben habe, liege in seiner Befürchtung, dass die Uraufführung eines anderen modernen Werkes vor jener von *Mathis der Maler*, um die er momentan kämpfe, für Hindemiths Oper „hinderlich und hemmend sein könnte“. Es sei ihm nie um ein allgemeines und höheres Interesse gegangen, sondern er verfolge nur sein persönliches Interesse – eine deutliche Replik auf den von Furtwängler erhobenen Vorwurf, Kleiber verfolge seinen „eng-persönlichen Prestige-Standpunkt“ –, den „Kampf um Hindemith siegreich zu beenden“ und Kleiber dabei nicht im Wege stehen zu haben. „Im Gegensatz zu Ihnen behaupte ich, dass das ‚höhere Interesse unserer Kunst‘ durch überflüssige Demonstrationen niemals ernsthaft geschädigt werden kann“.

Sodann argumentierte Kleiber mit Blick auf die Musikgeschichte: „Wenn Hindemith und Berg wahre Kunst sind – und das wird nur die Zeit entscheiden – dann werden sie sich trotzdem durchsetzen“. Dies scheint nur auf den ersten Blick Furtwänglers Standpunkt – „wenn die Musik Bergs wirklich allgemeine Bedeutung hat, wird sie auch in Zukunft in der Staatsoper zu Worte kommen“ – zu bekräftigen. Denn der Skepsis gegenüber Berg, die sich in Furtwänglers gedehntem „wenn“ äußerte, setzte Kleiber mit seiner Zusammenstellung von Hindemith und Berg die deutliche Warnung entgegen, Furtwänglers Enthusiasmus für Hindemith könne – von musikhistorischer Warte aus – voreilig sein. Und sein abschließender Satz enthielt eine kaum verhüllte Drohung: „Nötigenfalls“ (also vermutlich bei weiteren Widerständen) werde er, Kleiber, „für die Feststellung [...] sorgen“ (d. h. sie wohl an Tietjen weiterleiten oder gar an die Öffentlichkeit bringen), dass Furtwängler die Aufführung in der Staatsoper zwar erlaube, weil er sich durch Kleiber dazu „gezwungen“ sehe – dass er dieses eine Wort Furtwänglers zitierte, macht deutlich, wie absurd er dies fand, da doch Furtwängler sein Chef war –, dass er sie aber nicht unterstütze und sich nicht dafür verantwortlich fühle.

Auch mit seiner Schlussformel „Mit bestem Gruß“ machte Kleiber noch einmal deutlich, auf welcher Seite er stand.

Weitere Briefkopien in dieser Angelegenheit sind im Berg-Nachlass nicht enthalten, woraus man schließen muss, dass die Auseinandersetzung durch die folgende kulturpolitische Kontroverse beendet wurde: durch Furtwänglers offenen Brief im „Fall Hindemith“ vom 25. November, der übrigens erst vier Tage später bei Joseph Goebbels eine Reaktion hervorrief („Furtwängler zieht den Kürzeren. Muß geduckt werden.“<sup>21</sup>), und seine „unverschämten Bedingungen“, die zur konzertierten Gegenaktion von Goebbels und Hermann Göring und zur erzwungenen Demission des Dirigenten als Chef der Philharmoniker und der Staatsoper<sup>22</sup> am Abend des 4. Dezember führten.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Tatsächlich hatte er in der Saison 1932/33 kein einziges dirigiert, im Jahr 1933/34 dagegen vier von fünf mit ungewöhnlichen Programmen, während das fünfte von Richard Strauss geleitet wurde; vgl. die Übersicht über die Konzerte der Staatskapelle in: *Klangbilder. Portrait der Staatsoper Berlin*, hrsg. von Georg Quander, Berlin 1995, S. 194 ff.

<sup>21</sup> Tagebuch-Eintrag vom 30.11.1934 [über den 29.11.], in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil 1: *Aufzeichnungen 1923–1941*, Bd. 3/I, München 2005, S. 145 f. hier: S. 146. Dies wurde am selben Tag notiert, da die NS-Kulturgemeinde mit einer Stellungnahme gegen Paul Hindemith und damit gegen Furtwängler in die Auseinandersetzung eingriff, vgl. Claudia Maurer Zenck, „Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 9 (1980), S. 65–129, hier: S. 82 und Anm. 67.

<sup>22</sup> Den 5-Jahres-Vertrag (vom 1. September 1933 bis zum 31. August 1938) mit der Staatsoper hatte Furtwängler erst am 16. Januar 1934 unterzeichnet (vgl. die Abschrift des Vertrags mit diesem Datum im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz [PK], Rep. 151/213, Bl. 114).

<sup>23</sup> Bei Fred Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 191 f., liest es sich, als ob Furtwängler gleich am 3. Dezember seinen Rücktritt eingereicht hätte. Aber sowohl aus Goebbels Tagebuch als auch aus Hindemiths Korrespondenz mit seinem Verleger Willy Strecker geht hervor, dass sich Furtwängler einen Tag lang überlegte, ob er die „Gegenbedingungen“ annahm oder demissionierte (Einträge vom 4.12. [über den 3.12.] und vom 6.12. [über den 4.12.], in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil 1, Bd. 3/I, S. 148 f., sowie Hindemiths Brief vom 4.12.1935 an Strecker, Hindemith Institut, Frankfurt a. M.).

In der spannungsgeladenen Phase zwischen beiden Terminen hob der unerschrockene Kleiber am 30. November in der Staatsoper die *Symphonischen Stücke aus „Lulu“* aus der Taufe. Die Uraufführung war ein großer Publikumserfolg – abgesehen von den üblichen Verrissen der NS-Kritiker<sup>24</sup> –, und Willi Reich schrieb seinem Lehrer Berg von der vorletzten Probe am 29. November: „Das Ostinato wirft einfach alle um! Wirklich das orchestrale Gegenstück zum 3. Satz der ‚Lyrischen Suite‘.“<sup>25</sup> Kleiber wollte, dass Reich eine Ansprache ans Orchester hielt, und dieser stellte befriedigt fest: Alle waren „mit kolossaler Begeisterung bei der Sache. Alles klang ganz selbstverständlich und herrlich. Der Todesschrei einfach toll! das Vibraphon herrlich. Die Drehorgelimitation noch zu nobel! Kleiber wird morgen dabei etwas stärker auftragen! Wenn das Ganze morgen so geht wie heute, dann wird das ein Erfolg, der alles bisher Dagewesene übertrumpft!“ Nachtrag: „Kleibers Leistung ist über jedes Lob erhaben!“

Am folgenden Tag schickte Reich eine weitere Postkarte an Berg, versehen mit einer Menge Unterschriften von Freunden und Mitstreitern Bergs: „Nach der [General-]Probe: Guat is gängen! Nix is geschehen!“<sup>26</sup> Und ebenso unbehelligt blieb die Uraufführung,<sup>27</sup> was sich womöglich auch dem Umstand verdankt, dass es im Auge des Taifuns bekanntlich windstill ist – eine Art ‚Ironie des Schicksals‘, die Berg wohl kaum besonders amüsant gefunden hätte. Doch immerhin konnte sich Furtwängler nun selbst als Märtyrer fühlen – wenn auch nicht wegen befürchteter Anti-*Lulu*-Demonstrationen.

Kleiber hingegen sagte sofort die Leitung seines für den 5. Dezember, d. h. den Abend nach dem erzwungenen Rücktritt Furtwänglers, angesetzten Philharmoniker-Konzertes ab. Auf diesen Akt der Solidarität – vielleicht auch noch als willkommenen Anlass zur Vorbereitung des eigenen Rückzugs betrachtet –, den der Staatsoperndirektor aber nicht bei seinem Kollegen einfordern musste, reagierte umgehend beider oberster Dienstherr, Hermann Göring. Noch am 5. Dezember erteilte er den Befehl, Kleibers Auslandspass einzuziehen und ihm den Grenzübertritt zu verwehren. Ersteres musste sofort durch einen Ministerialrat rückgängig gemacht werden, da Kleiber österreichischer Staatsbürger war; anscheinend wurde ihm trotzdem einige Tage später beim Betreten der Staatsoper der Reisepass abgefordert und erst nach Rücksprache mit der Gestapo davon wieder abgesehen. Die Grenzsperrung wurde dagegen erst am 10. Dezember aufgehoben, wenn auch die Nachricht davon nicht wüüberall verbreitet wurde. Denn tatsächlich kam es am 15. Dezember im Riesengebirge bei einem Ausflug zu einem Renkontre mit einem deutschen Grenzbeamten, der Kleiber nicht in die Tschechoslowakei hinüberwandern ließ und erst nach Intervention und Rückversicherung an höherer Stelle dann doch ziehen lassen musste.<sup>28</sup>

Kurze Zeit später fand Kleiber einen Anlass, seinen erst im Oktober 1934 abgeschlossenen Vertrag mit dem Berliner Philharmonischen Orchester am 25. Januar 1935 zu kündigen,<sup>29</sup> zum

<sup>24</sup> Zusammenstellung bei Prieberg, *Handbuch*, S. 3697 f.

<sup>25</sup> Willi Reich, handschriftliche Postkarte vom 29. 11. 1934 an Berg (A-Wn, F 21 Berg 1234/161). Alle Unterstreichungen im Original.

<sup>26</sup> Willi Reich, handschriftliche Postkarte vom 30. 11. 1934 an Berg, mit Unterschriften und Zusätzen von Josef Rufer, Hilde und Heinrich Strobel, Margot und Hans Heinz Stuckenschmidt, Ruth und Erich Kleiber, Herbert F. Peyser, Hans W. Heinsheimer und Bruno Vondenhoff (A-Wn, F 21 Berg 1234/214).

<sup>27</sup> Rosemary Hilmar's Kommentar zur Nr. 348 im Katalog *Alban Berg 1885–1935*, Ruth Kleiber habe durch ein Gespräch mit Göring die Premiere (der *Lulu-Sinfonie*) gesichert (S. 140), lässt sich nicht aufrechterhalten bzw. müsste modifiziert werden (s. o., Anm. 15). Denn Russell, auf den sie sich stützt, berichtet von einem Gespräch im Mai (Russell, S. 168 f.); wenn die Datierung verlässlich ist, ging es damals aber noch um die Aufführung der Oper *Lulu*.

<sup>28</sup> Die Österreichische Gesandtschaft, die am 17. 12. 1934 „ergebenst“ beim Auswärtigen Amt nach dem Grund für die Vorkommnisse anfragte (Geheimes Staatsarchiv PK, Rep. 90 Annex P, Bl. 392 f.), wurde erst im April 1935 einer Antwort gewürdigt (Schreiben des Preußischen Ministerpräsidenten vom 17. 4. 1935 an das Geheime Staatspolizeiamt, ebd., Bl. 395), weil „angenommen werden konnte, dass die Angelegenheit durch die Ereignisse der folgenden Wochen, insbesondere auch die weitere Betätigung K.'s in seiner Stellung, als überholt anzusehen sei“ (Schreiben des Geheimen Staatspolizeiamts vom 12. 4. 1935 an den Preußischen Ministerpräsidenten, ebd., Bl. 394).

<sup>29</sup> Vgl. das Schreiben von Kleibers Rechtsanwalt Kraetzer vom 25. 1. 1935 an das Philharmonische Orchester (Bundesarchiv Berlin, R55/1148, Bl. 20). Vorausgegangen war sein Schreiben vom 21. 1. 1935 (ebd., Bl. 23 f.), in dem er Kleibers Zusammenarbeit mit den Philharmonikern bereits vorsorglich in Frage stellte, weil ohne dessen Zustimmung annonciert (und nach seiner Beschwerde auch nicht dementiert) worden war, er gäbe ein kostenloses Konzert als Ersatz für die ausfallenden Furtwängler-Abende. Vgl. dazu auch Maurer Zenck, S. 83 f., Anm. 73.

1. Februar schied er auch aus der Staatsoper aus.<sup>30</sup> Dass seines Bleibens in Deutschland nach den Ereignissen Ende 1934 nicht länger war, hing für Kleiber jedoch keineswegs vornehmlich mit Furtwänglers Demission zusammen. Im Oktober hatte er seinem Freund Alban Berg versichert: „wo für Dich kein Platz ist, hab' ich auch nichts zu suchen“. Und dass trotz der Uraufführung der *Symphonischen Stücke* für Berg und seinen Dirigenten kein Platz mehr im „Dritten Reich“ sein würde, war nun unzweifelhaft.

<sup>30</sup> Meldung unter der Rubrik „Persönliches“ in der *NZfM* 102/3 (März 1935), S. 344–348, hier: S. 346.

Abchrift.

Berlin, den 29. Oktober 1934.

Sehr verehrter Herr Kollege!

Nach reiflicher Überlegung möchte ich Sie hiermit nun doch bitten, das Programm des von Ihnen zu dirigierenden zweiten Opernhauskonzertes dahingehend abzuklären, dass Sie die Suite aus der Oper "Jahn" von Alban Berg durch ein anderes Werk ersetzen und dieses statt dessen in einem der von Ihnen zu dirigierenden Konzerte in der Philharmonie zur Aufführung bringen. Auf diese Weise wird die Berliner Öffentlichkeit nach wie vor Gelegenheit haben, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen; Sie selbst aber haben die Möglichkeit, die Verantwortung für dessen Aufführung auf sich zu nehmen, während bei einer Aufführung in der Oper ein grösserer, wenn nicht der grösste Teil dieser Verantwortung notwendigerweise vom Institut getragen werden muss.

Nach dem, was ich höre, ist eine Demonstration gegen das Werk schon infolge des Textes - geplant. Eine solche ist für die Opernhauskonzerte im gegenwärtigen Moment aber nicht wünschenswert. Sie wissen selber, dass diese Konzerte, die früher einen Hauptfaktor im Berliner Musikleben darstellten, die letzten Jahre hindurch - sie stehen seit 1927 so gut wie ausgeschlossen unter Ihrer Leitung - an Besucherzahl immer mehr zurückgegangen sind, so sehr, dass im vorigen Jahr bei Beginn meiner Tätigkeit an der Oper zur Erwägung stand, ob sie nicht überhaupt aufgegeben werden müssten. Wenn nun diese Konzerte in diesem Jahr auf neuer Grundlage neu aufgebaut werden sollen, so bedeutet das zunächst einen Anfang,

der

der nicht gestört werden darf durch Demonstrationen irgendwelcher Art, die in einer Zeit politischer Hochspannung notwendig auch politischen Charakter annehmen müssen, und damit unübersehbare Folgen für das Institut und das Kunstleben haben können.

Ich hoffe, dass Sie mit Rücksicht auf das Haus, dessen langjähriges Mitglied Sie sind, und an dessen Gedeihen Ihnen ebenfalls liegen muss, meinem Ersuchen stattgeben werden, umso mehr, als es sich hier ja, wie gesagt, nicht um die Unmöglichkeit der Aufführung eines Werkes - von dessen Bedeutung Sie so sehr überzeugt sind - handelt, sondern nur um Verlegung derselben von einem Saal in den andern.

Mit besten Grüssen

Ihr

U. T.

An Herrn Generalmusikdirektor Erich Kleiber, Staatsoper Berlin.

II

*Bitte anfordern:  
Dr. Schenker  
König-Friedrich-Universität  
Jena*

Brüssel, den 2. November, 1934.

Sehr verehrter Herr Doktor!

Ich bedanke mich, Ihnen eingeschriebenen Brief vom 29. Oktober zu beantworten.

Alles das, was Sie mir über die Opernhauskonzerte und die "politische Hochspannung" schreiben, bestand genau so vor den Ferien zu Recht, als Sie mir die Zustimmung zur Aufführung der Berg-Stücke in der Staatsoper bereitwilligst gaben und wörtlich hinzusetzten "Wenn Sie die Stücke nicht aufführen, mache ich sie".

Es muss festgestellt werden, dass es sich hier weder um einen "Fall" Berg noch um einen "Fall" Kleiber handelt, sondern um eine prinzipielle Stellungnahme. Es gibt für Sie nur zwei Entscheidungen:

Entscheidung I: Sie lassen mich die Stücke, wie versprochen, in der Staatsoper dirigieren und nehmen als der mächtigere und einflussreichere ~~Wichtig~~ <sup>Wichtig</sup> in Dienste der modernen Musik und der Freiheit der Kunstausübung einen Teil der Verantwortung auf sich und stehen so in kollektiver Weise neben mir, wie ich es Ihnen meinerseits in ähnlichen Fragen zugesagt habe. Da Ihnen, wie Sie schreiben, bekannt ist, dass Demonstrationen geplant sind, ist es Ihnen als Mitglied der Reichsregierung ein Leichtes, zu veranlassen, dass Störungen vor oder während der Musikstücke, durch polizeiliche Hilfe vermieden werden,

gestempelt  
D. 21 Berg 3256

II a

wie dies in ähnlichen Fällen im In- und Ausland in letzter Zeit durchgeführt wurde.

Entscheidung II: Sie schreiben mir einen offiziellen Brief, in welchem Sie in Ihrer Eigenschaft als Operndirektor mir die Aufführung der Stücke in der Staatsoper verbieten. Die Gründe hierfür anzuführen, steht Ihnen frei. Die Konsequenzen, die ich aus diesem Verbot ziehen muss, kennen Sie. Denn die Verbannung der Musik Alban Berg's aus der Staatsoper gehört wie so manches andere Vorkommnis in letzter Zeit zu den Fragen des künstlerischen Gewissens, die jeder Einzelne mit sich selbst abzumachen hat. Die Gegner der modernen Musik würden mit Recht triumphieren, wenn die Staatsoperleitung vor ihnen zurückweicht, daher erscheint mir ein Verbot der Stücke für die Staatsoper und die gleichzeitige Erlaubnis, sie in der Philharmonie aufzuführen, ein Unding.

Ich erwarte Ihre entgeltliche Entscheidung.

Ihr sehr ergebener  
S. K.

An Herrn Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler,  
Staatsoper, Berlin.

gestempelt  
D. 21 Berg 3256

STAFSETER BERLIN  
der Operndirektor

Berlin den 16. November 1934

III

Sehr geehrter Herr Klobert,

In Beantwortung Ihres Briefes vom 2. d. Mts. möchte ich zunächst folgendes bemerken.

Wenn vor den Berlin die politische Hochspannung so gewesen wäre wie heute, hätte ich Sie schon damals gesehen, dieses Werk in die Reihe der Entscheidung der Vergangenheit zu setzen. Ich habe ein Ergebnis der Entscheidung der Vergangenheit über Sie die Stücke nicht aufzuführen, mache ich sie, kann deshalb nicht richtig sein, da ich die Stücke damals ja nicht konnte. Dass ich in allgemeinen seiner Zeit meine Zustimmung gab, habe ich nie in Worte gefasst.

In anderen sind Sie lange genug in Deutschland, um zu wissen, dass ich keine Möglichkeit der Bekehrung bin. Auch als Preussischer Staatsrat habe ich die mindeste Möglichkeit, eine etwa geplante Demonstration zu verhindern.

Was man das Konzert selber betrifft, so habe ich mich durch Sie gewiss, es bei den angesetzten Programmen bewenden zu lassen. Eine Verantwortung für die Folgen einer Demonstration politischen Charakters, die auf Sie selbst zu kommen kann, trifft in diesem Falle Sie allein. Auf der anderen Seite kann man sagen, dass im Falle einer Programm-Änderung angesichts der so vielfachen Schwierigkeiten, die sich bei der Durchführung und der Mitwirkenden Berg auf den Berg stellen, auf ganz deutschem Lande Kosten unvermeidlich sein müssen, die nicht zu zahlen sind, und dass kann ebenfalls nicht im Interesse des Instituts sein.

Es handelt es sich denn im Grunde nicht etwa um ein Verbot des Berg schon vorher in Berlin - was mit Recht als eine Beinträchtigung der Freiheit der Kunst angesehen werden könnte -, auch nicht, wie Sie schreiben, was die die Sache, die Musik über Berg aus der Staatsoper". Von so etwas hat, wird sie auch in Zukunft nicht zu Wort kommen. Es handelt sich in Wirklichkeit um nichts weiter als um die Folgen eines Vertreters einer angestrebten Demonstration zu vermeiden, und das einmal im Interesse der Freiheit der Staatsoper, die nach ihrem Willen stattfinden kann in den letzten Jahren unter ihrer Leitung, nun aufgeben werden müssen, dass ich nicht unserer Instituts übertrage, dem auch Sie angehören, und drittes sehr wohl einsehen, dass die Freiheit der Kunst, die Sie so sehr geschätzt werden kann. Ich kann Ihnen nicht erlauben, dass Sie in solcher Lage und unter solchen Umständen, lediglich an ihrem eng-persönlichen Prestige-Standpunkt festhalten.

Ich verbleibe  
mit bestem Gruß,  
WILHELM FURTWÄNGLER

F 21 Derg 3256

IV

Berlin, den 18. November, 1934.

Sehr geehrter Herr Doktor:

Ich muss vor allen Dingen mit Nachdruck auf der Tatsache bestehen, dass Sie mir jederzeit als ich den Wunsch Konzerte, die Berg-Stücke aufzuführen, wörtlich gesagt haben wenn Sie die Stücke nicht aufzuführen, mache ich sie". Wenn Ihr Gedächtnis Sie jetzt im Stich lässt, so ist dies wohl bedauerlich, ändert aber an der Tatsache nichts. Ausserdem gibt es in so wichtigen Angelegenheiten, wie die Annahme einer Uraufführung ist, erscheint keine Zustimmung im allgemeinen sondern nur ein "ja" oder "nein".

Ihre Behauptung, dass ich durch eine Programmänderung um "Kütyer" würde, beruht auf einer falschen Schlussfolgerung. Ich hätte in einer solchen Änderung keinen Grund gesehen, Persönlich an verlassen; sondern, (da ich gewohnt bin, einmal gefasste Entschlüsse durchzuführen), wäre lediglich mein Verbleiben an der Staatsoper unmöglich geworden.

Ja Sie es für gut finden, noch einmal auf die von mir dirigierten Opern zurückzukommen, so muss ich feststellen, dass es nicht den Umständen entspricht, wenn Sie behaupten, ich hätte die Konzerte in den letzten Jahren nicht abgelehnt, ich muss formellin leider auch wiederholen, dass Ihre Ansicht über die Konzerte durch mich, schon vor den Berlin, für Sie hätte ein Grund sein müssen, mir von der Aufführung der Berg-Stücke abzuraten.

In keinem Schreiben aber haben Sie bis jetzt erwähnt, was Sie mir in unseren Unterredungen immer als Hauptgrund dafür anführten, den Berg in Berlin in der Oper aufzuführen: nämlich, dass Ihnen in Ihrem sonstigen Kunstverständnis die Aufführung der Hindemith schon Oper eine zeitlich unvorbereitete Aufführung einzuordnen und zum Verbot (und damit etwa- verbundenen Demonstrationen) hinderlich und zum Verbot (und damit etwa- unseren Besprechungen war das der immer von Ihnen behauptete, in dem Interesse der Konzerte", von Interesse des Instituts "Wagner", und vom höheren Interesse unserer Kunst" war bisher nie die Rede, sondern nur in erster Linie von Ihrem persönlichen Interesse, den Kampf um die Freiheit der Kunst zu gewinnen, und mich dabei mit meinem Einsetzen für Berg-Stücke gegen zu finden. Der Vorwurf also, an einem eng-persönlichen Prestige-Standpunkt festgehalten zu haben, trifft mich nicht.

Im Gegensatz zu Ihnen behaupte ich, dass das höhere Interesse unserer Kunst" durch überflüssige Demonstrationen, dass das höhere Interesse geschädigt werden kann; denn, wenn Hindemith und Berg-Stücke, Kunst sind - und das wird mir die Zeit entscheiden - dann werden sie sich trotzdem durchsetzen.

Ich nehme aus Ihrem Briefe zur Kenntnis, und werde für die Feststellung der Tatsache nötigenfalls sorgen, dass Sie die Aufführung der Stücke in der Staatsoper, durch mich gewungen wohl gestatten, sie aber nicht gut heißen und jede Verantwortung von sich ablehnen.

Mit bestem Gruß

An Herrn Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler,  
Staatsoper, Berlin.

F 21 Derg 3256

---

## BERICHTE

---

Graz, 4. bis 6. Juni 2010:

„Johann Joseph Fux – der Komponist

von Gertraud Schaller-Pressler, Graz

Die Musikwissenschaft stellte dem Komponisten Johann Joseph Fux im Zuge des von Klaus Aringer und Susanne Kogler organisierten Grazer Symposiums ein gutes Zeugnis aus. Wenngleich viele seiner Werke nach wie vor einer Entdeckung harren, zeigte die von Herbert Seifert (Wien) vorgenommene Untersuchung der Kirchensonaten eine große stilistische Bandbreite sowie die „Weiterentwicklung zu einer moderneren Sprache“. Eine „verblüffende Vielzahl“ an kompositorischen Individuallösungen konstatierte Ann-Katrin Zimmermann (Tübingen) auch im äußerst knapp bemessenen Gestaltungsspielraum der Ritornelle von Basso-continuo-Arien. Und selbst auf dem Gebiet der Fux'schen Tastenmusik, der kleinsten Werkgruppe des Komponisten, sind, wie Klaus Aringer (Graz) ausführte, alle zeittypischen tasteninstrumentalen Gattungen (mit Ausnahme der Cantus-firmus-Bearbeitung) vertreten. Wie früh und wie sehr der Organist und Hofkapellmeister seinen – zurzeit mit 19 Namen umrissenen – Schülerkreis fachlich auszurüsten und (nicht zuletzt für den eigenen Krankheitsfall) einzubinden verstand, legte Klaus Petermayr (Linz) dar. Dem Instrumentalschaffen widmeten sich Beiträge von Pierre Pascal (Strasbourg) zum *Concentus musicus-instrumentalis*-Druck von 1701 und von Christiaan van de Woestijne (Graz) über „The Keyboard Suites of Bach and Fux“. Neues zur Quellenlage und Authentizität von Fux zuerkannten Werken, garniert mit mancherlei Zweifeln an ihrer „Echtheit“, präsentierte Guido Erdmann (Wien) mit dem abschließenden Vermerk, dass Stilkritik nichts beweisen, sondern „höchstens eine chronologische Ordnung innerhalb eines gesicherten Bestands“ wahrscheinlich machen könne. Mit Fuxens erstem Sepolcro *Il fonte della salute* widmete sich Ramona Hocker (Wien) einer unter Kaiser Leopold I. etablierten Wiener Spezialität, mit Augenmerk darauf, wie dieses Stück Kaiser wie Hofangehörige zur Gewissensforschung und zu tugendhaftem Leben anzuhalten gedacht war. Wie brillant wiederum der Opernstoff *Dafne in Lauro* (1714) die männliche wie weibliche Psyche auslote, legte Judith P. Hallett (College Park) unter Heranziehung der Ovid'schen Vorlage dar, die mehrere Deutungen zulässt. *Dafne* widersteht Halletts Interpretation nach von Anfang an der Liebe, sie fügt sich nicht Apollos Kontrolle und bezahlt dafür beinahe den Preis des Überlebens. Der Figur der Göttin Diana in *Dafne in Lauro* und in *Diana placata* (1717) ging Christine Siegert (Bayreuth) nach; sie kam zum Schluss, dass der Göttin der Jagd auch mittels „Strategien zur Präsentation von Absenz auf der Bühne“ (z. B. durch stellvertretende Personen oder Jagdmotivik) eine bedeutende Rolle zukommt und sie in beiden Opern „die Fäden in der Hand hält“. Alexander Irmer (Graz) widmete seinen Beitrag Pietro Pariatis Libretto der *Dafne in Lauro*, während Roman Lemberg (Berlin) Facetten der Keuschheit im selben Werk nachspürte. Planvolles Vorgehen und Souveränität selbst im Ausloten harmonischer Grenzen attestierte Martin Jira (Münnerstadt) Fux angesichts des Wort-Ton-Verhältnisses in dessen Oratorium *Christo nell' orto*. Friedrich W. Riedel (Sonthofen) skizzierte schließlich die Rahmenbedingungen, innerhalb derer Kompositionen am Kaiserhof entstanden, sowie die Verbindungen von liturgischer und kirchenmusikalischer Disziplin. Mit seinem Hinweis, dass sich Musiker für den praktischen Gebrauch weit verbreitete Exzerpte aus den *Gradus* anfertigten, stand einmal mehr ein wichtiges Stichwort für die Fux-Forschung im Raum: die durch verschiedene Umstände verengte Sichtweise auf dessen Leben und Wirken. So leuchtete Elisabeth-Theresia Fritz-Hilscher (Wien) jene Ecken aus, in die Fux von der Musikwissenschaft bereits gestellt wurde, und begründete den Umstand, dass ihm in Guido Adlers Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1894 als Erstem ein „Monumentum“ zuge-dacht war, damit, dass mit Fux in Österreich gewissermaßen ein Brückenschlag vom Barock zur Klassik vollzogen werden sollte. Unter dem vieldeutigen, zum Hinterfragen eigener Projektionen

anregenden Titel „Fux-Bilder“ spannte Rudolf Flotzinger (Graz) den größten mit neuem Quellenmaterial untermauerten Bogen: vom Fux-Bild der Biographen und der Zeitgenossen über das der Musikgeschichte und bildenden Kunst bis hin zu jenen der österreichischen Kulturgeschichte.

Gelegenheit, Fux' Musik zu hören, boten zwei Abende: Studierende der Kunstuniversität gestalteten *Musica da camera* sowie die szenische Aufführung der Oper *Dafne in Lauro* (Regie: Barbara Beyer, musikalische Leitung: Frank P. Cramer). Die Beiträge des von der Johann Joseph Fux-Gesellschaft und der Grazer Kunstuniversität gemeinsam veranstalteten Symposiums erscheinen beim Verlag ADEVA im Druck.

## Salzburg, 15. bis 17. Oktober 2010:

### „Sound recording – Musikalische Interpretationen im Vergleich“

#### von Hildrun Haberl, Salzburg

Vom 15. bis 17. Oktober 2010 veranstaltete das Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg, zugleich mit der Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, das Symposium „Sound recording – Musikalische Interpretationen im Vergleich“. Die Themenfelder der Tagung reichten von Projektbeschreibungen über quellenkritische Ansätze innerhalb der Interpretationsforschung bis hin zur Beschreibung spezieller computergestützter Verfahren. Daniel Leech-Wilkinson (London) berichtete in seiner Keynote von Forschungsprojekten des CHARM (= Center for the History and Analysis of Recorded Music), deren Ergebnisse als freie Ressourcen online zur Verfügung stehen. Mit Hilfe der Software Sonic Visualizer, die dynamische und agogische Effekte sichtbar macht, verglich er exemplarisch ausgewählte Tondokumente von Schubert-Liedinterpretationen aus der ersten und zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Mehrere Referate vertieften den Diskurs über musikalische Interpretation. Lars E. Laubhold analysierte Tonaufnahmen von Beethoven-Dirigaten aus dem Jahr 1928, während Alexander Drčar in seinem Vortrag „Stravinskij dirigiert *Le Sacre du printemps*“ die Authentizität und werkgetreue Aufführung durch den Komponisten selbst kritisch beleuchtete – mit dem Ergebnis, dass Stravinskij's Dirigate nicht immer im Sinne einer werkgetreuen Aufführung zu bewerten sind. Jürg Stenzl entwarf, ausgehend von einer kurzen Tonaufnahme mit Claude Debussy und Mary Garden, der ersten *Mélisande*, ein ‚Netzwerk‘ interpretatorischer Verständnisse und der sie bestimmenden Werkkonzepte von frühen Aufnahmen bis hin zu Karajan, Boulez und Abbado. Lena-Lisa Wüstenböcker präsentierte erste vergleichende Ergebnisse ihrer Dissertation über Mahlers vierte Symphonie, basierend auf Tondokumenten der 1950er und 1960er Jahre.

Ein zweites Bündel von Vorträgen war Fragen der Dokumentation vorbehalten. Dietrich Schüller und Nadja Wallaszkovits referierten über „Quellenkritische Ansätze zur Einbeziehung kommerzieller Schallaufnahmen für die Interpretationsforschung“ und wandten sich nach der Erörterung verschiedener Aufnahmetechniken und deren Mängeln diversen Korrekturmöglichkeiten bis hin zur Restauration von Tonaufnahmen zu, wobei sich im Vergleich mit den Originalen klangliche Einbußen ergeben, die z. B. auf die Beschneidung von Obertonspektren zurückzuführen sind. Darüber hinaus entziehen die Korrekturmöglichkeiten eines modernen Tonstudios dem Hörer Einblicke in den Entstehungsprozess des Musikdokuments, sofern es sich nicht um einen Live-Mitschnitt handelt. Eine Einbeziehung von begleitenden dokumentarischen Aufnahmen während des Produktionsvorgangs würde daher ein realistisches Bild der musikalischen Interpretation befördern.

Helmut Kowar befasste sich mit den technischen, klanglichen und musikalischen Möglichkeiten von Musikautomaten und verband seine Untersuchungen mit einer quellenkritischen Bewertung der individuellen Geschichte des Objekts, auf dem abgespielt wird. Dagegen zeigte Gerd Grupe in seinem Referat verschiedene Aufnahme- und Wiedergabeverfahren auf, die in der ethnomusikologischen Forschung angewendet werden. Abgerundet wurde sein Beitrag durch die Darstellung

von computergenerierten Verfahren einer Resynthese von Klängen, wie sie im Projekt „Virtual Gamelan Graz“ (2008) erprobt wurden.

Rege Diskussionen unter Beteiligung des zahlreich erschienenen Publikums brachten Aufschlüsse weit über eine zwischenzeitliche Standortbestimmung hinaus.

**Kassel, 23. und 24. Oktober 2010:**

**„Spohr und seine Zeitgenossen“**

**von Wolfram Boder, Kassel**

Am 23. und 24. Oktober 2010 lud die Internationale Louis Spohr Gesellschaft unter der Federführung von Michael Zywietz zu einem Symposium mit dem Titel *Spohr und seine Zeitgenossen* nach Kassel ein. Einen höchst interessanten Einstieg bot das Referat von Hartmut Grimm (Berlin), „Louis Spohr und die Spätaufklärung“. Mit überzeugender Argumentation positionierte der Referent Spohr in diese bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkende philosophische Tradition. Der Vortrag eröffnete einen neuen Blickwinkel auf Leben und Wirken Spohrs, der in den folgenden Beiträgen einige Konkretisierungen erfahren sollte. Auch im Referat „Struktur des Politischen in Louis Spohrs Kantate *Das befreyte Deutschland*“ von Rainer Bayreuther (Weimar) ergaben sich Parallelen dazu.

Der Beitrag von Wolfram Boder (Kassel), „Louis Spohrs *Die Kreuzfahrer* und Robert Schumanns *Genoveva* – zwei gescheiterte Opernprojekte?“, machte die Gründe für das Scheitern dieser beiden Opern im Repertoire eher in der Rezeptionsgeschichte als in den Werken selbst aus. Unter dem Titel „Spiel mit und in der Konzertform: Performative Strategien in den Solokonzerten Spohrs und Beethovens“ stellte das Referat von Hartmut Hein (Köln) insbesondere das achte Violinkonzert Spohrs vor. Greta Haenen (Bremen) machte in ihrem Referat „Neuigkeiten und Kontinuität: Spohr und die französische Schule“ darauf aufmerksam, dass Spohr unter geigerischen Aspekten betrachtet „mit beiden Füßen im 19. Jahrhundert“ stehe. Wolfgang Niemöller (Köln) nahm in seinem „Louis Spohr und die rheinischen Musikfeste“ betitelten Vortrag das Musikwesen der Zeit in Augenschein. Er stellte die rheinischen Musikfeste von 1824 bis 1826 vor, machte auf deren enorme Bedeutung der Laien aufmerksam und skizzierte die Kontroverse, die sich 1826 zwischen Ferdinand Ries und Louis Spohr ergab. Das Verhältnis dieser beiden Musiker stellte Bert Hagels (Berlin) in seinem Beitrag „Louis Spohr und Ferdinand Ries – Konkurrenz und Freundschaft in nachbeethovenscher Zeit“ detailliert vor. Er referierte ihre Kontakte, arbeitete aber auch die Unterschiede ihrer Sozialisation sowie ihre spezifische Konkurrenzsituation heraus.

Der zweite Tag des Symposiums wurde von Joachim Veit (Detmold/Paderborn) eröffnet, der „Webers Verhältnis zu Spohr“ vorstellte. Seine Ausführungen zeigten, dass sich die Beziehung dieser beiden Musiker ohne eine Betrachtung ihres gemeinsamen Musizierens nicht adäquat verstehen lässt. In seinem Vortrag „Louis Spohr und Richard Wagner“ betonte Michael Zywietz (Bremen), dass das Verhältnis von Spohr und Wagner bislang vor allem aus der Sicht Wagners betrachtet wurde, der es gemeinsam mit Liszt schaffte, ein neues Geschichtsbild zu etablieren. Dorothea Redepenning (Heidelberg) wies unter dem Titel „Spohrs Programm-Symphonien im Kontext ihrer Zeit“ auf die Bedeutung Spohrs für die Entwicklung dieser Gattung hin. Anhand seiner vierten, sechsten und siebenten Symphonie arbeitete sie eine augenfällige Diskrepanz zwischen der Qualität dieser Werke und der Stellung heraus, die Spohr in der Diskussion um die Herausbildung der Programm-Symphonie allgemein zugebilligt wird. Das letzte Referat dieses fruchtbaren Symposiums hielt Lothar Schmidt (Marburg) über „Moritz Hauptmanns Spohr-Kritik“. Er wies auf die kritische Distanz gegenüber Spohr hin, die sich in den Briefen Moritz Hauptmanns an Franz Hauser zeige.

Insgesamt führte die Tagung die immer noch oft unterschätzte Bedeutung Louis Spohrs für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts vor Augen und machte deutlich, wie wichtig die weitere

Auseinandersetzung mit den Werken, aber auch den Briefen und anderen Zeugnissen dieses Komponisten ist.

## Bremen, 6. und 7. Dezember 2010:

### „Cristóbal de Morales – Werk und Rezeption“

von Philemon Jacobsen, Rom

Unter der wissenschaftlichen Leitung von Christiane Wiesenfeldt (Münster) und Michael Zywiets (Bremen) fand Anfang Dezember 2010 im Haus der Wissenschaft in Bremen die bis dato erste internationale Tagung zu Cristóbal de Morales (1500–1553) in Deutschland statt. In insgesamt fünf thematischen Sektionen wurden verschiedene Aspekte zu Morales' Werk und dessen Rezeption diskutiert.

Emilio Ros Fábregas (Barcelona) betonte in seinem Vortrag die Bedeutung des Musikwissenschaftlers und Klerikers Higiní Anglès (1888–1969) für die Morales-Forschung. Michael Noone (Boston) widmete sein Referat einigen in einem Manuskript aus Toledo überlieferten Kompositionen Morales', bei denen sich vor allem die Identifikation der Schreiber problematisch gestaltet. Rainer Bayreuther (Weimar) projizierte in seinem Beitrag das Konzept der Emotionstheorie mit Hilfe der Affektenlehre exemplarisch auf ausgewählte Werke Morales'. Martin Ham (Surrey) referierte über Morales' Motettenbücher der Jahre 1543 und 1546, wobei die Frage nach der Authentizität im Mittelpunkt stand. Christiane Wiesenfeldt (Münster) befasste sich in ihrem Vortrag mit der Motette *Lamentabatur Jacob*. Hinsichtlich deren kontinuierlicher Rezeption könne Morales, so Wiesenfeldt, durchaus als „missing link“ zwischen Josquin und den Komponisten der zweiten Hälfte des Cinquecento angesehen werden. Alison McFarland (Louisiana) sprach über eine Reihe von Cantus-Firmus-Messen. Die Analyse zeigte, dass Morales der frankoflämischen Polyphonie des ausgehenden 15. Jahrhunderts stilistisch deutlich näher steht als seinen spanischen Vorgängern. Alejandro Planchart (Los Angeles) behandelte in seinem beeindruckenden Vortrag die *L'homme-armé*-Messen Morales' und widmete sich dabei u. a. den Fragen nach der Quellenlage in Rom und Sevilla sowie nach dem Repertoire, das Morales bereits vor seiner Zeit in Rom gekannt haben könnte. Klaus Pietschmann (Mainz) konzentrierte seine Ausführungen auf Morales' Messe *Tu es vas electionis* und deren Kontext in Rom. Zudem wies Pietschmann auf die bisher unbeachtete gleichnamige Motette hin, die wie die Messe Papst Paul III. gewidmet ist. Christian T. Leitmeir (Bangor) befasste sich in seinem Referat mit den Hexachord-Messen Morales' und betrat damit nach eigener Aussage ein unsicheres, aber lohnendes Terrain. Bernadette Nelson (Oxford) fokussierte die Rezeption der Magnificat-Vertonungen Morales' in Portugal. Sergi Zauner (Barcelona) widmete seinen Vortrag der Quellsituation der Biblioteca de Catalunya sowie der Bedeutung – bzw. laut Zauner der Überbewertung – des Tridentiner Konzils im Kontext der spanischen Musik des 16. Jahrhunderts. Die persönlichen und stilistischen Berührungspunkte zwischen Cristóbal de Morales und Nicolas Gombert standen im Zentrum des Beitrags von Michael Zywiets (Bremen). Juan Ruiz Jeménez (Granada) befasste sich in seinem Referat mit der Überlieferung und Verbreitung der Werke Morales' in Form von Instrumentalmusik. Stephanie Klauk (Saarbrücken) untersuchte in ihrem Vortrag eine Reihe musiktheoretischer Traktate auf Kommentare bezüglich der Kompositionsweise Morales'. Cristina Urchueguía (Bern) wies in ihrem Referat erneut auf die Bedeutung Morales' für die Musik des 16. Jahrhunderts hin und unterstrich den Unterschied zwischen italienischer und spanischer Renaissance.

Rückblickend bleibt anzumerken, dass mit dieser internationalen Tagung erneut ein außerordentlich gelungener und interessanter Kongress in Bremen stattgefunden hat. Die ohnehin bemerkenswerte thematische Bandbreite der Vorträge wurde in angeregten Diskussionen um weitere wichtige Aspekte und hochinteressante Thesen bereichert. Eine zeitnahe Veröffentlichung der Beiträge ist geplant.

Berlin, 11. März 2011:

**„Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)“**

von Frederik Wittenberg, Münster

Das DFG-Projekt „Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Probenbücher – Briefe – Dokumente“ unter der Leitung von Jürgen Heidrich veranstaltete in Zusammenarbeit mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) und der Sing-Akademie zu Berlin im Einstein-Saal der BBAW eine interdisziplinäre Tagung, die sich dem vielschichtigen Phänomen der Zelterschen Liedertafel aus unterschiedlichen Perspektiven näherte. Der Fokus auf diese wirkmächtige Einrichtung im Zentrum der Sing-Akademie ergab sich aus der nahezu lückenlosen Überlieferung ihrer Protokolle bis 1945 im Archiv der Sing-Akademie.

In seinem Eröffnungsvortrag erörterte Jürgen Heidrich (Münster) die Situation des Berliner Musiklebens rund um das Jahr 1809. Dabei wies er darauf hin, dass sich nicht zuletzt unter dem Eindruck der französischen Besatzung die musikalische Ausstrahlungskraft der preußischen Hauptstadt stark verringert hatte. Gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwa mit Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz oder den Gebrüdern Graun noch prominente musikalische Vertreter, so hatte sich dies in der Zeit um und nach 1800 (mit Ausnahme der Herausbildung der Zweiten Berliner Liederschule als ästhetischer Norm) nicht vergleichbar fortgesetzt. Axel Fischer und Matthias Kornemann (Münster) untersuchten auf der Basis von Johann Gottfried Pfunds Gedicht *Becher-Weihe* die Bedeutung von Kunst und Bildung in der Liedertafel. Aus dem Gedicht lasse sich herauslesen, wie sich die Liedertafel nach dem frühen Tod ihres Gründungsmitglieds Friedrich Ferdinand Flemming (1778–1813) eine Gemengelage aus Ritualen und Denkformen vor allem christlich-liturgischen Ursprungs anverwandelte. Den philosophischen Fluchtpunkt fand man in der Horazischen Ode *Integer vitae*, die die Lebensform des tugendhaften, aus sich selbst schaffenden Künstlers zum Ideal erhebt und in Flemmings Vertonung zum meistgesungenen Chorlied avancierte. Der eigentümlich synkretistische Horaz-Flemming-Kult prägte die Liedertafel entscheidend und ermöglichte ihr kontinuierliches Fortbestehen bis 1945.

Der kulturgeschichtliche Beitrag des deutschen Männergesangs stand im Zentrum des Vortrags von Friedhelm Brusniak (Würzburg). Kursorisch ging er auf terminologische Fragen bezüglich der Unterscheidung von Liedertafeln und -kränzen bzw. Gesangsvereinen und ihren jeweiligen Zielsetzungen ein. Musikpädagogische Konzepte erweiterten dabei ebenso den Blick wie die Einbeziehung des süddeutschen Raums im Vergleich.

Daran anschließend lenkte Martin Staehelin (Göttingen) die Aufmerksamkeit auf den frühen schweizerischen Männergesang unter Hans Georg Nägeli. Die dortige Gründung von musikalischen Gesangsvereinigungen unterscheide sich fundamental von den deutschen Liedertafeln, insbesondere von derjenigen Zelters. Handle es sich bei letzterer um einen elitären, abgeschlossenen und nur vereinzelt öffentlich konzertierenden Kreis, so war es Nägelis erklärtes Ziel, für eine musikalische Breitenbildung zu sorgen und Menschen auch ohne humanistischen Hintergrund daran teilhaben zu lassen.

Die folgenden Beiträge verorteten die Liedertafel in ihrem kulturhistorischen, sozialen und politischen Umfeld. Der Literaturwissenschaftler Conrad Wiedemann (Berlin), Initiator und Leiter des Forschungsvorhabens „Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800“, lotete das Verhältnis Zelters zu Goethe und Napoleon aus. Dabei kam insbesondere die ambivalente Einschätzung Napoleons durch Zelter zur Sprache: Berichtete er ab den 1820er Jahren Goethe in emphatischem Ton über den französischen Kaiser und dessen Errungenschaften, so könne von einer solchen Wertschätzung während der Besetzung Berlins und der Einquartierung französischer Soldaten in seinem Hause noch keine Rede sein.

Eine Einordnung der Liedertafel in das Berliner Vereinswesen um 1800 nahm die Literaturwissenschaftlerin Uta Motschmann (Berlin) vor. Jene sei eingebettet gewesen in eine reiche Vereins-

landschaft unterschiedlichster Couleur von Wohltätigkeits- über Bildungs- und Debattiervereinen bis hin zu fachspezifischen und künstlerischen Gesellschaften, die zum Zeitpunkt der Liedertafelgründung bereits bestanden oder in zeitlicher Nähe im Entstehen begriffen waren. Sie konnte zeigen, dass nahezu alle Liedertäfler einschließlich Zelters auch in anderen Vereinigungen aktiv waren.

Die Historikerin Ute Planert (Wuppertal) thematisierte das problematische Verhältnis von Nation und Nationalismus im frühen 19. Jahrhundert und plädierte für eine strenge Unterscheidung zwischen preußischem Patriotismus und deutschem Nationalismus. Beide vermischten sich seit der französischen Besatzung in Berlin auf charakteristische, im Alten Reich sonst nicht anzutreffende Art und Weise. Wenngleich sich die Liedertafel formell apolitisch gab, lässt sie doch eine liberale, nach bürgerlicher Autonomie strebende Grundhaltung erkennen.

Die Bedeutung gemeinschaftsbildender Rituale im Rahmen der Liedertafel war Gegenstand des Beitrags der Theaterwissenschaftlerin Kristiane Hasselmann (Berlin). Vom altgriechischen Symposion ausgehend zeichnete sie die Linien antiker, christlicher, arturischer und maurerischer Traditionen und Rituale nach, aus denen sich unter Zelters Ägide eine vollkommen neue Form bürgerlicher Geselligkeit entwickelte. Da die Liedertafel Gästen offen stand und sich zuweilen auch öffentlich hören ließ, spielten inszenatorische Momente und Strategien ritueller Kommunikation eine nicht unwesentliche Rolle.

Zum Abschluss erklangen ausgewählte Lieder aus dem frühen Repertoire der Liedertafel, interpretiert von Männerstimmen der Sing-Akademie zu Berlin unter der Leitung von Christian Lindhorst. In der Moderation von Axel Fischer und Matthias Kornemann wurde die stilistische und textliche Bandbreite der Gesänge deutlich. Geprägt war die Tagung insbesondere durch eine äußerst lebhafte und fruchtbare Diskussion sowohl der Teilnehmer untereinander als auch mit dem erfreulich zahlreichen Publikum. Die Zusammensetzung der Referenten aus unterschiedlichen Disziplinen erwies sich als sehr konstruktiv und offenbarte das enorme Potenzial des Forschungsprojekts.

Der Tagungsbericht erscheint in der Schriftenreihe *Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Wehrhahn Verlag Hannover). Nähere Informationen unter [www.uni-muenster.de/zeltersche-liedertafel](http://www.uni-muenster.de/zeltersche-liedertafel).

## BESPRECHUNGEN

*Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren.* Hrsg. von *András ADORJÁN und Lenz MEIEROTT.* Laaber: Laaber-Verlag 2009. 912 S., Abb.

Mit dem *Lexikon der Flöte* legt der Laaber-Verlag das vierte Instrumenten-Lexikon vor und erweitert damit seine Serie von Musik-Lexika, zu der außerdem Bände zu Komponisten, zur Gesangsstimme, zum Orchester und zu den Schlaginstrumenten vorliegen bzw. vorbereitet werden, um eine weitere gewichtige Publikation. Wie seine Vorgänger ist auch das *Lexikon der Flöte* ein optisch anspruchsvolles und qualitativ hochwertiges Druckerzeugnis. Nicht weniger als 122 Autoren aus Wissenschaft und Praxis nehmen das Thema aus den verschiedensten Perspektiven in den Blick. Freilich war auch noch bei keinem der Vorgänger-Projekte das Feld so weit wie bei der Flöte, deren Bedeutung als Volksmusikinstrument in den verschiedenen Kulturen und in allen Epochen der Musikgeschichte derjenigen als Kunstmusikinstrument mindestens gleichrangig ist. In der Vielfalt der Typen, Materialien und Bauformen übertrifft die Flöte Klavier, Violine und selbst Orgel; aufgrund ihrer speziellen Klanglichkeit(en) und der unmittelbaren Entstehung ihres Tons aus dem menschlichen Atem kommen ihr oft kultische oder mythologisch gefärbte Bedeutungen zu. All diese Bereiche abzudecken und insbesondere musikethnologische Aspekte einzubeziehen, ist eine besondere Herausforderung dieses Lexikons. Hinzu kommt eine weitere Problematik: Auch wenn nahezu alle Komponisten auch für Flöte geschrieben haben, so sind die betreffenden Werke doch im jeweiligen Gesamtœuvre meist randständig. Und selbst wenn eigentliche Flötenkompositionen fehlen, kann das Instrument gleichwohl in bestimmten Stücken eine exzeptionelle Rolle spielen. Ein Beispiel dafür ist das *Cœuvr*e Charles Ives', dem berechtigterweise ein Eintrag gewidmet ist.

Den angesprochenen Herausforderungen stellen sich die Herausgeber mit einem bemerkenswert vielschichtigen Konzept. Auch wenn der Schutzzumschlag nur neuzeitlich-abendlän-

dische Instrumente zeigt, ist auch den Flötentypen der Volkskulturen weltweit sowie der Ur- und Frühgeschichte ausgiebig Raum gewidmet – in entsprechenden Einzeleinträgen sowie durch den umfangreichen Artikel „Flöteninstrumente“, der sich in eine „Systematik“ sowie zwei Unterabschnitte zur „Ur- und Frühgeschichte“ und zu „Flöteninstrumenten in den Kulturen“ gliedert und in diesem letzten Teil musikethnologische Aspekte in den Vordergrund stellt. Dem seit dem *Lexikon der Violine* erprobten Konzept folgend, gibt es ein durch zahlreiche Querverweise geknüpft dichtetes Netz an Komponistenartikeln sowie Einträgen zu Gattungen, zu Fachtermini und zu berühmten Einzelwerken. Hochinteressant sind die zahlreichen Beiträge zu Flötisten sowie zu Flötenbauern. Ein expliziter Praxisbezug wird in Artikeln wie dem hervorragenden zur „Haltung“ (eine wichtige Neuerung gegenüber dem Violinen-Lexikon), zu „Atemstütze“, „Zwerchfell“ oder zur „Suzuki-Methode“ greifbar. Umfangreiche Artikel, z. B. der ebenfalls hochinformative zur „Bearbeitung“, sind durch Zwischenüberschriften komfortabel gegliedert. Gerade durch solche Beiträge, etwa auch denjenigen zur „Orchesterbesetzung“, offenbaren sich immer wieder auch spezielle Aspekte soziologischer oder ökonomischer Art.

Es ist angesichts dessen erstaunlich, an wie vielen Stellen sich das Lexikon unvermutet schwer tut mit dem Fokus auf seinen Gegenstand. Im Eintrag „Konzert“ etwa steht der Diskussion der Gattung anhand von flötenspezifischen Beispielen eine ausgedehnte Betrachtung zur Veranstaltungsform und ihrer historischen Entwicklung voran, die man ebenso gut andernorts nachlesen könnte. Der Artikel „Basso continuo“ könnte unverändert in jedem Konversationslexikon stehen. Unter „Probenspiel“ werden in drei von vier Textspalten alle möglichen allgemeinen Aspekte referiert, auch hier wäre die Beschränkung auf den Schlussteil und die zwei Spalten umfassende Zusammenstellung von Orchesterstellen ausreichend gewesen. Besonders augenfällig ist das Problem jedoch bei den Komponistenartikeln. Die Flöte als Gegenstand besonderen kompositori-

schen Ausdrucks darzustellen, die Frage spezieller klanglicher Möglichkeiten und damit einhergehender Konnotationen facettenreich zu beleuchten, die Rolle der Flöte für bestimmte Epochen (z. B. für die Neue Musik) auszuloten – all diese Möglichkeiten werden in vielen Fällen vertan, weil Komponisten vorgestellt werden, ohne dass ihr Schaffen für die Flöte eingehend behandelt wird, mitunter sogar, ohne dass es überhaupt thematisiert wird. Im Eintrag zu Hans Werner Henze fällt zum Thema Flöte kein Wort; bei Johann Friedrich Fasch, Gilbert Amy, Richard Rodney Bennett, Maximilian Friedrich Freiherr von Droste-Hülshoff oder Paul Amra (der, so erfährt man, bei über 300 Kompositionen „an die 20 Werke für Flöte“ verfasste) erfährt man über den Rang der Werke innerhalb der Flötenliteratur, über musikalische Besonderheiten usw. nichts. Bei Telemann sind Biografie und allgemeine Bedeutung ausführlich dargestellt (ein Verweis auf einschlägige Nachschlagewerke wäre hier sinnvoller gewesen); erst am Ende des Artikels kommt Telemanns Bedeutung für die Flöte in sehr knapper Form zur Sprache. Auch in anderen Personenartikeln, etwa dem zu Johann Adolf Hasse, wird den biografischen Abschnitten ein übertrieben großer Raum eingeräumt. Der Eintrag zu Prokofjew widmet sich dagegen in der Art eines Werkartikels ohne jegliche allgemeinen Vorbemerkungen der D-Dur-Sonate für Flöte und Klavier, der einzigen Flötenkomposition des Meisters. Vorbildlich sind die Beiträge zu Beethoven, Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach oder Schubert. Hier hätte eine einheitliche Richtlinie gut getan; auch wäre der Verlag als lektorierende Instanz in der Pflicht gewesen. Mit welchem Ziel „zusammenfassende Darstellungen zu Geschichte und Bauweise der anderen wichtigen Holzblasinstrumente Oboe, Klarinette und Fagott“ (Vorwort, S. 9) hinzugenommen sind, bleibt unerläutert und wird auch aus den Einträgen nicht ersichtlich: Beziehungen der genannten Instrumente zur Flöte, seien sie klanglicher, besetzungspraktischer, musiksoziologischer oder welcher Art auch immer, werden kaum hergestellt (was freilich nichts über die Qualität der Einträge aussagen soll; sie sind ausgesprochen lesenswert, insbesondere der Fagott-Artikel). Dass Oboe und Klarinette um 1800 die Flöte aus dem Orchester zu verdrängen begannen, erfährt man z. B. im

Artikel „Orchesterbesetzung“. Zu fragen ist in dem Zusammenhang, warum der Bereich Orgel konsequent ausgespart bleibt, obwohl doch die spezifische Klanglichkeit der Flöte zu eigenen Registern bei diesem Instrument geführt hat (vgl. die zahlreichen Einträge zum Thema im *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007).

Die angesprochenen Punkte ändern nichts daran, dass das Lexikon insgesamt eine Bereicherung für jedes Bücherregal darstellt und sich wunderbar nicht nur zum konkreten Nachschlagen, sondern auch zum Schmökern eignet. Eine umfangreiche und sinnvoll gegliederte Auswahlbibliografie, Übersichten über Flötengesellschaften und wichtige Internetadressen sowie ein Personenregister runden das Werk ab. Ein Genuss der besonderen Art ist der farbige Abbildungsteil, bei dem allerdings auf erläuternde Legenden verzichtet wurde. (Oktober 2010) Hansjörg Drauschke

DAVID FALLOWS: *Josquin. Turnhout: Brepols Publishers / Centre d'Études supérieures de la Renaissance 2009. XV, 522 S., Abb., Nbsp.*

Jedes Buch, das sich mit Josquin Desprez beschäftigt, darf der Aufmerksamkeit weiterer Kreise der Renaissanceforschung sicher sein. Zumal nach den die biographischen Koordinaten revolutionierenden Entdeckungen von Lora Matthews und Paul Merkley in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts schien ein hierauf aufbauender Versuch der zusammenfassenden Darstellung der verfügbaren Erkenntnisse zu Leben und Werk Josquins' überfällig. Dass das vorliegende Buch das Ergebnis langjähriger Beschäftigung mit dem Gegenstand ist, merkt der Leser an jeder Stelle. Die souveräne Zusammenfassung des Forschungsstandes versteht sich bei einem Autor vom Range David Fallows' von selbst. Dem Kenner der Materie wird jedoch auch nicht entgehen, dass vor allem jene Literatur ausgewählt und im Haupttext diskutiert wird, die die Thesen des Autors zu unterstützen scheint, wohingegen abweichende Erkenntnisse bzw. Meinungen oft nur einer Erwähnung in der Fußnote gewürdigt werden. Symptomatisch in dieser Hinsicht ist etwa ein Eintrag im Register beim Namen von Joshua Rifkin (dem das Buch gewidmet ist): „my disagreements with him“. Erfreulich ist

in jedem Falle, dass Fallows auch die deutschsprachige Literatur zur Kenntnis genommen hat; ein keineswegs mehr selbstverständlicher Umstand in der angelsächsischen Forschungsliteratur, der nicht selten zu Verzerrungen und Ungereimtheiten in der Erfassung und Diskussion des Forschungsstandes führt. Die Detailkenntnis des Autors ist imponierend, wenn sie ihn leider auch oft zu einem Plauderton, der nicht an jeder Stelle für den Gang der Argumentation Wichtiges von Marginalien zu separieren vermag, verleitet hat. Wenig überraschend liegt bei Fallows, dem Autor von bis heute maßgeblichen Arbeiten zu Dufay, der Fokus vieler Argumentationsketten und stilistischer Herleitungen auf dem Versuch, den Stil Josquins' aus dem der Werke seiner Vorgänger herzuleiten. So sind beispielsweise im Zusammenhang mit *Illibata Dei Virgo nutrix* die Hinweise auf Dufay und Busnoys erhellend, zeigen aber zugleich die Grenzen eines Vorgehens auf, das eine Methode zu nennen man zögern darf: Alles andere als die Tatsache, dass Josquins stilistische Entwicklung ihren Ausgangspunkt von seinen Vorgängern genommen hat, wäre eine Überraschung. Wenn somit der Erkenntniswert solch generalisierender Aussagen gering bleibt, bieten diese doch den Anlass, Fallstudien anzuregen, die strengeren erkenntnistheoretischen Ansprüchen zu genügen im Stande sind. Im Übrigen findet sich der in diesem Kontext angebrachte Hinweis auf Johannes Regis und die möglichen Konsequenzen für eine frühere Datierung von *Illibata* bereits in Helmuth Ostoffs zweibändiger Josquin-Monographie aus den Jahren 1962 und 1965, die in vielen Fragen, welche etwa die Authentizität einzelner Werke betreffen, überholt sein mag, aber noch immer lesenswert ist und ein Standardwerk genannt zu werden verdient. So greift auch Fallows etwa in der Frage der Rekonstruktion des Kontextes für die berühmte Chanson *Mille regretz* nahezu in allen Punkten die Argumentation von Osthoff auf, der für eine Verortung des Werkes im Kontext der Hofkultur Margaretes von Österreich bzw. ihres Neffen Karl eingetreten war.

Eine Schwachstelle der Monographie Fallows' ist die nahezu vollständige Ausklammerung der Rezeption Josquins im 16. Jahrhundert. Ein Lieblingsgegenstand der Josquin-Forschung in den vergangenen Jahrzehnten war

und ist die Frage der Authentizität bzw. Nicht-authentizität von unter Josquins Namen überlieferten Werken. Fallows versucht den Fallstricken – etwa den oft auf stilistischen Kriterien beruhenden Zirkelschlüssen – dieser auch im Zusammenhang mit der erfreulicherweise dem baldigen Abschluss entgegenstehenden *New Josquin Edition* geführten Diskussion dadurch zu entgehen, dass er sämtliche Werke aus seiner Darstellung ausklammert, die „in any way open to doubt“ (S. 100), nicht ohne etwa im Falle von *Misericordias Domini* eine Ausnahme zu machen. Aller Aufwand an Scharfsinn und sprachlicher Gewandtheit vermag denn auch nicht darüber hinweg zu täuschen, dass die sachliche Basis für die oft steilen Thesen nicht in allen Fällen wirklich tragfähig ist. Keineswegs sei das Anregende und deshalb zugleich Berechtigte und Notwendige auch gewagter Thesen in Abrede gestellt; methodisch problematisch werden diese jedoch, wenn sie nicht für sich stehen gelassen werden, sondern die Basis für weitere Mutmaßungen bilden. So bewundernswert die kombinatorische Gedankenscharfe von Fallows' Argumentation ist: Allein der engere Kreis der Josquin-Forschung besitzt die Möglichkeit, diese auch wissenschaftlich zu diskutieren, was eben ja auch und vor allem heißt, sie hinsichtlich ihrer Falsifizierbarkeit zu überprüfen. Dagegen besteht die nicht zu unterschätzende Gefahr, dass breitere Leserschichten das Buch unkritisch beim Wort nehmen. Hier wäre eine größere Zurückhaltung seitens des Autors wünschenswert gewesen. Ebenso entsteht hieraus ein größeres Defizit hinsichtlich der Besprechung größerer Werkgruppen; wer sich über die – in vielen Fällen gar nicht so unwahrscheinliche Autorschaft – ein Bild machen möchte, bleibt nach wie vor auf die Monographie Ostoffs oder den *Josquin Companion* aus dem Jahre 2000 angewiesen. In den teilweise recht ausführlichen musiktheoretisierenden Analysen – etwa im Falle der *Missa Hercules Dux Ferrariae* oder der *Missa La sol fa re mi* – klingt einerseits eine gewisse Skepsis gegenüber konkreten Anlass- und Adressatenbezügen an; andererseits wird dem Gedanken der ästhetischen Autonomie der Vorrang zuerkannt. Dies äußert sich auch darin, dass Fragen hinsichtlich semantischer Konnotationen Fallows nur am Rande zu interessieren scheinen.

Nicht unerwähnt bleiben darf die schöne buchtechnische Ausstattung, die den hohen Preis gerechtfertigt erscheinen lässt und gerade in Zeiten des überteuerten Billigbuches ein wohlthuendes Lesevergnügen zu bereiten im Stande ist. Die Vollständigkeit anstrebende, aber nicht immer erzielende Bibliographie ist für alle am Thema Interessierten gewiss von großem Nutzen, ebenso wie die in Anhang A und B mitgeteilten Dokumente bzw. Verweise auf Josquin.

(Juli 2010)

Michael Zywiets

MICHAEL MAUL: *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*. 2 Bände. Freiburg i. Br.: Rombach 2009. 1.184 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 12/1 und 2.)

Forschungen zur städtischen Opernkultur im nord- und mitteldeutschen Raum um 1700 verbanden sich bisher in allererster Linie mit Hamburg. Für andere Spielstätten war der weitgehende Verlust zumindest musikalischer Materialien zu konstatieren. Das galt auch für die Leipziger Oper. Von der Musikwissenschaft wurde sie daher frühzeitig aufgegeben, das erst in jüngerer Zeit aufgekommene Interesse seitens der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft an der deutschen Barockoper hatte sich Leipzig bisher nicht zugewandt. Mit Michael Mauls fulminanter Monografie hat sich nun das Bild für diese erste und wichtigste städtische Oper Mitteldeutschlands – die aus zeitgenössischer Sicht mindestens auf Augenhöhe mit ihrer berühmten Hamburger Schwester stand – grundsätzlich gewandelt. Die Leipziger Operngeschichte wird hier in all ihren Facetten auf einen Schlag ausgebreitet. Was für das Haus am Hamburger Gänsemarkt durch zahlreiche Publikationen über Jahrzehnte hinweg erarbeitet ist – Musik-, Institutions- und Sozialgeschichte, Repertoirekatalog, Studien zu den Sängern, Dokumentensammlung usw. –, das alles enthält Mauls Buch in einem umfangreichen Text- und einem schmaleren, kompakten Katalogband (844 und 340 S.), umfassend und auf höchstem wissenschaftlichen wie darstellerischen Niveau. Die dem Werk zugrunde liegende Freiburger Promotion erhielt 2007 den Gerhart-Baumann-Preis für interdisziplinäre Literaturwissenschaft.

Das von Maul gesichtete Material ist nahezu unüberschaubar: Libretti, Ariensammlungen, Akten, Rechnungsbücher, zeitgenössische Literatur, Tagespresse, Briefe und vieles mehr, aus dem sich als faszinierendes Puzzle nichts weniger als das Bild einer Leipziger (um nicht zu sagen: mitteldeutschen) Kultur- und Sozialgeschichte Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ergibt, in deren Brennpunkt das Opernunternehmen steht. In einem ersten Teil wird die Quellensituation für Libretti und Musikalien vorgestellt. Bereits hier wird klar, dass Mauls Ansatz gleichsam notgedrungen dazu führt, die Betrachtungen über den engeren Umkreis der Oper und auch über Leipzig hinaus auszuweiten – ein Umstand, der durch den gesamten Textteil hindurch immer wieder zu ausgedehnten Exkursen führt. Weifenfels, Hamburg, Naumburg oder Darmstadt werden als Spielstätten ebenso thematisiert wie die städtische Kultur außerhalb der Oper, das geistliche Schaffen von Komponisten (dazu weiter unten) und vieles mehr. Keine Spur, die nicht verfolgt, keine Vermutung oder auch Spekulation, die nicht zumindest angesprochen und auf ihre Berechtigung hin abgeklopft wird. Maul ‚referiert‘ dabei seine Ergebnisse nicht, er lässt den Leser vielmehr an deren Zustandekommen intensiv teilnehmen, ein Verfahren, das auf der Studie aufbauenden Forschungen sehr zugute kommen wird und außerdem den Nachvollzug der oft sehr komplexen Zusammenhänge und Folgerungen spürbar erleichtert.

Mauls Quellenstudien fördern u. a. einen reichen musikalischen Schatz zutage: Statt ungefähr einem Dutzend bisher bekannter Leipziger Opernarien sind es nun etwa 300, die sich bestimmten Werken zuordnen lassen. Komponisten wie Johann David Heinichen, Melchior Hoffmann oder Telemann werden so in ihren kompositorischen Anfängen greifbar. Darüber hinaus eröffnen sich Möglichkeiten zu grundsätzlichen Überlegungen zur Stilentwicklung vor allem in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts, zu Überlieferungssträngen, Schreibern, Papieren, Übermittlungswegen von Musikalien usw.; Mauls ausführliche Diskussionen solcher Sachverhalte sind ebenso erschöpfend wie sie anregend für die weiterführende Forschung sein dürften. Zu den besonders glücklichen Ergebnissen zählt die Zuweisung von 40 Nummern aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten

Sammelhandschrift zu Telemanns Leipziger *Germanicus* (wobei darin Kompositionen aus zwei Fassungen, 1704 und 1710, vereinigt sind) – bisher wurden diese Stücke für Hamburg in Anspruch genommen und Gottfried Grünewald zugeschrieben. Eine von Maul besorgte Ausgabe erschien 2010 (vgl. die Rezension in diesem Heft, S. 301 ff.).

An das Quellenkapitel schließt sich eine Geschichte des Unternehmens an, deren großes Verdienst – neben der ausführlichen Darstellung des Opernbetriebs, der das Unternehmen prägenden Familienstrukturen und -streitigkeiten, der Sängerpolitik und der (stets prekären) Finanzlage – die Darstellung der engen Verzahnung mit der städtisch-bürgerlichen und aristokratischen Kultur Leipzigs und seinem Umfeld ist. Deutlich wird hier vor allem die Rolle der Leipziger Studentenschaft: Das innovative Potenzial dieser dichtenden und komponierenden jungen Intellektuellen wurde durch die Oper in beachtlichem Maße freigesetzt. Die musikalische und textliche Eigenart mancher Leipziger Bühnenwerke, ihr mitunter ‚experimenteller‘ Charakter (exemplarisch Heinichens vollständig überlieferte *Lybische Talestris*, Leipzig 1709; Libretto: Georg Christian Lehms auf der Basis von Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen, wie Maul zeigt; S. 408 ff.) erklären sich offenbar wesentlich aus diesem Umstand; sie stellen einen deutlichen qualitativen Unterschied etwa zur Hamburger Bühne dar. Die Bedeutung von Leipzigs Oper als Ausbildungsort – auch für den Dresdner Hof (vgl. S. 207f.) – wird hier explizit greifbar; sie ist für das Verständnis der stilistischen Entwicklung auch von Komponisten wie Fasch oder Graupner von immenser Bedeutung. Leipzigs Stellung als Ausgangspunkt vieler großer Karrieren – auch vielleicht ‚nur‘ als Ort erster entscheidender Prägungen: Mauls Buch liefert erstmals umfangreiches Material für eine tatsächliche Einschätzung und für eine stilistische Bestimmung dieses Ortes.

Von größtem Wert gerade auch für diesen letztgenannten Aspekt sind die den abschließenden Teil des Textbandes ausmachenden „Einzelstudien“. Zahlreiche mitgeteilte Notenbeispiele, begleitet von Mauls fundierten analytischen Ausführungen, lassen die Qualität der Leipziger Werke plastisch werden. Wesentlich ist auch hier, dass der Autor sich bei Wei-

tem nicht auf die überlieferten und eindeutig zuweisbaren Musikalien beschränkt, sondern weit ausholt, um weiterführende Fragestellungen und Diskussionsfelder auszuloten. Exemplarisch sei auf die Überlegungen zu geistlichen wie weltlichen Kantaten als Quellen zu Melchior Hoffmanns Operschaffen hingewiesen (S. 529–577 zu den geistlichen Stücken). In einer beeindruckenden Engführung der von Gottfried Ephraim Scheibel 1721 in den *Zufälligen Gedancken von der Kirchen-Music* geäußerten Ansichten zur Parodie mit Dokumenten, die das Phänomen aus praktischer Sicht und für die Leipziger Neukirche thematisieren, weiterhin mit Quellendiskussionen und einer Schreiber-Identifizierung, mit Textuntersuchung und nicht zuletzt musikalischer Analyse gelingt Maul eine plausible Argumentation dafür, dass sich in überlieferten geistlichen Kantaten Hoffmanns Arien ausmachen lassen, die (auch) seinen Opern zuzuordnen sind. Die Bedeutung der virtuos herausgearbeiteten Ergebnisse liegt dabei gar nicht so sehr in der Verortung einzelner konkreter Sätze Hoffmanns als vielmehr in der grundsätzlichen Diskussion einer Möglichkeit, auf deren Basis sich weiter forschen ließe – musik- und sozialgeschichtlich, hinsichtlich ästhetischer Vorstellungen und hinsichtlich deren Umsetzung in der Praxis. Gerade in solchen Grenzgebieten des Nachweisbaren offenbart Mauls Arbeit immer wieder verblüffende Einsichten und Ansätze.

Es ist Mauls großes Verdienst, stets den Überblick zu wahren und den Leser sicher durch die Materialfülle des Buches zu führen. Ein dichtes Netz an Querverweisen hilft dabei; vor allem aber ist es die Kunst des ‚Moderators‘ Maul, die die Lektüre neben allem Erkenntnisgewinn auch noch zu einer ausgesprochenen Freude macht. Diese Freude bleibt beim Arbeiten mit dem Katalogband ungebrochen: Das hervorragende Opernverzeichnis (es enthält zu den 74 nachweisbaren Leipziger Opern Angaben zur Aufführung, zu Librettisten und Komponisten, Besetzungslisten sowie Angaben zu den Librettodrucken und zu den musikalischen Quellen mit Notencipits; Querverweise auf den Textband ermöglichen das rasche Nachlesen an entsprechender Stelle), eine chronologische Spielplanübersicht, eine Biogrammsammlung der ermittelten Leipziger Opernsänger, eine Dokumentensammlung und noch einiges

mehr bieten ein Kompendium an Wissen von größtem Wert. Angesichts der Bedeutung Leipzigs als eines zentralen Knotens im kulturellen Netzwerk vor allem Mittel- und Norddeutschlands dürfte in Zukunft kaum ein Forscher, der sich mit Musik-, Literatur-, Medien- oder Sozialgeschichte dieser Region um 1700 beschäftigt, ohne die Arbeit Mauls auskommen. (Oktober 2010) Hansjörg Drauschke

*Bachs Passionen, Oratorien und Motetten.* Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 506 S., Abb., Nbsp., Werkverzeichnis. (Das Bach-Handbuch. Band 3.)

Bach und kein Ende. Im Schumann- und Chopin-Jahr 2010 können kleinere Jubiläen wie der 325. Geburtstag Johann Sebastian Bachs leicht untergehen. Allerdings sind verlegerische Großprojekte wie das auf sieben Bände angelegte Bach-Handbuch bei Laaber anscheinend nicht auf bestimmte Erscheinungsdaten fixiert. Ein Handbuch zu den Passionen, Oratorien und Motetten wird immer seinen festen Käuferkreis haben. Wenn dann auch noch der ‚Vorgänger‘ in der Reihe, Siebert Rampes beispielhafte Studie zu den Orgel- und Klavierwerken, die Messlatte sehr hoch gelegt hat (vgl. *Die Musikforschung* 3/09, S. 286 ff.), dann greift man schon mit einiger Erwartung zu dem vorliegenden Band.

Dabei ist die Ausgangslage, in der sich das Autorenteam um die Herausgeber Reinmar Emans und Sven Hiemke befindet, eine ganz andere. Rampe konnte – gestützt auf die sozusagen druckfrischen Forschungsergebnisse der gerade fertig gestellten *Neuen Bach-Ausgabe* – Analyse und Stilkritik praktisch auf das Gesamtwerk für Tasteninstrumente anwenden und so wirklich wesentliche Neuerkenntnisse, vor allem zur Chronologie der Werke, vorlegen. Emans und Hiemke sind da in einer weit weniger komfortablen Situation: Der Werkbestand ist seit Langem intensiver Gegenstand der Forschung; grundsätzliche, folgenreiche Neuerkenntnisse gibt es nicht. Die Diskussionen kreisen zumeist um Detailfragen der Datierung, Besetzung oder des inneren Aufbaus und sind oft nur einem kleinen Kreis von Spezialisten vorbehalten (und von diesem nachzuziehen).

Im Vorwort wird versucht, das Beste daraus zu machen und den Aufbau des Buches (und mit ihm die Wichtigkeit der einzelnen Kapitel) sinnfällig zu erklären. Dabei wird offenbar ein Mittelweg zwischen historischer und systematischer Darstellung angestrebt. Am Anfang stehen zwei umfangreiche Aufsätze zu „Oratoriumstraditionen“ (Susanne Schaal-Gotthardt) sowie zur „Poesie des Leides“ in den Passionen (Burkhard Meischein). Sollte Meischeins Beitrag als vertiefte Einführung ins Thema gedacht gewesen sein, so wäre dieses Ziel nicht erreicht worden, denn er entpuppt sich vielmehr als tiefgehende Einzelstudie, die bereits einiges von dem enthält, was der Leser in den eigentlichen Werkbetrachtungen erwartet hätte. Diese liefert dann Konrad Klerk zur *Johannes- und Matthäus-Passion*, auf 69 Seiten. Zuvor erläutert Annette Oppermann die Quellenlage. Es folgen ein geringfügig überarbeiteter Wiederabdruck von Klaus Hofmanns Überlegungen zur Tonarten-Ordnung der Johannes-Passion aus *Musik und Kirche* 61 (1991) sowie ein Kapitel zur Rezeption, wiederum von Burkhard Meischein. Nach diesem Muster (Kontext – Quellenlage – Werkbetrachtungen – Rezeption) werden im Folgenden auch die Oratorien, Motetten, Choräle und Lieder besprochen, bisweilen ergänzt durch weiterführende Überlegungen, etwa zu „Bachs Musik im Spiegel zeitgenössischer Theorien“, ebenfalls von Susanne Schaal-Gotthardt. Weitere beteiligte Autoren sind Tobias Janz, Thomas Frenzel, Sven Hiemke und Gustav A. Krieg.

Darüber, was ein Handbuch ist, an welche Zielgruppe es sich wendet und was es leisten soll, wird man trefflich streiten können. Der Klappentext spricht von einem „spannenden Lesebuch und kompetenten Werkführer für alle Musikfreunde und Bach-Liebhaber“. Tatsächlich handelt es sich bei dem Buch um eine Sammlung von bisweilen hochspezialisierten Detailstudien. Selbst die eigentlichen Werkbetrachtungen sind schwere Kost und haben bei Weitem nicht jene Anschaulichkeit, mit der etwa ein Alfred Dürr in komplexe musikalische Sachverhalte einzuführen verstand. Auch scheinen die inneren Proportionen des Bandes ein wenig ins Rutschen geraten zu sein, wenn, wie erwähnt, die Betrachtungen zu den beiden Hauptwerken nur etwas mehr als ein Achtel des Gesamtvolumens ausmachen. Dafür

finden sich hier und da an unvermuteter Stelle Ausführungen, die wohl eher in die eigentlichen Werkbetrachtungen gehört hätten. Klaus Hofmanns Beitrag steht erkennbar an falscher Stelle – ungeachtet der Frage, ob der Wiederabdruck von der Sache her zwingend war oder nicht. Auch sonst hat man vieles schon einmal an anderer Stelle gelesen. Selbst die diffizile Fassungsproblematik der Johannes-Passion dürfte mittlerweile auch dem interessierten Laien weitgehend bekannt sein.

Es mag ungerecht sein, den vorliegenden Band immer wieder an Rampes Studie zur Orgel- und Klaviermusik zu messen. Da aber beide Bestandteile derselben Reihe sind, ist ein Vergleich wohl nicht gänzlich abwegig, und dieser macht deutlich, was dem vorliegenden Band fehlt: die klare Gliederung, eine durchgreifend ordnende Hand beim Aufeinanderbeziehen der Einzelbeiträge und ein einfühlsamer Blick auf den Leser, der sich kompetent, aber ggf. auch rasch über ein Werk oder auch nur einen Teil daraus informieren möchte. Ein größeres Augenmerk auf diese drei Punkte hätte den Handbuch-Charakter des vorliegenden Bandes sehr viel stärker herausstreichen können und damit die Lektüre angenehmer gemacht.

Am Schluss finden sich umfangreiche Register, an erster Stelle ein Verzeichnis der beteiligten Autoren; zu seiner Schande muss der Rezensent gestehen, dass ihm – trotz langjähriger beruflicher Verwurzelung in der Bach-Forschung – einige Namen unbekannt waren.

(Mai 2010) Ulrich Bartels

*The Cambridge Handel Encyclopedia. Hrsg. von Annette LANDGRAF und David VICKERS. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009. XXII, 836 S.*

Das Razonieren über den Sinn und Unsinn von Sammelpublikationen, Handbüchern etc. einmal beiseite lassend, ist festzustellen, dass wir dem Händel-Jubiläumsjahr 2009 eine Reihe von Publikationen verdanken, die durchaus Lücken im Kenntnis- bzw. Forschungsstand geschlossen haben. Und a priori ist gegen die Sammlung der aktuell verfügbaren Informationen zu Händel z. B. in Gestalt einer Enzyklopädie nicht das Geringste einzuwenden. Dass die Darstellung des gesamten Wissens zu Händel eine – durchaus anregende – Illusion blei-

ben muss, ist eine triviale Einsicht, die zu erwähnen man sich scheuen würde, wenn selbige nicht immer wieder aus Gründen der Werbewirksamkeit neu erzeugt würde. Vergleichbares gilt für die Feststellung, dass Enzyklopädien nur in wenigen Fällen der Ort sein können, wo inhaltliche und methodische Neuansätze erkennbar werden. Im Vorwort zur vorliegenden *Cambridge Handel Encyclopedia* wird nicht ganz zutreffend damit geworben, dass „the present volume is the first ever compendium devoted to the composer“ (S. XVII). Ohne sich in detaillierte – meist erfolglos bleibende – Erörterungen der Chronologie einlassen zu wollen, darf doch daran erinnert werden, dass die biographische Enzyklopädie von Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen*, bereits 2008 (und nicht, wie in der „Select bibliography“ des vorliegenden Bandes falsch angegeben, 2009) erschienen ist, sie aber in der Tat thematisch – nicht dem Umfang und der Vollständigkeit nach – einen engeren Radius aufweist als die hier zu besprechende Enzyklopädie. Leider enthält diese keinerlei Hinweise auf die die Auswahl der Artikel leitenden Kriterien; angestrebte Vollständigkeit artet so leicht in eine gewisse Beliebigkeit aus, welche etwa die erwähnte Marx'sche Enzyklopädie geschickt vermeidet.

Die Artikel zu den Opern und Oratorien veranschaulichen, dass die Verknappung des Umfangs der Darstellung nicht immer ohne Folgen für den Inhalt bleiben kann. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht, dass nahezu sämtliche Einträge zu den erwähnten Gattungen ohne jedes Eingehen auf die Musik auskommen. Bei einer derartigen Eingrenzung des Umfangs, wie sie dieser Textgattung bekanntlich inhärent ist, kann dies auch gar nicht anders sein, d. h. die Autoren, die in den allermeisten Fällen gute Arbeit geleistet haben, waren wohl nach der Darstellung von Entstehung, Aufführungsgeschichte, Inhalt etc. schon an das vorgegebene Limit gelangt.

Während die Textgattung Handbuch die Vermischung von Zusammenfassung des Forschungsstandes und eigenen Forschungsleistungen mit sich bringt, beschränkt sich das vorliegende Lexikon leider häufig auf das Referieren der einschlägigen Fakten. Dass auch dies nicht immer gelungen ist, belegen etwa die beiden dicht aufeinander folgenden Arti-

kel „Elbing“ und „Esther“. Schon Irmgard Leux („Über die verschollene Händel-Oper *Hermann von Balcke*. Ein Beitrag zur Elbinger Musikgeschichte“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 8, 1927) konnte glaubhaft machen, dass das *Pasticcio Hermann von Balcke* mit einiger Sicherheit nicht in Elbing aufgeführt wurde. Der Autor des Eintrags führt diesen Artikel aber nicht an, sondern stattdessen einen Aufsatz von Joseph Müller-Blattau, dem 1933 aus nationalistischen Motiven daran gelegen war, Händel nach Elbing reisen zu lassen und dort das *Pasticcio Hermann von Balcke* aufführen zu lassen (eine Annahme, für die es an dokumentarischer Evidenz mangelt). Unter dem Lemma „Hermann von Balcke“ wird dann zwar der Artikel von Leux genannt, aber auch hier ohne die Aufführung 1732 in Elbing an sich in Frage zu stellen. Der Artikel „Esther“ erwähnt mit keinem Wort die neuerdings von Reiner Kleinertz („Zum Problem der Entlehnungen bei Händel am Beispiel der *Brockes-Passion* und der ersten Fassung von *Esther*“, in: *Händel-Jahrbuch* 55, 2010) vorgetragenen Überlegungen zur Werkgenese. Der im selben Jahrgang des *Händel-Jahrbuches* enthaltene Beitrag von John Roberts wird hingegen im Literaturverzeichnis genannt. Sicher ist ein Lexikonartikel nicht der richtige Ort, um wissenschaftliche Kontroversen auszutragen, geschweige denn zu entscheiden. Von der Verpflichtung, abweichende Positionen zu benennen, entbindet aber auch nicht der begrenzte Umfang der Artikel: Ein Satz und die Nennung unter der Rubrik Literatur hätten hier sicherlich ausgereicht.

Der Artikel „Oratorio“, dem Gegenstand nach gewiss von nicht zu unterschätzender Bedeutung, begnügt sich mit der Aufzählung der Oratorien Händels in chronologischer Reihenfolge, ohne dass Fragen der Gattungskonventionen, der Dramaturgie etc. auch nur ansatzweise erörtert werden. Gerade wenn man berücksichtigt, dass jedes Oratorium einzeln besprochen wird, stellt sich die Frage nach dem Sinn einer derartigen Auflistung. Unzweifelhaft einen Gewinn bedeuten hingegen zahlreiche Einträge zu systematischen Stichwörtern (z. B. „Aria“, „Festivals“, „Instrumentation“, „Palazzi“), welche die schwere Kunst der konzisen Darstellung exemplarisch vorführen. Die zu Werbezwecken abgedruckten Lobeshymnen von bedeutenden Händelinterpreten der Gegen-

wart – haben diese das Manuskript des Bandes vorab gelesen? Oder wie konnten sie sich vor der Drucklegung ein Urteil bilden? – verraten viel über den imaginären Adressatenkreis der Enzyklopädie, die sich wohl in erster Linie an den Praktiker und/oder Händelliebhaber wendet, der sich nicht der mühevollen Lektüre längerer Texte unterziehen möchte und dem ein Buch pro Themengebiet als völlig ausreichend erscheint. Ob der vorliegende Band aber auch die Interessen und Wünsche des wissenden Musikers – wie er längst als Ziel der Musikausbildung gelten darf – erfüllt, erscheint (nicht zuletzt auch aufgrund des enorm hohen Preises) zumindest fraglich.

(Juli 2010)

Michael Zywiwicz

*Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives on Analysis and Performance*. Hrsg. von Pieter BERGÉ. Leuven – Walpole, MA: Peeters 2009. IX, 341 S., Nbsp. (*Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Band 2.*)

Pieter Bergé hat gemeinsam mit Jeroen D'hoë und William Caplin elf Auseinandersetzungen mit Beethovens Klaviersonate op. 31,2 zusammengestellt. Verschiedene Zugangsweisen zum gleichen Gegenstand sollen unterschiedliche Facetten ausleuchten. Zudem skizzieren die Beiträge analytisch informierte Aufführungsweisen: eine Anwendung der Analyse, die in den letzten Jahren immer breiteren Raum einnimmt, wenngleich viele praktische Musikerinnen und Musiker solchen Anregungen skeptisch gegenüberstehen. Im einleitenden Essay skizzieren Pieter Bergé und Jeroen D'hoë dieses Verhältnis von Analyse und Aufführung. Sie zeigen nicht nur verschiedene Motivbegriffe auf, sondern suchen den Ausgleich von präskriptiven und deskriptiven Ansätzen, indem sie sowohl Möglichkeiten zur klanglichen Umsetzung analytisch gefundener Strukturen vorschlagen als auch analytischen Implikationen von Einspielungen nachgehen. Folgerichtig schließt der Beitrag mit Bemerkungen zu einer Sprache der Analyse, die solche Dialoge fördert, indem sie sowohl die technische Abstraktion als auch die metaphorische Verbildlichung kennt. Der Zufall der alphabetischen Ordnung führt dazu, dass Scott Burnhams Beitrag an eben diesem Punkt ansetzt. Er untersucht, wie musikalische Strukturen außermusikalische

Wirkungen realisieren, und stellt Fragen, die Interpreten zum Nachdenken anregen sollen, ohne ihnen Vorschriften zu machen. Poundie Bursteins schenkerianischer Zugang betont die Möglichkeit verschiedener analytischer Lesarten der gleichen Musik und das reziproke Verhältnis von Aufführung und Analyse. Er stellt dies u. a. an der Wiedergewinnung der strukturellen Tonika in verschiedenen Takten des ersten Satzes dar. Der Aufsatz ist darüber hinaus eine hervorragende Einführung in die Stimmführungsanalyse, die ohne Polemik zahlreiche Missverständnisse korrigiert.

William Caplin bezieht sich auf die „formal functions“ der Musik der Klassik als Grundlage seiner Formenlehre. Die „Sturmsonate“ diskutiert er mit vielen Seitenblicken auf das klassische Repertoire und skizziert Folgerungen für die Ausführung, von denen er einschränkend betont, dass sie ausschließlich formale Funktionen ausdrücken, keine weiteren Ebenen des Satzes wie Motivik und Stimmführung. Eine grundlegend andere Stimme hört man in Kenneth Hamiltons Beitrag, der aus der Sicht eines Pianisten Aufführungstraditionen untersucht. Hamilton beschäftigt sich mit Berichten über Beethovens Spiel, mit Ausgaben, Aufnahmen und Instrumenten – der Aufsatz ist eine Fundgrube von historisch informierten Beobachtungen und Anregungen aus der Praxis. Robert Hattens Überlegungen zu „topics“, „tropes“ und „gestures“ beabsichtigen die „reconstruction of the composer's poetic *Idee*“ (S. 177). Praktische Umsetzungen seiner semiotischen Forschung sucht er mehr als die anderen Autoren in „orchestral hints“. Ein „horn trio“ oder „childlike innocence, projected by a light, almost fanciful distribution of the weight of the hand“ weisen auf Färbungen wie auch auf den Körper des Interpreten oder der Interpretin hin.

James Hepokoski geht von seiner „Sonata Theory“ aus. Sie sollte für das Verständnis seines Beitrags bekannt sein; die eingestreuten Bemerkungen reichen nicht aus, um zugleich mit der Anwendung auch die Methode zu erläutern. Der Aufsatz ergänzt aufführungspraktische Hinweise zur Theorie: Offenbar ist die Angliederung an das Korpus der „Sonata Theory“ im Allgemeinen intendiert, in deren „performative language“ (S. 207) solche Affinitäten latent angelegt seien. William Kinderman erforscht die

Temporelationen im ersten Satz. Er bettet sie in einen reichen Kontext ein, der sowohl ältere Kompositionen als auch Beethovens Skizzen – und damit Fragen zur Genese – umfasst und einen Ausblick auf das Rezitativ der neunten Symphonie eröffnet. Auch William Rothstein untersucht die Zeitorganisation, und auch er befragt (und textiert) die Rezitativpassagen, bevor er sich der Taktgruppengliederung widmet. Seine praktischen Folgerungen betreffen metrische Phänomene, die er durch Reduktionen für die Ausführung aufschließt. Douglass Seaton skizziert einen Zugang auf der Grundlage von Narrativitätstheorien. Den praktischen Nutzen erkennt er im integrativen Moment dieses Ansatzes, der analytische Einzelbeobachtungen verbindet. Steven Vande Moortele beschreibt schließlich am Beispiel der „Sturmsonate“ ein Stück Wissenschaftsgeschichte, indem er unterschiedliche Lesarten diverser Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts vorstellt: Hier zeigt sich, welch reiches Reservoir an Deutungen die Formenlehre ganz entgegen ihres manchmal dogmatischen Rufs hervorgebracht hat.

Bergé, D'hoë und Caplin präsentieren in ihrem vielschichtigen Band eine Fallstudie zum Pluralismus analytischer Ansätze einschließlich von Überlegungen zur klanglichen Umsetzung. Insofern ist das Buch sowohl eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit der „Sturmsonate“ als auch eine Anthologie zu musiktheoretischen Ansätzen der Gegenwart mit einem Schwerpunkt zur Formtheorie. Doch liegen in der Vielschichtigkeit zwei Probleme. Da sich alle Beiträge auf den gleichen Gegenstand beziehen, ist es erstens schade, dass das Buch elf Solitäre vorstellt. Die Diskussionen müssen die Leserinnen und Leser selbst führen. Spannend wäre es gewesen, wenn die Autoren auf bisweilen drastische Deutungsunterschiede ihrer Kollegen hätten eingehen können oder wenn die Herausgeber die Diskussion in einem Nachwort geführt hätten. So wird diese Auseinandersetzung, die den Band als Einheit markiert hätte, nicht angestoßen und insofern erschwert, als man Konkordanzen mühsam suchen muss. Zweitens sind die Tonfälle recht verschieden; mitunter scheint der intendierte Leserkreis die Autoren veranlasst zu haben, gleichsam mit angezogener Handbremse zu schreiben. Trotz dieser kleinen Einwände haben die Herausgeber ein rundum lesens-

wertes Buch vorgelegt, das nicht zuletzt eine Einladung zur analytischen Interpretationsforschung darstellt.  
(Juli 2010) Christoph Hust

*RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 17: Briefe des Jahres 1865. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 797 S.*

1865 war ein Jahr voller Dramatik in dem ohnehin nicht eintönigen Leben Richard Wagners. Ein Jahr zuvor war er von König Ludwig II. von Bayern nach München berufen worden. Doch im Dezember 1865 musste der Komponist aufgrund seiner Beteiligung an politischen Auseinandersetzungen die Stadt fluchtartig verlassen und zog in die Schweiz.

Mit fast 800 Seiten Umfang übertreffen die Briefe des Jahres 1865 alle vorangegangenen Bände, wobei der Anhang (Anmerkungen zu den einzelnen Briefen, Themenkommentare, Verzeichnisse und Register) fast die Hälfte des Bandes ausmacht. Die eher übersichtsartig gehaltenen Themenkommentare beziehen sich auf Wagners Reisen, die Presse, die Politik, seine künstlerischen Projekte und Arbeiten sowie auf die Uraufführung des *Tristan*. Die Geburt der Tochter Isolde am 10. April 1865, an dem pikanterweise auch die erste Orchesterprobe zur Uraufführung durch Hans von Bülow stattfand, wird weder von Wagner noch im Kommentar erwähnt, was dem Bestreben der Herausgeber entspricht, das Private im Hintergrund zu belassen. Dazu müsste man parallel das tagebuchartige *Braune Buch* lesen, das die emotionalen Turbulenzen Wagners zu Beginn seiner Beziehung mit Cosima enthält. Weil die Briefe des Komponisten an Cosima von Bülow vernichtet wurden, in denen er vermutlich genau berichtet hat, sind die Aufzeichnungen Ludwig II. über seine mit Wagner auf Schloss Hohenschwangau verlebte Woche im November 1865 erstmals vollständig abgedruckt und erläutert.

Die ausgezeichneten Erläuterungen zu den einzelnen Briefen glänzen durch genaueste Hinweise und Erklärungen. Und wieder einmal staunt man über die stilistische Variationsbreite der Wagner'schen Briefe, ob sie an den König gerichtet sind („holder Gönner“,

„hehrer Geliebter“) oder an die Bediente Verena Weidmann („nehmen Sie unten im blauen Kabinet eine rothe Fenstergardine“), ob sie sich um eine Wahrsagerin drehen, die Wagner tief beeindruckte (S. 497f.) oder um die nervliche Anspannung bis zur Uraufführung des *Tristan*. Der Band ist nicht nur eine wissenschaftlich erstrangige Quelle, sondern besitzt auch durchaus unterhaltenden Wert.  
(September 2010) Eva Rieger

*NICHOLAS VAZSONYI: Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand. Cambridge: Cambridge University Press 2010. 222 S.*

Während Hector Berlioz einmal schrieb: „Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert“, hätte Wagner, nach Vazsonyi, wohl eher und zutreffender gesagt: „Mein Leben ist ein Drama, an dem ich schrieb.“ Begnügte man sich bislang damit, vom Mitteilungsdrang oder Selbstdarstellungsvermögen Wagners zu sprechen, so zeigt der Autor auf, dass dieser darüber hinaus nicht nur selber den Diskurs um seine eigene Person und sein Werk schuf, sondern ihn auch laufend kontrollierte und weiter entwickelte. Richard Wagner bezeichnete sein Musikwerk als etwas noch nie da Gewesenes und erfand sogar ein eigenes Vokabular, um es zu beschreiben. Vazsonyi analysiert in fünf Abschnitten verschiedene Facetten der Unternehmungen Wagners, die alle das Ziel hatten, für sich zu werben: die Schaffung seiner Person als Markenzeichen, Kommunikationsmanagement („public relations“), die Entwicklung einer Marke, die eigene Vermarktung innerhalb seines Musikwerks und die Etablierung eines globalen Netzwerks.

Ab 1840 produzierte Wagner ein Korpus an Texten, die den öffentlichen und intellektuellen Diskurs um sein Werk schüren sollten; sie waren „ein komplexes und verstörend verführerisches Amalgam von Haltungen, ästhetischer Theorie, gesellschaftlichen Kommentaren und Ideologie, eingewoben innerhalb einer farbigen und suggestiven autobiographischen Erzählung. [...] Die Art, wie er daran ging, seinen Erfolg zu generieren, ihn abzusichern und zu erhalten, war beispiellos und entsprach – vielleicht intuitiv – genau den Marktbedingungen, mit denen er sich anlegte“ (S. 9 und

10; Übersetzung E. R.). In diesen Texten formte er das Bild des deutschen Künstlers, der das Geld, den Markt und die industrielle Moderne gleichermaßen ablehnte, und sah sich als der Deutscheste unter den Deutschen, wobei sein Deutschtum die wahre Kunst – im Gegensatz zu profitorientierter Produktion von Musik – vertrat, also als moralisch überlegen zu gelten hatte. Vazsonyi sieht Wagners Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ als einen integralen Bestandteil der Vermarktung seiner ästhetischen Theorie mit dem Ziel, durch die Biologisierung des Jüdischen dem Hauptkonkurrenten Meyerbeer den Boden zu entziehen.

Die Rückführung der sterblichen Überreste Webers nach Dresden 1844 wird vom Autor als eine Publicity-Kampagne dargestellt. Obwohl nicht feststeht, ob Wagner diese tatsächlich selbst organisierte, konstruierte er mit seiner Darstellung der Ereignisse in seinen Briefen, Erinnerungen und Schriften eine Brücke zwischen sich und Weber und schrieb sich in dessen Biographie ein. Ähnliches findet sich im Zusammenhang mit der Aufführung der neunten Symphonie Beethovens: Wagner platzierte zunächst anonym eine Serie von Anzeigen in einer Dresdener Zeitung und förderte damit die Nachfrage. Seine folgenden Programmnutzen verstärkten zusätzlich die Gemeinsamkeit zwischen sich und Beethoven: Mit dem Bezug auf dessen vokalen Schlusssatz verknüpfte er die Symphonie mit dem Wagner'schen Musikdrama.

Während Vazsonyis Analyse der *Meistersinger von Nürnberg* nachvollziehbar zeigt, wie sich Wagner in die Rolle des legitimen Nachfolgers der Alten Meister imaginierte, könnte man sich über die Schlüsse, die der Autor aus *Tristan und Isolde* zieht, streiten. Die Musik verspreche Authentizität der Erfahrung (orgasmischer Ekstase) auf einer künstlerischen Ebene; damit nehme sie eine Konsumkultur voraus, die – durch die Verlagerung von der sexuellen in die ästhetische Sphäre – körperliche Lust beim Konsum verspreche.

„Kauft deutsch – kauft Wagner!“ Die Bayreuther Festspiele waren – so der Autor – das Gefäß, in das der Komponist „alle disparaten Elemente seiner Marketing-Aktivitäten der vorangegangenen drei Jahrzehnte gießen konnte“ (S. 171). Ihre Einzigartigkeit haben sie bis heute bewahrt. Die Richard-Wagner-Vereine ver-

traten eine ideologische Mission, die als Synonym des Wagnerismus bis heute weiterlebt. Obwohl sich der Komponist von ihr zu distanzieren trachtete, verfolgte er doch aufmerksam die Entwicklung eines globalen Netzwerkes und unterstützte es sogar. Vazsonyi kritisiert die Neigung vieler Autoren, diese Marketingtaktik zu ignorieren und die Interpretation von Wagners Leben aus dessen Perspektive kritiklos zu übernehmen. Es gelingt dem Autor mit seiner kritischen Analyse des Phänomens Wagner wie auch von Teilen der affirmativen Wagnerforschung selbst, mit umfassender Kenntnis der Musik und der Texte Wagners, einen neuen Blick auf diesen zu eröffnen. Und das will angesichts der angehäuften Wagner-Literatur etwas heißen.

(Juli 2010)

Eva Rieger

„Sang an Aegir“. *Nordische Mythen um 1900*. Hrsg. von Katja SCHULZ und Florian HEESCH. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. 391 S., Abb., Nbsp. (Edda-Rezeption. Band 1.)

Äußerlich ansprechend wirkt der im Rahmen eines DFG-Projekts entstandene Band durch die ungewöhnlich hochwertigen, bibliophil realisierten Farbabbildungen zu nordisch-mythologischen Elementen in Werbung und Propaganda. Die Studien von Jennifer Baden über nordische Mythen in der Schule, von Katja Schulz über August Strindberg, die Ausführungen von David Ashurst zu *Edda* im viktorianischen Kontext (im englischen Original), ebenso die Arbeiten von Matthias Teichert über Götzen bei Nietzsche, von Sarah Lütje zum Thema Buchgestaltung und von Julia Zernack zu Werbung und Propaganda können hier nicht gebührend berücksichtigt werden. Der interdisziplinär angelegte Band widmet sich jedoch auch vier primär musikalischen Schwerpunkten, die von der Aegir-Komposition durch Wilhelm II. von 1894 (Julia Zernack und Florian Heesch) über nordische Mythen in deutschen Oratorien (Linda Maria Koldau) und schwedischen Nationalopern um 1900 (Florian Heesch) bis hin zu Richard Wagner (Rüdiger Jacobs und Ulrike Kienzle) reichen. Was Forschungsgegenstände betrifft, die hier nicht zur Sprache kommen, vertrösten die Herausgeber die Leser auf die Fortsetzung der *Edda*-Reihe.

Eine Frage, die wiederholt tangiert wird, gilt der Originalität nordischer Mythen. Wenn mit der Frage eine Stellenwertdebatte einhergeht, ist das in erster Linie die Schuld offensiv pronordischer Autoren, allen voran Wilhelm II., welche die humanistische Bildung gerne durch moderne Nordlandkunde ersetzt hätten. Wird beispielsweise in Wilhelm Stenhammars Oper *Tirfing* (1898) oder in Wagners *Ring* die Gestalt einer kriegerischen Frau thematisiert, mag ein skeptischer Leser fragen, ob die weit verbreitete These von der spezifisch nordischen Qualität solcher Frauen mit Blick auf Diana u. a. doch noch überprüft werden sollte. Schließlich ist die herausragende Rolle starker Frauen in der nordischen Gesellschaft weit über ABBA hinaus ein Mythos des 20. Jahrhunderts. Auch könnte die mit Blick auf die Götterdämmerung à la Wagner wichtige Qualität des Weltuntergangs in der nordischen Mythologie (und dementsprechend in der nordischen Literatur der Strindberg'schen Moderne) zum Teil mit der Apokalypse zu tun haben. Dass Aegir mit Poseidon und Neptun zusammenhängt, wird von den Autoren zugegeben.

Auch wenn gerade Nietzsche und Wagner (aber auch Jean Sibelius, Ernst Josephson und viele andere) durch ihr Schaffen an die Notwendigkeit eines komparatistischen Blickwinkels erinnern und das häufige Nebeneinander der antiken und nordischen Mythologie als Thema geradezu personifizieren, besteht die Qualität der Forschung über ein Sujet wie die nordischen Mythen um 1900 allerdings noch eher in sorgfältigen Text- und Fallanalysen. Im vorliegenden Band sticht die skandinavistische Kompetenz der Autoren und Herausgeber hervor. Quellennachweise sind (soweit es der Rezensent beurteilen kann) korrekt formuliert, altskandinavische Sprachen sorgfältig übertragen und Übersetzungen mit Liebe und Verstand ausgeführt. Manifest wird dies etwa dann, wenn Ulrike Kienzle ihre musikanalytisch fundierte Analyse der Verwandlungen der Brünnhilde-Gestalt mit Blick auf nordische Vorbilder in der aktualisierten Form ihres Beitrags für die Anthologie *Alles ist nach seiner Art* von 2001 präsentiert. Zusammen mit Rüdiger Jacobs' Aufsatz zu nordischen Mythen bei Wagner (an sich kein neues Thema, aber gut ausgearbeitet) macht Kienzles Beitrag aus dem Buch einen sicher oft zitierten Titel in

der im Vergleich zu musikwissenschaftlichen Nordeuropastudien deutlich populärerer Wagner-Forschung. Skandinavische Wissenschaft wird in diesem Band nicht stillschweigend zur Kenntnis genommen, sondern gebührend ausgearbeitet.

Florian Heesch's wichtiger Beitrag zu Wilhelm Stenhammars Oper und zu anderen schwedischen Versuchen, nach 1890 eine „Nationaloper“ zu komponieren, regt indirekt die Frage an, wie eine solche zu definieren wäre. Wie und wieso „wurde“ Wilhelm Peterson-Bergers *Arnljot* 1910 eine Nationaloper, während Stenhammars *Tirfing* oder andere Versuche der neunziger Jahre noch „scheiterten“? Warum sind Ivar Hallströms *Hertig Magnus och sjöjungfrun* (1867) und *Den bergtagna* (1874) – obwohl beide in schwedisch, zu einem regional-spezifischen Sujet und Tonfall komponiert (im markanten Unterschied zu Opern von Uttini, Kraus, Naumann, Vogler und Hæffner) – keine Nationalopern? Hat *Arnljot* diesen Status immer noch und in welchen Kreisen? Könnte *Tirfing* nie mehr eine „Nationaloper“ werden? Im Gegensatz zum Genre der Nationalhymne scheint es schwierig, die Funktion Nationaloper im wissenschaftlichen Diskurs zu isolieren, ohne ein enges historisches Gerüst aufzustellen. Sehr wichtig ist es allerdings, zu untersuchen, unter welchen Bedingungen in den nordischen Ländern um 1900 an der Idee einer Nationaloper gearbeitet wurde. Themen dieser Art gehörten freilich gar nicht unbedingt in ein Buch über die *Edda*-Rezeption.

(August 2010)

Tomi Mäkelä

*Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004.* Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER, Ulrich KONRAD und Albrecht RIETHMÜLLER. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur / Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 210 S., Abb.

Der Band versammelt Beiträge eines Mainzer Kolloquiums des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen der deutschen Akademien der Wissenschaften aus dem Jahre 2004. Er tut das, das sei vorweg gesagt, mit einer redaktionellen Nachlässigkeit, die bei einem philologischen Fragen gewidmeten Band erstaunt

und angesichts der Qualität der Beiträge wohl nicht nur den Rezensenten verärgert. Die äußere Form der Beiträge (Anmerkungen, bibliographische Nachweise) ist nicht vereinheitlicht, Versehen (S. 28, Anm. 41: der vollständige Titelnachweis von James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge u. a. 1994 fehlt), Irrtümer (S. 109, Anm. 26: Berg, Schönberg und Webern bearbeiteten Werke von Johann Strauß, nicht umgekehrt) und dysfunktionale Reste der Vortragsfassung (S. 50, zweiter Absatz) wurden übersehen, Textteile stehen am falschen Ort (S. 88, letzter Absatz). Dass darüber hinaus eine sich auf den gesamten Band beziehende Einleitung fehlt – es gibt lediglich ein kurzes, allgemeines Vorwort von Albrecht Riethmüller und eine den ersten vier Aufsätzen des Bandes geltende Einleitung von Ulrich Konrad – trägt nicht zur Kohärenz des Buches bei.

Dabei verdiente es Aufmerksamkeit: Es handelt u. a. von den Veränderungen des Werk- und des Textbegriffs in der Musik ab 1950 und von den Konsequenzen, die in editorischer und philologischer Hinsicht daraus erwachsen. Diese Veränderungen zeichnet beispielsweise Dörte Schmidt in ihrem Beitrag anhand der verschiedenen Fassungen von John Cages *4'33''* nach und kommt dabei neben einem beredten Plädoyer für die Historisierung des Cage'schen Denkens und Komponierens zu einer Differenzierung des Verhältnisses von Text und Performativität (nicht nur) bei diesem Komponisten. Prinzipielle Überlegungen aus medientheoretischer Sicht bringt der Beitrag von Ludwig Jäger, indem er den gerade für die Musik höchst anregenden Gedanken entfaltet, dass Transkription „ein grundlegendes sinninszenierendes Verfahren der kulturellen Semantik“ (S. 122) darstellt. Ohne Transkription kein Sinn – auch und gerade nicht innerhalb der „autochthonen Semantiken“ der Künste: So ließe sich mit Jäger sagen. Was das im Einzelnen bedeuten kann – für den Status von musikalischen Fassungen, Transkriptionen oder Werk-Texten generell –, das bleibt einstweilen leider weitgehend unerörtert: Kein Beitrag greift diese Anregungen auf.

Den letzten Teil des Bandes bilden einige Fallstudien aus der editorischen Praxis, die sich weniger dem Themenfeld Transkription als vielmehr dem der Fassungen widmen: Ulrich Krämer präsentiert Schwierigkeiten und deren Lösungen bei der Edition von Arnold Schön-

bergs *Gurreliedern* im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe; Regina Busch skizziert einige Probleme, die auf die Herausgeber von Alban Bergs und Anton Weberns Orchesterstücke warten; Giselher Schubert gibt einen Überblick über die Fassungen von Kurt Weills Oper *Mahagonny* und deren Geltung, und Wolfgang Rathert schließlich zeigt am Beispiel von Charles Ives' *Concord Sonata* die Grenzen von historisch-kritischen Ausgaben auf: Sie enden in ihrer herkömmlichen Gestalt dort, wo der ihnen immanente Werkbegriff ins Leere geht. (August 2010) Markus Böggemann

ARMIN H. KUTSCHER: *Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 286 S.

Wie kann das zwischen römisch-katholischer Kirche und zeitgenössisch-avantgardistischer Musik weitgehend zerrissene Band wieder zusammengefügt werden? Dieser Frage widmet sich die von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen angenommene Dissertation von Armin H. Kutscher. Insbesondere geht es dem studierten Orchestermusiker und Theologen, der heute als Trainer in der Unternehmensberatung tätig ist, um die Frage, wie nach dem Zerfall der „musikalisch-tonalen Grammatik“ im 20. Jahrhundert der daraus entstandene „Freiraum“ im Falle der geistlichen Musik gefüllt werden könne. Ausdrücklich geht es in dem Buch nicht darum, „aus einer theologischen Perspektive heraus Postulate für die geistliche Musik zu entwerfen“. Vielmehr soll gezeigt werden, „wie die theologischen Postulate, die an die Musik herangetragen werden, ins kompositorische Werk gesetzt werden können“ (S. 12). Diese theologischen Postulate werden allerdings nicht näher benannt. Stattdessen wird mit Theodor W. Adorno ein für den Autor zentraler „Gesprächspartner für die Auseinandersetzung mit Neuer Musik“ (S. 159) ins Feld geführt, aus dessen musikästhetischem und philosophischem Werk konkrete kompositorische Kriterien für die geistliche Musik generiert werden sollen.

Den Weg dahin beschreitet der Autor in drei Kapiteln, zwei historischen und einem philosophisch-ästhetischen. In „Neue Musik – ein einführender Überblick“ geht es kenntnisreich

und genau, wenn auch mit wenig Bezug zur klingenden Musik, um eine zusammenfassende Darstellung der Begriffsgeschichte der Neuen Musik sowie um einen Überblick über die wichtigsten musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Dabei spielt Kirchenmusik allerdings keine Rolle. Insgesamt wird ein Bild weltlichen postmodernen Komponierens als Vorbild entworfen, dem sich „eine heute mögliche geistliche Musik angstfrei und kompetent stellen“ müsste (S. 69). Dem wird nun im folgenden Kapitel „Das Miteinander von Musik und Kirche“ vor allem eine Geschichte amtskirchlicher Verlautbarungen zu kompositionstechnischen Neuerungen in der Kirchenmusik seit der Notre-Dame-Schule bis hin zum Zweiten Vatikanischen Konzil gegenübergestellt. Dabei handelt es sich im Grunde eher um die Darstellung eines „Gegeneinanders“ beider Bereiche. Sie verdeutlicht vor allem, dass zeitgenössische musikalische Errungenschaften von der Kirchenführung allezeit zu wenig gewürdigt worden seien und dass es den zuständigen Autoritäten zumeist weniger um theologische und musiktheoretische Fragen ging. Beide Kapitel über Neue Musik und Kirchenmusikgeschichte bringen im Prinzip nichts Neues, sondern stellen fußnotenreich bisherige Erkenntnisse und gängige Thesen ausführlich dar.

Mit dem abschließenden Kapitel „Ästhetisch-kompositorische Kriterien geistlicher Musik ausgehend von Adorno“ (S. 159–259) soll nun die Brücke zwischen beiden Bereichen geschlagen werden. Es ist in zwei Abteilungen aufgeteilt. Dabei werden zunächst Adornos philosophische und musikalische Schriften ausführlich und, trotz der teilweise sperrigen Materie, gut verständlich referiert. Anschließend werden – nach einer ergebnislosen Diskussion der Frage, was geistliche Musik eigentlich sei – in „Drei Miniaturen“ mithilfe von Adornos Analysen der Musik Alban Bergs Kriterien für die musikalische Gestalt heutiger geistlicher Musik entworfen. Zusammengefasst geht es dabei um dreierlei: (1) um die Erfahrbarmachung des Transzendenten durch die in sich stimmige materiale Konstruktion einer autonomen Musik, die „alles zweckmäßige oder subjektive an Intention ausschließen muss“ (S. 247), (2) um die musikalische Berücksichtigung des mit der Moderne einhergehenden „Bruchs“ mit der Tradition, der der gebrauchsmusikalischen

Funktionalisierung und der falschen Positivität des widerspruchslosen Systems widerspricht und mit dem „Bruch als Prinzip und Formgesetz“ nach Adorno allein noch „Einheit, Sinn und Wahrheit“ ermögliche (S. 248), und (3) um die Gewinnung einer „destruktiv-generativen Ästhetik“, die einerseits als Auflösungs-, andererseits als gestalterzeugende Bewegung sich im Sinne Bergs zum Beispiel in der Atomisierung des Klanges bzw. dem Übergang ins „Nichts“ als konsequente Aufweichung verfestigter Gestalten zeigt (S. 254). Für das Komponieren geistlicher Musik gelte, dass es der Gefahr affirmativen Sprechens entgehen muss. Als Folge ergibt sich für Kutscher daraus einerseits die Forderung nach dem Verstummen der „Material-Innovations-Moderne“, andererseits nach einem Widerruf jeglicher Verfestigung oder ästhetischer Selbstsetzung in der Komposition selbst. Für diesen „Weg ins Verstummen über die ‚Zer-Setzung‘ oder in die konzentrierte Stille“ (S. 258) wird schließlich der Komponist Hans Zender als Kronzeuge aufgerufen. Ein mit 27 Seiten und über 500 Titeln etwas überdimensioniert erscheinendes Literaturverzeichnis beschließt die Arbeit.

Die Untersuchung weist vor allem mit der Frage danach, inwiefern ausgerechnet Adorno „als Anwalt der geistlichen Musik aufgerufen“ werden kann, „wengleich er diese ablehnt“ (S. 242), ein Grundproblem auf, das nicht befriedigend gelöst und wohl überhaupt nur angegangen werden kann, wenn man sich Adornos spezifische Dialektik und Offenheit der Begriffe zu eigen macht. Ohne dass hier im Einzelnen auf die Inkompatibilität von Adorno'scher Philosophie (mit ihrem zum Materialismus tendierenden Menschenbild und ihrer Ablehnung jeglichen Offenbarungsglaubens) und einer letztlich auf Überlieferung fußenden katholischen Theologie (sofern sie mehr sein will als eine Definition eines irgendwie unbestimmbaren „Rests“) eingegangen werden könnte, bleibt nach der Lektüre eine grundsätzliche Frage offen: Inwiefern kann sich geistliche Musik dem Anspruch auf künstlerische Autonomie im Sinne Adornos (als säkularisierte und von jeglicher Theologie emanzipierte) nähern, ohne ihren Begriff zu verlieren? Da der Autor die „römisch-katholische Kirche“ im Untertitel der Arbeit führt, muss diese Frage erlaubt sein. Kurz, in dem Buch wird versucht, unvereinbare

Dinge miteinander zu verbinden. Der dennoch erzielte Kompromiss wird mit dem Verzicht auf eine Präzisierung des Begriffs „Kirchenmusik“ erkaufte. So erweist sich insbesondere die mangelnde begriffliche Unterscheidung zwischen „Kirchenmusik“ und „geistlicher Musik“ sowie eine genauere Definition derjenigen „theologischen Postulate, die an die Musik herangetragen werden“ und denen der Autor konsequent aus dem Weg geht, als fraglich. Wenn es ihm um katholische Kirchenmusik als liturgische Musik geht, die letztlich immer auch in der Vertonung vorfindlicher Texte besteht, bleibt dann die Frage nach der Funktion der Musik an liturgischem Ort nicht unüberwindbar vorhanden? Wenn es ihm allgemein um eine geistliche Musik im Raum der Kirche geht, die grundlegende Fragen des religiösen Glaubens zur Sprache bringt, bleibt so der Bezug zum römisch-katholischen Bekenntnis nicht irgendwie virulent? Hier wäre es vielleicht ehrlicher gewesen, von vornherein das an die Musik herangetragene eigene Bild von Glaube, Gott, Kirche und Liturgie offenzulegen. Da es dem Autor um den ästhetischen Entwurf einer geistlichen Musik der Postmoderne geht, stellt sich die Frage, inwiefern diese mit den von Adorno hergeleiteten Kriterien noch eine konfessionell gebundene sein kann oder letztlich gerade so sehr „geistlich“ ist, wie trivialerweise jede Form von Musik, die irgendwie über sich hinausweist. Bei Kutscher schlägt die angeblich „gegenseitige Angewiesenheit von Neuer Musik und Kirche“ (S. 69) jedenfalls ziemlich einseitig aus. (Oktober 2010) Johannes Laas

*Webern*, 21. Hrsg. von Dominik SCHWEIGER und Nikolaus URBANEK. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2009. 392 S., Nbsp., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

Die hier publizierten Vorträge gehen auf ein Symposium des Komponistenforum Mittersill im September 2009 zurück und bieten – so die Herausgeber im Vorwort – einen „panoramaartigen Überblick über die gegenwärtige Webern-Forschung“ (S. 9). Der Band gliedert sich in Aufsätze einerseits über das Werk des Komponisten und sein unmittelbares Umfeld („Weberns Bilder“), andererseits über historische und zeitgenössische Sichtweisen („Bilder Weberns“). Den Abschluss bildet ein Gespräch

zwischen Reinhard Kapp mit dem Komponisten Christian Ofenbauer und Symposiumsteilnehmern sowie eine von Julia Bungardt sorgfältig recherchierte Bibliographie zur Webern-Forschung seit 1995, als Fortsetzung der letzten aktuellen Bibliographie von Neil Boynton (Cambridge 1996).

In seiner Einführung referiert Dominik Schweiger die in der wissenschaftlichen Rezeption kursierenden Webern-Bilder, daraus resultierende Widersprüche und eingleisige Deutungen. Durch konsequente Dekonstruktion öffnet er das Feld für neue Fragen und Interpretationen. Dass zu enge Perspektiven manchmal in einer Sackgasse münden können, zeigt sich im vorliegenden Band bei Jerry M. Cain, der recht umfänglich Tonkonstellationen nach den Prinzipien der *set theory* analysiert. Die Konzentration auf Entwürfe zu Karl-Kraus-Vertonungen wird dabei lediglich in der isoliert wirkenden Einleitung thematisiert – für die Kernaussagen bleiben die Implikationen solchen Materials ohne Bedeutung.

Im Ganzen bietet die Sammlung eine Fülle innovativer Ansätze. Profund gestaltet Federico Celestini die auf seiner Habilitationsschrift zum „Grotesken in der Musik“ (Stuttgart 2006) basierende Untersuchung zu Gestik und Klanggestalt in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 2. Auf die in diesem Aufsatz bereits angesprochene Bedeutung Gustav Mahlers für Webern beziehen sich auch Julian Johnsons Überlegungen zu formalen „Schwellen“ („Thresholds“), die der Autor in den Werken von der frühen atonalen Phase bis zur späten Kantate als Momente des musikalischen Innehaltens und der Vorausschau deutet. Neil Boynton setzt den streng werkanalytischen Ansatz fort: Im Studium der Skizzen gewinnt er neue Erkenntnisse zur formalen Gestalt der Variationen op. 27. Andreas Vejvar und Monika Hennemann erweitern den Betrachtungsraum von der Musikanalyse auf Weberns Weltanschauung, ersterer durch eine kritische Lektüre jener Schriften, die Weberns von christlicher Mystik geprägtes Weltverständnis begründen (u. a. Wille, Häcker, Böhme). Dankbar dürfte sich die Webern-Forschung für die standgenaue Transkription des bisher nur in Auszügen bekannten Schauspiels „Tot“ zeigen. Hennemanns Aufsatz liefert erste Deutungsansätze und verweist auf Querverbindungen zu zeitgleich entstandener Musik. Auf

eine ausführliche Beschäftigung mit diesem wichtigen Zeugnis der Weltsicht Weberns ist zu hoffen. Im abschließenden Beitrag zu „Weberns Bildern“ fragt Regina Busch nach Einflüssen älterer Musik und Möglichkeiten, deren Spuren im Werk des Komponisten zu verfolgen. Aussagen zu Johann Sebastian Bach werden in Zusammenhang mit dessen Musik wie auch mit Weberns eigenem Schaffen gebracht. Das facettenreiche Thema, welches im begrenzten Rahmen nur angedeutet werden kann, verdiente unbedingt, weiter verfolgt zu werden.

Den zweiten Teil der Publikation eröffnet Nikolaus Urbanek mit Gedanken zu Theodor W. Adornos Webern-Bild, dessen scheinbare Inkohärenzen er als sich stetig aktualisierende Näherungsversuche versteht. In der Auseinandersetzung mit Adornos Haltung zur Avantgarde der 1950er Jahre entwickelt Urbanek darüber hinaus Ideen zu einer Gesamtperspektive auf Weberns Schaffen, die hergebrachte Sichtweisen zur strukturellen Unterscheidung zwischen atonalem und zwölftönigem Werk ins Wanken bringt.

Konzentriert auf die (amerikanische) *set theory* unter Berücksichtigung einiger europäischer Beiträge gewährt Allen Forte eine kritische Übersicht über die Webern-Analyse seit den 1940er Jahren. Catherine Nolan zeichnet in ihrem kurzen, aber anregenden Artikel den Weg von einem wesentlich durch Positionen der Avantgarde beeinflussten Webern-Bild der 1950er Jahre zu einer allmählichen Öffnung für die ganzheitliche Betrachtung des Komponisten. Über die in Europa kaum bekannte, dabei überaus lebendige Auseinandersetzung mit Anton Webern in Südamerika berichtet Manuel Sosa. Sein frappierend einfaches Fazit zu dessen Popularität unter zeitgenössischen Komponisten lässt sich ohne Weiteres auch auf Europa übertragen: „[Webern] constituted not only the most approachable point of reference but also the most tangible point of departure for the progressive and perhaps desperate search of South American composers.“ (S. 315). Am Ende stehen Jörn Peter Hiekels teilweise auf E-Mail-Korrespondenzen beruhende Beispiele zum Webern-Bild jüngerer Musikschaffender. Die Zusammenschau ist zweifelsohne interessant, oft auch amüsant zu lesen, wenngleich manche Aussagen vor allem der Selbstdarstellung zu dienen scheinen. Für die meisten der

Befragten hat die rein technische Faktur von Weberns Musik an Bedeutung verloren, wenngleich bestimmte Stücke, das musikalische Ethos oder auch eine spezifische Herangehensweise an kompositorische Probleme relevant bleiben. Diese Haltung bestätigt auch Christian Ofenbauer im abschließend transkribierten Gespräch, wenngleich er einen konkreten Einfluss Weberns auf sein Schaffen bestreitet, da er sich kompositorisch mit gänzlich „andere[n] Probleme[n]“ (S. 339) konfrontiert sieht.

Die vorliegende Publikation wäre allein schon aufgrund der aktualisierten Bibliographie sowie der derzeit einzig greifbaren Veröffentlichung des Bühnenstücks „Tot“ unentbehrlich. Darüber hinaus vermitteln die Beiträge ein lebendiges Bild der heutigen wie teilweise auch der historischen Webern-Forschung sowie neue Aspekte zum Schaffen des Komponisten. Einer weiten Verbreitung sollte nichts entgegenstehen.

(Juni 2010)

Eike Feß

*MICHAEL CRUMP: Martinů and the Symphony. London: Toccata Press 2010. 512 S., Nbsp. (Symphonic Studies No. 3.)*

Bohuslav Martinůs Orchesterwerke erschweren einen analytischen Zugriff gleich in mehrfacher Hinsicht: Die große Zahl an Kompositionen lässt einen Überblick über das Œuvre ebenso zur Herausforderung werden wie die stilistischen Veränderungen, die Martinůs Tonsprache während fünf Jahrzehnten durchlief. Auch ist einer Auseinandersetzung mit dem Instrumentalschaffen nicht gerade förderlich, dass man zusätzlich die für das 20. Jahrhundert weit verbreitete Problematik bewältigen muss, überhaupt erst adäquate analytische Kriterien zu formulieren. Michael Crumps Leistung, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, besteht nun darin, in seiner umfangreichen und sorgfältig ausgestatteten Monographie diese Herausforderung mit der erforderlichen Genauigkeit angenommen zu haben. Darauf zielend, grundsätzliche Parameter von Martinůs instrumentalem Komponieren herauszuarbeiten, fokussieren seine Beschreibungen hauptsächlich das zweifellos zentrale Korpus der sechs Sinfonien, die zwischen 1942 und 1953 allesamt im amerikanischen Exil entstanden sind. Diese Gewichtung birgt den Vorteil,

dass sich ein klarer Gattungszusammenhang voraussetzen lässt – abgesehen von der explizit als „Fantaisies Symphoniques“ überschriebenen sechsten sind die erste bis fünfte als Sinfonien betitelt. Zudem erleichtern die in rascher Folge komponierten Werke und der damit beschriebene relativ enge Zeitraum (von 1942 bis 1946 jährlich eine Sinfonie, die letzte entstand nach einer mehrjährigen Pause 1951–1953) die Vergleichbarkeit, auf deren Grundlage es kompositionstechnische und ästhetische Charakteristika herauszuarbeiten gilt. Crump bettet seine analytische Betrachtung der Sinfonien darüber hinaus in den Kontext von Martinůs gesamtem Orchesterschaffen ein, von den kaum bekannten ‚autodidaktischen‘ Jugendwerken seiner Prager Zeit über die Orchesterkompositionen der Pariser Jahre bis zu denjenigen, die in der Pause zwischen der fünften und sechsten Sinfonie entstanden sind (*Memorial to Lidice* bis *Intermezzo*), und den instrumentalen Spätwerken wie *Les Fresques de Piero della Francesca* oder *Les Paraboles*.

Die Monographie ist insofern übersichtlich gegliedert, als der Aufbau die chronologische Entstehung der Werke wiedergibt und die einzelnen Kompositionen ebenso wie die analytischen Kriterien „Melodic Style“, „Harmonic Style“ und „Texture and Orchestration“ in separaten Unterkapiteln behandelt werden. Dank dieser Dramaturgie lässt sich der Band problemlos als Handbuch zu Martinůs Orchesterwerk verwenden, was angesichts der Fülle von Kompositionen einen beachtlichen Vorteil darstellt, umso mehr, als der von Crump beklagte Mangel an analytischen Auseinandersetzungen mit Martinůs instrumentalem Schaffen keineswegs als rhetorische Floskel abgetan werden kann, sondern tatsächlich beim Wort zu nehmen ist (S. 101): „There have been few attempts made to delve beneath the surface of this music to see what lies there.“ Dieser Umstand hat zur Folge, dass Crump kaum auf Vorarbeiten aufbauen kann, sondern seine Argumentation gleichsam auf freiem Feld errichten muss. In diesem Bewusstsein setzt der Autor bei seinen Analysen konsequent auf einen „point-to-point style“ (S. 11), der den lesenden Nachvollzug erleichtern soll, zugleich aber zur Langatmigkeit neigt und die übergreifenden Zusammenhänge ob der Vielzahl an chronologisch abgewanderten Details immer wieder vermissen

lässt. Weniger wäre wohl mehr gewesen; nur schreibt Crump mit der schieren Menge seiner akribischen Betrachtungen gegen jene Kritiker an, die dem produktiven Komponisten mangelnde Sorgfalt und Reflexion unterstellen: „I would like to put matters into perspective and demonstrate the unfairness, even the irrelevance, of these criticisms“ (S. 462). Indem sich Crump jedoch *ex negativo* auf Martinůs Kritiker einlässt, die er bezeichnenderweise in der Anonymität des Internets ortet (S. 461), wird er selbst zum Kritiker – und genau darin liegt das methodische Problem seiner Herangehensweise.

Crump zielt darauf, die Logik der musikalischen Faktur unter Beweis zu stellen (was im Geiste ‚absoluter Musik‘ automatisch einer Nobilitierung gleichkommt), weshalb er sich Martinůs Orchesterwerk weitgehend ahistorisch nähert. Fruchtbringend ist der Ansatz insofern, als sich tatsächlich übergreifende melodische, harmonische und formale Parameter herausarbeiten lassen, die dem regelmäßig bemühten Klischee vom naiven Komponisten diametral entgegenstehen. So erweist sich hauptsächlich der systematische Blick auf die Fortspinnungstechniken und die Verarbeitung motivischer Zellen als erhellend, die zweifellos zum Kernbestand von Martinůs Tonsprache gehören und einen analytischen Zugang gerade zur Sinfonik eröffnen (S. 101–126). Es ist keine geringe Leistung, dass Crump damit das Klischee vom unreflektierten Martinů ein für alle Mal vom Tisch fegt. Allerdings vergibt er die Chance einer Kontextualisierung, die das Œuvre über den bloßen Kritiker-Dualismus (gute und schlechte Musik) hinaus auf eine ästhetische Grundlage gestellt und in einen historischen Horizont eingeordnet hätte. Stattdessen gebärdet sich Crump selbst als Kritiker, wenn er etwa *Half-Time* von 1924 den Status als „masterpiece“ wegen zu großer Strawinsky-Nähe abspricht (S. 59), ohne auch nur ansatzweise über die ästhetische Tragweite der Partitur für das neue kompositorische Selbstverständnis des nach Paris übergesiedelten Musikers nachzudenken: Das historische ‚Warum?‘ bleibt außen vor. Damit fehlt für Crumps Analyse-Ansatz ein Regulativ außerhalb der Autorinstanz selbst, ein Defizit, das sich auch mit seiner unverkennbaren Vorsicht und den kaum je deutenden Beschreibungen nicht richtig be-

heben lässt. Entsprechend gehört das wissenschaftlich wenig befriedigende „I feel“ zu den häufigsten Formulierungen des Buches. Crump unterscheidet sich methodisch zwar nicht grundsätzlich von der älteren, immer wieder in persönlichen Vorlieben gipfelnden Literatur zu Martinus Instrumentalwerk. Da sein ‚Gefühl‘ jedoch durch eine ungewöhnlich profunde Kenntnis von Martinus Satztechnik und des umfangreichen Orchesterwerks gestützt wird, stellt die Monographie dennoch einen erheblichen Gewinn dar.

(Dezember 2010)

Ivana Rentsch

*ERNST KRENEK – Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941). Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK unter Mitarbeit von Rainer NONNENMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2010. Teil I und II, 997 S., Abb.*

Einerseits ist es eine elektrisierende Nachricht: Aus dem Archiv der Wiener Universal Edition hat ein weiterer Briefwechsel mit einer Zentralfigur der musikalischen Moderne den Weg ans Licht allgemeiner Zugänglichkeit gefunden. Die Korrespondenz zwischen Ernst Krenek und seinem Verlag erstreckt sich in der hier edierten Form vom Vertragsabschluss mit dem noch nicht volljährigen Komponisten bis zu ihrem einstweiligen Verstummen infolge des Kriegseintritts der USA. Der Zeitraum umgreift mithin den fulminanten Beginn von Kreneks Karriere ebenso wie den Sensationserfolg von *Jonny spielt auf*, die dezidierte Wendung zum (auch musikalischen) Österreicherturn Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre ebenso wie weitere ästhetische und kompositionstechnische Umorientierungen, die für den Komponisten nicht selten krisenhafte Formen annahmen. Und er umfasst markante äußere Umbrüche und Veränderungen der Lebenssituation Kreneks, von der bohémienhaften, durch den Mäzen Werner Reinhart finanzierten Existenz der frühen Jahre über die Zusammenarbeit mit Paul Bekker am Kasseler Theater und die Rückkehr nach Wien bis zum Exil in den USA.

Welch ein Panorama, sollte man meinen. Doch im Briefwechsel findet sich davon bloß Schattenhaftes, Spuren der Ereignisse nur, soweit sie aufs Geschäftliche durchschlagen. Das ist das Dilemma der vorliegenden Publikation:

Sie stammt aus der Herzkammer der musikalischen Moderne, ohne doch etwas von der Bewegtheit und den Tendenzen der Zeit, von den individuellen Anliegen und künstlerischen Fragen der Beteiligten zu spiegeln. Vielmehr dominiert die wasserfeste Freundlichkeit des geschäftsmäßigen Umgangstons, und es ist gerade Krenek, der daran festhält: Auf die offene Freundschaftsbekundung Hans W. Heinsheimers, seines hauptsächlichen Briefpartners bei der Universal Edition, reagiert er genauso unverbindlich wie auf dessen eindringliches Schreiben von 1936, sich angesichts wegbrechender Aufführungszahlen doch mehr als Bühnenschriftsteller zu profilieren (S. 601f. und S. 789–792). Die persönliche Reserviertheit Kreneks lässt hier wie andernorts viele mögliche Themen und Intensitätsgrade des Gedankenaustausches unausgelotet bleiben. Und auch die politischen und privaten Ereignisse finden kaum Eingang: Von der Machtübernahme Hitlers (dessen Name nur in den Anmerkungen fällt) ist in den Briefen ebenso wenig die Rede wie von Kreneks Privatleben – allfällige Urlaubsgrüße ausgenommen. Ein Gegenstand aber fehlt ganz und gar: Kreneks Musik. Seine Abneigung gegen deren Versprachlichung immerhin kommt einmal, anlässlich der Kritik eines ihm gewidmeten Aufsatzes, deutlich zum Ausdruck (S. 213 f.).

Dieser generelle Mangel an Welthaltigkeit tritt im Vergleich mit der Korrespondenz zwischen der Universal Edition und Kreneks Kollegen Kurt Weill (Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, ausgewählt und hrsg. von Nils Grosch, Stuttgart/Weimar 2002) noch sehr viel stärker hervor: Dort hat man sich auch über das Geschäftliche hinaus viel zu sagen. Hält man nun beide Briefwechsel nebeneinander, dann ergibt sich eine interessante Asymmetrie: Was bei der Korrespondenz zwischen Weill und der Universal Edition als Ausschlusskriterium bei der Auswahl der abzurückenden Briefe galt – ihre überwiegende oder ausschließliche Befassung mit verlagstechnischen, finanziellen oder organisatorischen Fragen –, das wird hier, im Vorwort der Herausgeberin, gerade als der besondere Quellenwert herausgestellt (S. 15 f.). Nun ist die Erhellung solcher verlagstechnischer Abläufe wohl interessant, sie ist aber kein zentrales Thema der Krenek-Forschung. Warum also diese Edition?

Wie lauten die Fragen, auf die sie antwortet? Welche Fragen innerhalb ihres Themenfeldes wirft sie neu auf? Die angestammten Orte, darüber detailliert aufzuklären, inhaltliche Motivationen darzulegen und Zusammenhänge zu knüpfen, bilden die Einleitung und der Kommentar. Sie sind im vorliegenden Fall recht schlank gehalten, wohl aus – nachvollziehbaren – pragmatischen Gründen. Ein solcher Pragmatismus deckte sich jedenfalls mit einigen zentralen editorischen Entscheidungen: So handelt es sich nicht um eine vollständige, sondern um eine Auswahlausgabe. Fortgelassen (aber durchaus nachgewiesen) wurden „Schreiben, die ausschließlich über finanzielle Transaktionen wie z. B. Steuerzahlungen informierten“ (S. 21), ebenso einzelne Briefbeilagen (vgl. S. 786, Anm. 1). Verzichtet wurde auch auf einen detaillierten textkritischen Apparat; zwar wird das Wichtigste zu Fundorten, Beschaffenheit und zu quellenspezifischen Paratexten (Briefköpfe, Anmerkungen etc.) in der Einleitung mitgeteilt, die Wiedergabe z. B. der Absenderadressen wäre aber gerade für den Nachvollzug von Kreneks häufigen Ortswechseln (paradigmatisch: sein Bewegungsradius innerhalb Europas unter Auslassung Deutschlands zwischen März und August 1938) aufschlussreich. Die Kommentare schließlich neigen gelegentlich zum Übereifer (z. B. S. 874, Anm. 2, oder auch die Anmerkung zu Brief Nr. 947 vom 1. Juni 1932, wo die dort ausgesprochene Vermutung im Widerspruch zum Brieftext steht) und zu freien Mutmaßungen (S. 582, 795); hingegen hätte man sich Verweise auf Sekundärliteratur noch häufiger gewünscht (z. B. S. 170, Anm. 2, S. 221, Anm. 1).

Aber das sind letztlich Petitessen, die sich allemal leichter kritisieren als in der Arbeit vermeiden lassen. Und es ist nicht das geringste Verdienst dieser Publikation, daran zu erinnern, wie viel ungehobenes Quellenmaterial zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts noch im Archiv der Universal Edition lagert.

(August 2010) Markus Böggemann

*Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik.* Hrsg. von Melanie UNSELD und Stefan WEISS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 253 S., Abb., Nbsp. (Ligaturen. Musikwissenschaft-

*liches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 2.)*

„Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit ‚erzählender Musik‘“ betiteln die beiden Herausgeber ihr Vorwort zur vorliegenden Veröffentlichung – eine Zusammenfassung der Beiträge zu einer im November 2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover veranstalteten Tagung – und benennen damit das Dilemma, das in sämtlichen Beiträgen anklingt; geht es hier doch um das Problem, wie sich die „narrative“ Haltung von Schostakowitschs Instrumentalmusik analytisch fassen und gegebenenfalls auf zeitgeschichtliche Rahmendaten zurückspiegeln lässt, ohne dabei der Naivität gängiger Analogieschlüsse im Sinn einer „Musik als klingende Biografie“ zu folgen. Dahinter steht jedoch, der Vorstellung von Narrativität als „transmediales kognitives Schema“ (Werner Wolf, zit. nach S. 12) folgend, eine weitaus ambitioniertere Fragestellung, die den Band auch für Leser jenseits der Schostakowitsch-Forschung interessant machen dürften, nämlich jene nach der sinnvollen Vereinigung unterschiedlicher hermeneutischer Zugangsweisen mit dem Ziel, der Vielfalt eines musikalischen Kunstwerks möglichst gerecht zu werden, ohne den Blick darauf allzu sehr einzuzengen.

Die einzelnen Vorträge des Symposiums werden in drei Teilen zusammengefasst, die sich diesem Problemkreis aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus annehmen: Der erste Teil diskutiert anhand von sechs Beiträgen die Grundfragen einer narratologischen Herangehensweise an Instrumentalmusik im Allgemeinen sowie an Schostakowitschs entsprechende Kompositionen im Besonderen. Hier werden zunächst grundlegende Fragen des narratologischen Konzepts und seiner Anwendbarkeit auf die Instrumentalmusik diskutiert: Während Werner Wolf mit Bezug auf die theoretischen Grundlagen aus literaturwissenschaftlich-narratologischer Perspektive (und ergänzt um eine umfassende Bibliografie zum Thema) eine konzentrierte Einführung in die unterschiedlichen Facetten der Problemstellung gibt, skizziert Dorothea Redepenning die Fragestellungen eines narratologischen Ansatzes aus musikhistorischer Sicht mit Blick auf den komplexen Zusammenhang zwischen Zeitgeschichte und Instrumentalmusik in der Sowjetunion. Was in

der Gegenüberstellung dieser eröffnenden Aufsätze bereits deutlich wird, dass sich nämlich die aus der Literaturwissenschaft stammenden narratologischen Verfahren nicht eins zu eins auf Musik übertragen lassen und es zudem einer sorgfältigen Begründung entsprechender Interpretationsansätze bedarf, zeigt sich in der Folge auch an den übrigen Beiträgen: Stefan Weiss richtet seinen Blick auf die Reprise von Schostakowitschs Sonatensätzen, die aus narratologischer Sicht einen besonders heiklen Punkt der Formgebung markieren, und beleuchtet sie anhand unterschiedlicher Problemlösungen, wobei er „eine besondere Form musikalischer Schlüssigkeit oder Stimmigkeit“ (S. 82) herausarbeitet. Demgegenüber wendet sich Amrei Flechsig dem für Schostakowitschs Musik grundlegenden Bereich des Grotesken zu und deckt dessen narratives Potenzial auf, indem sie die Verfremdung von Aspekten der musikalischen Harmonik und Formenlehre als kompositorischen Ansatzpunkt für die Entfaltung von Narrativität deutet. Ein Aufsatz von Inna Klause stellt kritisch dar, welche Bedeutung die Narrativität in der Schostakowitsch-Rezeption einnimmt und wie stark das Reden über bestimmte Werke sowie von den historisch-biografischen Fakten die Auseinandersetzung mit der Musik beeinflusst, ohne dass dadurch tatsächlich auf die kompositorischen Intentionen geschlossen werden kann. Katrin Eggers hinterfragt schließlich in einem der substanziellsten Beiträge des Bandes generell die Tragfähigkeit des Narrativitäts-Konzepts im Zusammenhang mit dem Verstehen von Musik und den verbalen Diskursen über sie.

Damit sind zentrale Aspekte benannt, die in den weiteren Texten immer wieder – teilweise auch durchaus widersprüchlich – aufgegriffen werden. So wendet sich der zweite Teil des Bandes vier konkreten Fallstudien zu, die sich mit der zweiten Sinfonie als „absoluter Musik“ (Svetlana Savenko), mit den narrativen Strukturen der vierten Sinfonie (Pauline Fairclough), mit den immanenten Erzählstrukturen der Musik zu Lew Arnstams Filmbiografie *Soja* (Anja Tippner) sowie mit der Begründung für den kompositorischen Neuanfang in Schostakowitschs neuntem Streichquartett (Sarah Reichhardt) befassen. Der kurze dritte Teil unternimmt schließlich, die „Notwendigkeit interdisziplinären Denkens und Handelns“

(S. 13) betonend, ein „Close Reading“ des siebten Streichquartetts, um so – mit den Worten von Melanie Unsel – den Weg einer „Rückbesinnung auf den Notentext und auf Fragen der Aufführung bzw. der Werkinterpretation“ (S. 204) zu beschreiten: Was während der Tagung in der pointierten Konfrontation dreier möglicher Lesarten – der von Kadja Grönke vertretenen Position einer methodisch reflektierten Analyse narrativer Momente, dem von Lorenz Luyken unternommenen Versuch, das Werk aus der Perspektive von Eduard Hanslick und Nelson Goodman zu lesen, sowie dem als Gegeneinander heterogener Meinungen formulierten Disput von Clemens Kühn – mit einer musikalischen Interpretation durch das Nomos-Quartett stattfand, ist in gedruckter Form zwar naturgemäß auf den Wortlaut der vorgelegten Überlegungen beschränkt; dennoch zeichnen sich in den kurzen Beiträgen Möglichkeiten und Produktivität einer vermittelnden, sowohl die Praxis als auch unterschiedliche theoretische Deutungszugänge einbeziehenden Annäherungsweise an Kunstwerke ab, die sich ähnlich oder in entsprechend abgewandelter Form auch für Schaffenszusammenhänge jenseits von Schostakowitschs Œuvre weiterentwickeln lässt. Und darin liegt vielleicht der größte Gewinn dieses bei aller Disparität der einzelnen Beiträge sehr lesenswerten Bandes.

(Oktober 2010)

Stefan Drees

*KLAUS LANG: Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit. Augsburg: Wißner-Verlag 2010. 416 S., Abb. (Celibidachiana II. Dokumente und Zeugnisse. Band 2.)*

„Furtwängler ... was no anti-Semite – or at least not more as every non-Jew. And he is certainly a better musician than all these Toscaninis, Ormandis, Kussevitzkis and the whole rest. And ... he loves music.“ (Arnold Schönberg, „Stile herrschen, Gedanken siegen“, 1946.) Bei Wilhelm Furtwängler (1886–1954) greifen Autoren hoher musikalischer Kompetenz zu Superlativen. Etwa Peter Gülke, wenn er über diesen „rätselhaftesten“ aller Dirigenten schreibt (*MGG, Personenteil*), oder, abseits wissenschaftlicher Prosa und aus volkstümlicherer und feuilletonistischer, gleichwohl erfahrungs-

gesättigter Perspektive, Joachim Kaiser. Noch vor kurzem nannte Kaiser Furtwängler den bedeutendsten Dirigenten, ja den „bedeutendsten Musikinterpreten“ überhaupt. Zum Glück müssen wir keine „Bedeutendsten“ festlegen. Doch darf dem Namen Gewicht gegeben werden in einer Zeit, in der schon viele Studierende der Musik und der Musikwissenschaft nicht mehr wissen, wer der Komponist und Dirigent Wilhelm Furtwängler war, während im angelsächsischen Raum das renommierte Musikmagazin *The Gramophone* etwa im Februar 2005, Furtwängler auf der Titelseite abbildete. Text: „The greatest conductor of all?“

Der um einiges jüngere Sergiu Celibidache (1912–1996) hatte in Bukarest und Paris Mathematisches, vor allem aber, in Berlin, Komposition bei Heinz Tiessen, Klavier und Dirigieren bei Walther Gmeindl studiert, ehe er mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* zwischen 1945 und 1954 über vierhundert Konzerte geben konnte und zumindest bei französischer und russischer Musik als bedeutender Dirigent Europas galt (im Artikel „Dirigenten“ der 1. Auflage der *MGG* erscheint Celibidache als „der genialische“).

Erweitert um die Erstpublikation der Briefe Celibidaches wird nun der teilweise pragmatische, zeitweilig warme, jedenfalls menschlich engagierte Briefwechsel zwischen beiden Komponisten von Klaus Lang in erweiterter zweiter Auflage vorgelegt. Lang kommentiert den schriftlichen Dialog der beiden Musiker flott, mitunter fast umgangssprachlich, aber recht spannend und im Großen gut strukturiert. Zudem enthält der Band einige Dutzend Abbildungen und ausdrucksstarke Photographien und ist durch mehrere Register und Zeittafeln gut benutzbar.

Aus einem Gespräch, das Lang 1985 mit Furtwänglers Witwe Elisabeth geführt hat, erfährt der Leser, wie Furtwängler Karajan und Celibidache musikalisch einschätzte: „ganz verschieden“ – zugunsten Celibidaches! Dieser jedoch pflegte sich um 1950 abfällig über ältere Orchestermusiker des berühmtesten Berliner Orchesters zu äußern. Dass nicht nur Musiker, sondern auch Komponisten schon damals vor seiner Verurteilung nicht sicher waren, erfährt man unmissverständlich („Poulenc ist ein Dreck“, S. 114). Heikle Sachverhalte werden von Klaus Lang angenehm nüchtern prä-

sentiert. So gelingt eine klare und zugleich bemerkenswert sachliche Darstellung des in der Tat schwierigen und schwer zu fassenden Charakters Celibidaches. Bedeutender noch als die Details in den Briefen Furtwänglers – und den nun mit reichhaltigen Kommentaren erstveröffentlichten Briefen Celibidaches an jenen – dürfte der ästhetische Ort sein, auf den die Leser hier aufmerksam werden können, nicht zuletzt durch das Protokoll eines höchst lebendigen Interviews, das der 62jährige Celibidache gegeben hat. Celibidache ist eloquent, prägnant, fesselnd zu lesen und hochinteressant – etwa zum grundsätzlichen, systematisch beleuchteten Verhältnis von Notation (Partitur) und Musik.

Zwar geht der Band II,2 der *Celibidachiana* nicht auf alle Eigenschaften ein, die die beiden überaus verantwortungsbewussten – und auf hohem Niveau glühend rationalitätskritischen, Rationalität überflügelnden – Dirigenten teilen, doch kommt ihm das Verdienst zu, facettenreiches Material zu bieten, ohne welches man die deutsche Orchesterkultur der Nachkriegsjahre nicht hinreichend verstünde. Langs Publikation ruft darüber hinaus in Erinnerung, dass Celibidache – in Ablehnung intellektueller Dialektik, zugleich in Kenntnis zahlreicher Paradoxa der neuen Physik und beeinflusst von fernöstlichem Gedankengut – eine Fülle symphonischer Aufführungen realisiert hat, welche Konzertsaal-Ovationen zur Folge hatten: Beifall für Celibidache konnte zwanzig, dreißig Minuten dauern.

In einflussreichen Kreisen wurde der Name des vor allem als Schallplattenverweigerer Bekannten seit Anfang der 1950er Jahre tendenziell getilgt – infolge der verbalen Beleidigungen, zu denen er sich immer wieder hatte hinreißen lassen, wenn er über den in seinen Augen ganz falschen und verblendeten Musikbetrieb herzog – mutig, couragiert, gnadenlos, vor laufenden Mikrofonen ehrlicher als manche berechnender taktierende Kollegen – *παρα δόξαν*?

Langs Literaturhinweise lassen die 2. Auflage der *MGG* unberücksichtigt. Folgerichtig fehlt der Hinweis auf jüngere Arbeiten über Celibidache (z. B. *Musik & Ästhetik* Heft 15, 2000, *Sokrates-Studien* [Tübinger Phänomenologische Bibliothek] Bd. 7, 2008, und Thomas Kabischs Untersuchung in *Mf* 58, 2005, Heft 1). Ungenannt bleiben auch Dissertationen, die

sich Celibidaches geistiger Ausrichtung, an der Furtwängler ja zunächst großen Anteil hatte, gewidmet haben (Anna Quaranta an der Universität Bologna, Tom Zelle in Chicago). Diese – und mit ihr die musikphänomenologische Methode – sind im deutschen Universitätsraum weitgehend unbekannt. Doch eine historisch informierte (!) systematische Musikologie könnte unsere Welt – bis hin zur staatlichen Musikpädagogik – erheblich bereichern. Schon einmal, im Falle des genialischen Ernst Kurth, welchem sich zumindest Celibidache verpflichtet wusste, mussten Jahrzehnte vergehen, bis einige wenige Musikforscher zu einer Quelle zurückkehrten, welche den für sie Aufgeschlossenen nicht unbeträchtlich zu bereichern vermag.

(Oktober 2010)

Matthias Thiemel

HENRY PURCELL: *Purcell Society Edition. The Works of Henry Purcell. Volume 1: Three Occasional Odes.* Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXIX, 152 S.

JOHN BLOW: *Venus and Adonis.* Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXXV, 137 S. (*Purcell Society Edition. Companion Series. Volume 2.*)

WILLIAM CROFT: *Complete Chamber Music.* Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer & Bell 2009. XXXVII, 104 S. (*Musica Britannica LXXXVIII.*)

Die drei vorliegenden Bände mit englischer Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind nützliche Ergänzungen in der wachsenden Zahl kritischer Ausgaben, die sich mit den Werken Purcells und seiner Zeitgenossen auseinandersetzen. Zwei der vorliegenden Bände sind kürzlich von der Purcell Society veröffentlicht worden, einer als Teil der Purcell-Society-Gesamtausgabe, der andere innerhalb der 2007 begründeten *Purcell Society Edition Companion Series*. Die dritte Edition stellt Band 88 der lang etablierten Reihe *Musica Britannica* dar.

Bruce Woods Ausgabe von Purcells drei Oden *Celestial music did the gods inspire* (1689), *Of old, when heroes thought it base* (1690), und *Great Parent, hail!* (1693) formt Band 1 der von der Purcell Society betreuten 32bändigen Gesamtausgabe und führt Purcells drei Oden, in denen weder die Heilige Cäcilie noch das Königshaus im Zentrum stehen, zusammen. In

der ‚alten‘ Purcell-Society-Ausgabe waren diese drei Oden auf verschiedene Bände verteilt; *Of old when heroes thought it Base* bildete 1878 den Eröffnungsband der Purcell Society Edition, die anderen beiden Oden, *Celestial music* und *Great Parent, hail*, sind in Band 27 der Ausgabe von 1957 zu finden.

Die Purcell Society veröffentlicht seit 1971 (*King Arthur*, Band 26) nach und nach Bände in der neuen Purcell-Society-Ausgabe mit dem Ziel, eine Edition anzubieten, die aktuellen wissenschaftlichen Standards genügt. Manche der früheren Bände (z. B. *King Arthur*) nahmen die alte Purcell-Society-Edition zur Grundlage; die vorliegende Ausgabe der drei „Occasional Odes“ wurde hingegen – wie alle anderen Bände der letzten Jahre – vollständig neu erarbeitet. Woods Vorwort beschreibt nicht nur frühere Editionen der Oden, er bespricht auch die Aufführungskontexte der Werke und die allgemeine Problematik um Purcell-Quellen. Dazu gesellt sich eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis in Purcells London, mit Referenzen zu Instrumentation, Sängern, Spielart der Streichinstrumente und Besetzung. Eine Erklärung dafür, warum eine Continuo-Aussetzung (die laut Bericht vom Herausgeber stammt) in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe zu finden ist, wäre eine sinnvolle Ergänzung. Die Aussetzung ist sicher nützlich für Aufführende, die keine Generalbassziffern lesen können oder die Aussetzung für Probezwecke benötigen und macht diese Ausgabe für ein breiteres Publikum – Wissenschaftler, professionelle Musiker und Amateurmusiker – attraktiver. Wood bietet auch Informationen darüber, wie Verzierungen gespielt werden sollten, wovon auch Interpreten profitieren, besonders jene, die noch wenig Erfahrung mit englischer Musik des späten 17. Jahrhunderts haben.

Vor dem Hauptnotentext werden detailliert die Quellen für jede der drei Oden aufgelistet. Es wäre hier sicherlich sinnvoll gewesen, die vollständigen RISM-Sigel der einzelnen Manuskripte mit zu erwähnen, besonders im Fall weniger bekannter Bibliotheken wie der Tatton Park Library; stattdessen findet man hier nur die Namen der Bibliotheken. Das Gegenteil ist im kritischen Bericht zu sehen, in dem nur die RISM-Sigel genannt werden, ohne die vollständigen Bibliotheksnamen. Wer also nicht gerade

die RISM-Siegel auswendig kennt, muss zwischen der Quellenauflistung und dem Bericht hin- und herblättern. Vielleicht wäre es praktischer, wenn beide Teile am Ende des Bandes zusammen abgedruckt wären. Obwohl es nicht unbedingt nötig ist, die Ausmessungen und Papiertypen in einer Quellenliste mit anzugeben, hätte Wood dies in diesem Fall sehr leicht unterbringen können, da die Informationen in *Purcell Manuscripts*, hrsg. von Robert Shay und Robert Thompson (Cambridge 2000), einsehbar sind. Ein weiterer Vorzug der Edition sind sicherlich die zwei Faksimileseiten, von denen eine Purcells eigene Schrift abbildet und die zweite eine Kopie von Josiah Fish (zwischen 1730 und 1750). Der Notentext ist sauber, leicht zu verfolgen und lässt keine Detailfragen offen, was wiederum für Interpreten besonders von Vorteil ist.

John Blows Court Ode *Venus and Adonis* wurde zum ersten Mal ca. 1683 am königlichen Hof in London oder Windsor aufgeführt, eine Wiederaufnahme in einer überarbeiteten Fassung erfolgte am 17. April 1684 in Josias Priests „boarding-school“ in Chelsea; dies war der gleiche Ort, an dem Purcells *Dido and Aeneas* 1689 seine Premiere feierte. Nach Louis Grabu's *Albion and Albanius* (veröffentlicht 2007) ist dieser zweite Band der kürzlich etablierten *Purcell Society Edition Companion Series* eine sehr begrüßenswerte Ergänzung zur eher überschaubaren Zahl von kritischen Ausgaben der Werke von Purcells Zeitgenossen. Ein dritter Band der Serie, Giovanni Battista Draghis *From Harmony (A Song for St Cecilia's Day, 1687)* ist bereits in Vorbereitung – den Text dazu vertonte 1739 auch Händel.

Die Edition, ebenfalls von Bruce Wood herausgegeben, bietet ein ausführliches Vorwort zu *Venus and Adonis*, zunächst zur allgemeinen Geschichte der englischen Masque, die über die elisabethanische und jakobitische Zeit bis zur Regierungszeit von Henry VIII. zurückgeht. Die drei früheren Ausgaben der Masque von 1902, 1948 und 1984 (überarbeitet 1989) werden diskutiert, und es wird betont, dass die vorliegende Edition die erste sei, die die zwei verschiedenen Fassungen von Blows Masque zugleich berücksichtigt. Das Vorwort ist in acht Teile unterteilt und stellt eine wertvolle Informationsquelle für jeden dar, der das Werk aufführen möchte. Es enthält eine Einführung

zum Libretto (dessen Autorin kürzlich als Anne Kingsmill identifiziert worden ist) und zu den Problemen um die Datierung der Masques und den ersten Aufführungsort; Sänger und Musiker werden mit kurzen biographischen Zusammenfassungen erwähnt, außerdem werden Aufführungsbedingungen und -praxis besprochen. Der einzige Nachteil dieses fundierten und sehr informativen 15seitigen Vorworts ist, dass die verschiedenen Sektionen nur nummeriert sind – für alle, die auf das Vorwort zurückgreifen, um gezielt nach Informationen zu suchen, wären Überschriften wie „Sources“ oder „Versions“ hilfreich. Wie beim oben besprochenen Purcell-Band legt Wood auch hier eine detaillierte und praktische Liste der Quellen vor; allerdings müssen die gleichen Desiderata (RISM-Siegel, Papiertypen und Partiturausmessungen) vermerkt werden. Die vier Faksimileseiten sind ebenfalls nützlich, insbesondere die zweite, die die Originalversion zusammen mit der überarbeiteten Version zeigt.

Vor dem Notentext ist der komplette Libretto-Text abgedruckt, wobei die unterschiedlichen Lesarten der verschiedenen Libretto- und Notenquellen vermerkt sind. Eine der interessantesten Eigenschaften dieser Ausgabe ist das Arrangement des Notentextes – Wood bietet beide Fassungen des Werkes an, die erste Fassung auf der linken Seite, die zweite Fassung auf der rechten. Durch diese ungewöhnliche Methode, den Notentext zu präsentieren, wird diese Ausgabe zu einer ausgezeichneten Ressource für Wissenschaftler und Studierende, die die zwei Fassungen vergleichen möchten und ist auch sicherlich für Dirigenten bei der Planung einer Aufführung sehr hilfreich. Es ist sehr leicht zu sehen, wo die zwei Fassungen deutlich voneinander abweichen (z. B. in der Ouvertüre), jedoch sind auch Nummern dabei, in denen die zwei Fassungen kaum voneinander zu unterscheiden sind; z. B. auf S. 66 f. beschränken sich die Differenzen auf punktierte statt nicht punktierte Rhythmen und Verzierungen. Ein Nachteil von Woods Methode ist, dass er es vermeidet, die Fassungen kritisch zu unterscheiden; die Entscheidung für eine der beiden Fassungen bleibt den Musikern oder Forschern überlassen. Ein weiterer Nachteil ist, dass die Ausgabe nicht für Aufführungen geeignet ist (man kann dann nur jede zweite Seite spielen). Allerdings bietet der Verlag die einzelnen Fas-

sungen in zwei weiteren Bänden an. Eine alternative Methode wäre gewesen, die Partitur von Anfang an in zwei Bänden zu veröffentlichen. Dadurch würde man als Wissenschaftler und Musiker einen Band weniger benötigen, und man könnte bei Interesse die zwei Fassungen zum Vergleichen einfach nebeneinanderlegen. Die vorliegende Ausgabe ist jedoch dank des genauen Notentextes und des informativen Vorworts für alle zu empfehlen, die an englischer Musik des späten 17. Jahrhunderts interessiert sind.

John Blows Nachfolger als Master of the Children of the Chapel Royal sowie als Organist an Westminster Abbey war nach seinem Tod 1708 William Croft, der unter Blow als Chorknabe studiert hatte. Croft ist heute hauptsächlich für seine Kirchenmusik bekannt und war, wie Harry Johnstone gezeigt hat, einer der wichtigsten Komponisten, die eine Brücke zwischen der Musik der englischen Restaurationszeit mit Komponisten wie Purcell und der Musik des 18. Jahrhunderts mit Komponisten wie Händel schlugen. Überraschenderweise ist dies der erste Band der erfolgreichen *Musica-Britannica*-Reihe, der sich mit Croft beschäftigt, und es kann nur positiv gesehen werden, dass die Herausgabe eines zweiten Bandes mit seiner Instrumentalmusik, Canticles und Anthems angekündigt ist.

Harry Johnstones Band beinhaltet insgesamt 15 Sonaten: drei für Violine und Basso continuo, sechs für zwei Blockflöten, vier für zwei Violinen und Basso continuo und zwei Sonaten in „7 parts“. Wie Johnstone korrekt vermerkt, sind die drei Sonaten für Violine von besonderer Wichtigkeit, da sie zu den ersten solcher Werke gehören, die 1700 von einem Engländer veröffentlicht wurden. Johnstone, der auch General Editor der Reihe ist, hat mehrere Bände selbst veröffentlicht, und der vorliegende Band wird dem sehr hohen Standard der Reihe gerecht. Die Ausgabe enthält eine allgemeine Einleitung zu den verschiedenen Sonaten, eine Untersuchung der Quellen und eine ausführliche Beschreibung seiner Vorgehensweise als Herausgeber sowie mehrere Faksimiles der frühesten gedruckten Ausgaben und einige Autograph-Seiten. Der Notentext ist, wie bei den meisten *Musica-Britannica*-Bänden, ideal für Wissenschaftler, Studierende und Interpreten: An Stellen, an denen Generalbassziffern in den

Quellen fehlen, wurden sie in eckigen Klammern eingetragen, und sie sind generell an die heutigen Standards angepasst. Der kritische Bericht bietet ebenfalls Informationen darüber, wie Johnstone die Partitur an manchen Stellen „säuberte“, wie z. B. in Takt 30 des Ostinatobasses im dritten Satz „Largo“ der ersten Sonate für Violine und Continuo, wo er es für notwendig hielt, den Bass zu verändern, um einen merkwürdigen Zusammenklang mit der Violinpartie zu vermeiden.

Alle drei Bände sind für Studierende, Wissenschaftler und Bibliotheken gleichermaßen sehr empfehlenswert.

(November 2010)

Matthew Gardner

*JOHANN SIGISMUND KUSSER: Adonis. Hrsg. von Samantha OWENS. Middleton, Wisconsin: A-R Editions 2009. LXVI, 280 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Band 154.)*

Von 1698 bis 1704 übte mit Johann Sigismund Kusser (1660–1727) eine der schillerndsten und zugleich rätselhaftesten Musikerpersönlichkeiten um 1700 das Kapellmeisteramt am Stuttgarter Hof aus. Für das Verschmelzen italienischer, französischer und deutscher Stilelemente zu einer an den deutschen Höfen unterschiedlich ausgeprägten vermischten Musiksprache, die anfangs des 18. Jahrhunderts dann erstmals „exportfähig“ wird – exemplarisch mit dem Schaffen Händels in Italien und vor allem in London – ist Kusser einer der wichtigen Pioniere. Dafür sind neben dem eigenen kompositorischen Schaffen die Aufführungen zahlreicher Werke seiner Zeitgenossen, mit denen er den Horizont an bekannten Werken und Stilen deutlich erweiterte, von größter Bedeutung.

Angesichts seines Wirkens an so bedeutenden deutschen Opernspielstätten wie Braunschweig, Hamburg und Stuttgart ist die Menge der bisher bekannten Opernkompositionen schmerzlich gering: Nur zwei zeitgenössische Sammelbände mit Arien aus der Braunschweiger *Ariadne* (1692) und dem Hamburger *Erindo* (1694) sowie wenige Arien aus der Braunschweiger *Julia* (1690) in einer Handschrift haben sich von den in neueren Werkverzeichnissen aufgeführten 14 Bühnenwerken Kussers erhalten. Der nun von Samantha Owens vor-

gelegte Stuttgarter *Adonis* ist damit in zweierlei Hinsicht sensationell: Das Werk ist in einem Satz von Stimmen überliefert, die zahlreiche aufführungspraktische Hinweise liefern. So sind nicht nur Rückschlüsse auf die Besetzungsstärke des Orchesters möglich, auch die exakte Besetzung der einzelnen Arien – insbesondere die wechselnde Verteilung der Oboen auf die einzelnen Instrumentalstimmen – wird übermittelt. Doch damit nicht genug: Bei *Adonis* könnte es sich um eine bisher nicht bekannte Oper Kussers handeln, die noch dazu vollständig erhalten ist.

Die vorliegende Ausgabe bietet ein übersichtliches, gut lesbares und von herausgeberischen Ergänzungen erfreulich unbelastetes Notenbild. Sie verzichtet auf eine hinzugefügte Nummerierung der einzelnen Sätze; die ergänzten Taktzahlen zählen jeweils einen Auftritt durch. Für einen raschen Überblick über das Stück erscheint das weniger praktikabel als eine satzweise Nummerierung und Taktzählung; dafür werden größere szenische Zusammenhänge flüssiger darstellbar. Die Instrumentenangaben sind vereinheitlicht angliert wiedergegeben; die Bezeichnung „Violetta“ erscheint dabei als „Viola“, während die „Viola“ der Quelle eine „Bass violin“ bezeichnet. Rechtschreibung und Zeichensetzung sind sehr zurückhaltend und nicht wirklich konsequent modernisiert (s. dazu S. XXVIII); hier wäre die Korrekturdurchsicht durch einen Muttersprachler wünschenswert gewesen. Eine bemerkenswerte Entscheidung betrifft die Textfassung des Librettos. Die Herausgeberin verwendet für den Gesangstext die im Material vorgefundene Unterlegung, ergänzt diese in Ermangelung eines Libretto-drucks jedoch um die Szenenanweisungen und -bilder aus dem Libretto *Der betriegliche Cupido*, 1691 in Braunschweig gedruckt und eng mit dem *Adonis*-Text verwandt (vgl. S. XVIII; die *Cupido*-Texte erscheinen durchweg kursiv). Für die Praxis sicher begrüßenswert, bleibt diese Mischung weit auseinander liegender Quellen für eine kritische Edition äußerst heikel, zumal die Identität der Szenenbilder auch bei sehr ähnlichen Libretti ohnehin nicht vorausgesetzt werden kann, noch weniger angesichts unterschiedlicher Aufführungsorte. Ungeachtet dieser Punkte stellt der *Adonis*-Band für Wissenschaftler und Musiker gleichermaßen eine gute, ausgesprochen wertvolle Arbeitsgrundla-

ge dar – nicht zuletzt aufgrund des fundierten Vorwortes der Herausgeberin.

Es ist zunächst Owens' Verdienst, das in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart aufbewahrte Material in einen Kontext gebracht zu haben, der dessen Edition als „sole remaining musical evidence of a period of intense operatic activity at the Stuttgart court of Duke Eberhard Ludwig of Württemberg (1677–1733), instigated by Kusser following his arrival there in 1698“ (S. XI) ermöglicht. An diese Einordnung schließt sich die Frage an, ob das *Adonis*-Material – „unique in presenting a full picture of an opera produced by Kusser“ (S. XIV) – tatsächlich als Komposition Kussers gelten kann. Deren Beantwortung fällt umso schwerer, da Kusser als begnadeter Kapellmeister mehr noch denn als Komponist hervorgetreten ist und entsprechend die Zahl der durch ihn aufgeführten Werke anderer Komponisten die seiner eigenen übersteigt. Welche Argumente führt Owens also für Kusser ins Feld?

Zum ersten: Zwei Tänze des *Adonis* finden sich in der 1700 in Stuttgart erschienenen Orchestersuitensammlung *Apollon enjoué* und sind somit als Werke Kussers zu identifizieren. Zum zweiten: Das Notizbuch des Musikers – die spektakulärste Quelle, die Owens bei ihren Forschungen entdeckt und ausgewertet hat – führt sowohl ein Libretto als auch Stimm-material und Partitur eines *Adonis* als im Besitz Kussers auf. Freilich enthalten die entsprechenden Listen auch Werke anderer Komponisten; sie zeigen lediglich den Besitz und wohl auch die Aufführung durch Kusser, nicht aber dessen Autorschaft an. Zum dritten: Das von verschiedenen Schreibern angefertigte Material enthält zahlreiche zusätzliche Eintragungen von Kussers eigener Hand – in erster Linie Vortragsanweisungen, aber auch andere Anweisungen im Hinblick auf eine akkurate Aufführung, einschließlich der Gestaltung der Titelblätter der einzelnen Stimmen, auf denen in Kussers Hand die Namen der Instrumentalisten stehen. Das Auftauchen der Initialen „S. C.“ auf dem Titelblatt der ersten Oboenstimme ist ein weiterer Hinweis auf Kusser („Sigmund Cousser“), „if not as composer, then at least overseer of the production“, so Owens (S. XV).

Die Oper ist offenbar direkt für Stuttgart entstanden – wäre also keine Übernahme –, was

sich vor allem in der spezifischen Instrumentation zeigt: Gefordert sind neben dem vierstimmigen Streichorchester und dem Basso continuo ein Ensemble von vier Oboen und Fagott sowie ein Ensemble von drei Blockflöten, wobei fast durchgehend Streicher- und Oboenensemble, meist gemeinsam, musizieren – abgesehen von zahlreichen Continuo-Arien – und nur eine Arie mit einem solistischen Instrument, dem Fagott, besetzt ist. Die Nennung der Instrumentalisten macht es möglich, ein enges Zeitfenster für die Aufführung und damit wahrscheinlich für die Entstehung des Werkes zu bestimmen, das durch höfische Feste, zu denen Opern erklangen, und durch die Abwesenheit des Fürsten von Frühjahr bis Herbst 1700 weiter eingegrenzt wird. Die Aufführung konnte Owens anhand dessen auf Herbst/Winter 1699 oder 1700 datieren.

Owens' intensive Einleitung stützt sich neben dem genannten Notizbuch auf weiteres bisher unbekanntes Quellenmaterial und auf ihre eigene langjährige Forschungsarbeit zur württembergischen Musik und zu Kusser. Die stationenreiche Laufbahn Kussers stellt Owens in einem umfangreichen ersten Kapitel unter der Überschrift „Kusser and Music at the Württemberg Court“ detailliert dar (S. XI–XIV). Deutlich wird dabei, dass auch in Kussers Stuttgarter Zeit, neben Wiederaufführungen eigener Braunschweiger Werke, Opern Lullys und verschiedener italienischer Komponisten auf dem Programm standen. Angesichts dessen drängt sich die schwierige Frage nach stilistischen Eigenarten des *Adonis* auf, die auf Kusser als Schöpfer deuten können. Owens stellt das Stück hinsichtlich grundsätzlicher kompositorischer Mittel – dem häufigen Vorkommen von Motto-Arien, der Verwendung von Bass-Ostinati und Stimm-Imitationen, der Vermischung französischer und italienischer Elemente – lediglich in Bezug zu (etwa) zeitgleichen Werken Steffanis, Conradis, Keisers und Händels. Wie bei diesen Komponisten, so finden sich auch in *Adonis* wortausdeutende musikalische Figuren, instrumentatorische und tonmalerische Effekte für besondere dramatische Situationen und für eine plastische Herausarbeitung von Affektwechsellern, zahlreiche Ritornelle und eng mit den Secco-Rezitativen verwobene Accompagnati und ariose Abschnitte. Auf Stuttgart

wiederum, so Owens, deutet neben dem Instrumentarium auch der Verzicht auf eine – für Hamburg obligatorische – komische Figur.

Auf eine konkrete Diskussion stilistischer Besonderheiten verzichtet die Herausgeberin allerdings, und das, obwohl dadurch die Annahme einer Autorschaft Kussers hätte erhärtet werden können. Die Partitur zeigt einen Komponisten, der dicht am Wort entlang komponiert und dabei auf große Vielfalt in der Behandlung der Vokallinie setzt. Die zum Großteil sehr kurzen Arien weichen in vielen Fällen einer klaren Periodisierung zugunsten individueller Behandlung kleinster syntaktischer Einheiten aus; dabei verlässt die Textdeklamation nicht selten abschnittsweise das vorgegebene Metrum. Die sich ergebenden metrisch ‚freien‘ Abschnitte und die mitunter recht virtuos-koloraturen stellen nicht geringe Ansprüche an die Gesangsdarbietung. Ein Reiz anderer Art wohnt den zahlreichen Arien tänzerischen Charakters mit ihrer ganz regelhaften Periodik inne. Neben modernen Da-capo-Arien treten solche Stücke auf, bei denen die Wiederholung des A-Teils verkürzt ist und/oder nach einer variierten Überleitung erfolgt – die Ausgabe bringt alle diese Arienformen voll ausgeschrieben, unabhängig von ihrer Notation in der Quelle (S. 276) –, sowie verschiedene binäre Arienformen. Die Faktur der *Adonis*-Sätze und die beschriebenen immer wiederkehrenden Eigenarten in der Behandlung der Vokalstimme weisen große Ähnlichkeiten mit den Sätzen aus dem Hamburger *Erindo* auf, die im Rahmen dieser Rezension zum Vergleich herangezogen wurden (vgl. EDM, 2. Reihe, Bd. 3). In manchen Fällen sind Ähnlichkeiten im Detail so groß, dass – mit aller gebotenen Vorsicht – tatsächlich Identität des Komponisten vermutet werden kann.

Gleichwohl muss die Frage im Rahmen dieser Rezension offen bleiben. Und für *Adonis* kann sie es auch: Samantha Owens legt mit ihrer Ausgabe ein einmaliges Zeugnis der deutschen Oper vor 1700 vor, das eine Edition in jedem Falle rechtfertigt. Die geänderte Sicht auf dramatische Gattungen des 17. und 18. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Werkcharakters, die Auffassung von Opern und Oratorien eher als Aufführungereignisse denn als Werke im emphatischen Sinne eröffnet die Möglichkeit, eine Oper wie den Stuttgarter *Adonis* auch un-

abhängig von ihrem Komponisten editorisch zu würdigen. Im Falle des *Adonis* bietet sich das umso mehr an, als die Überlieferung in Form von Aufführungsmaterial ohnehin das Ereignis – die Aufführung am Stuttgarter Hof durch Kusser – gegenüber dem Werk betont. Durch Owens' komplexes Vorwort ergibt sich aus einem solchen durch die Herausgeberin selbst immer wieder eingenommenen Blickwinkel auf diese Oper am Ende ein viel weiteres Spektrum für deren Würdigung als aus einer Zuordnung zu Kusser als Komponist. Man hätte sich daher – vor allem wohl seitens des Verlages – den Mut gewünscht, den tatsächlichen Sachverhalt deutlich zu machen und Kussers Namen im Titel mindestens mit einem Fragezeichen zu versehen. Auch das wäre ein Aspekt einer ‚modernen‘ Edition; dem Wert der Ausgabe hätte es keinerlei Abbruch getan.  
(Juni 2010) Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band 46: Der misslungene Brautwechsel oder Richardus I., König von England. Singspiel in drei Akten TVWV 22:8 (nach: Georg Friedrich Händel, Riccardo I., Re d'Inghilterra HWV 23). Hrsg. von Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XLI, 402 S.*

In den 1720er Jahren wurde der Spielplan der Hamburger Oper von einer das Spektrum der möglichen Genres kontinuierlich erweiternden Eigenproduktion ebenso geprägt wie von einer hohen Dichte an Übernahmen fast ausschließlich italienischer Opern. Dienten diese Übernahmen als Phänomen an sich primär der Schaffung eines Repertoires, das die neuesten musikalischen Entwicklungen Europas direkt und jeweils zeitnah auf die Hamburger Bühne brachte, so sind die Bearbeitungen im Einzelnen unter weit vielschichtigeren Aspekten von Interesse. Unter welchen Gesichtspunkten und durch wen die Auswahl der Werke erfolgte und welche Rolle dabei Vermittlungswege spielten, inwieweit die sehr unterschiedlichen Adaptationen an die spezifischen Bedürfnisse der Hamburger Bühne individuelle opernästhetische Ansichten der jeweiligen Bearbeiter spiegeln, inwiefern dabei dramaturgische Konzepte importiert und ggf. entsprechenden Hamburger Konzepten gegenüber gestellt werden sollten, schließlich auch die für den vorliegenden

Fall relevante Frage, welche Rolle Händels Status als weltberühmter deutscher (und ehemals, wenn auch nur kurzzeitig, Hamburger) Komponist im Ausland für den Schwerpunkt gerade seiner Werke am Gänsemarkt spielte – diese und weitere Fragen sind bisher kaum untersucht.

So ist es absolut begrüßenswert, dass die Telemann-Ausgabe hier Pionierarbeit geleistet und mit *Richardus I.* eine der insgesamt 15 ab 1715 in Hamburg gespielten Händel-Opern (12 der Londoner Opern, dazu *Muzio Scevola* sowie *Agrippina* und *Almira*) in den Editionsplan aufgenommen hat. Die Wahl ist sinnvoll: Von den ohnehin nur fünf erhaltenen Hamburger Händel-Partituren – *Ottone*, *Riccardo I*, *Porò* und *Almira* (Telemann) sowie *Radamisto* (als *Zenobia*; Mattheson) – ist es die am stärksten bearbeitete, so dass hier der dramaturgische Zugriff Wends/Telemanns sowie das Nebeneinander von Telemanns und Händels musikalischen Idiomen besonders gut studiert werden können (vgl. S. VIII; pass.). Dass die Edition des *Richardus I.* als eigenständige Werkfassung im Rahmen der Telemann-Ausgabe auch durch die dramatische und musikalische Qualität der Einrichtung vollkommen gerechtfertigt ist, hat nicht zuletzt eine beim Bach-Fest Leipzig 2009 realisierte Aufführung deutlich unter Beweis gestellt. Telemanns Wirken für die Hamburger Oper, auch weit über die rein kompositorische Tätigkeit hinaus, kann im Grunde erst durch den Einbezug seiner Bearbeitungen vollständig gewürdigt werden, ebenso wie ein Verständnis der Gänsemarktoper nur unter Berücksichtigung der Übernahmen möglich ist.

Das Vorwort des Herausgebers widmet sich denn auch zunächst ausführlich der Praxis der Hamburger Bearbeitungen, die im Erstellen deutsch-italienischer Mischfassungen der Vorlagewerke (Opern u. a. G. B. Bononcini, F. B. Contis, G. M. Orlandinis und vor allem Händels) bestanden und an denen alle wichtigen Hamburger Librettisten und Komponisten – beispielhaft seien hier B. Feind, J. M. Praetorius, Chr. G. Wendt, J. Mattheson, R. Keiser und Telemann genannt – beteiligt waren. Voss geht dabei vor allem auf dramaturgische Besonderheiten ein, die er mit dem tatsächlichen Verstehen der Rezitativtexte durch das Publikum (im Unterschied zum Londoner Publikum Händels, so Voss) begründet: Logik und Motiviertheit

von Handlungsabläufen seien in den deutschen Fassungen stärker herausgearbeitet als in den italienischen Vorlagen (S. VIII). Daneben wird die jeweilige Quellenlage als pragmatischer Grund für unterschiedliche Bearbeitungsmöglichkeiten herausgestellt (S. IX). Im Zusammenhang mit „dramaturgischen bzw. moralischen Motiven“ (S. IX) wäre nun weiterführend zu fragen, ob auch außerhalb der Werklogik stehende Gründe für die Eingriffe gerade bei *Richardus I.* geltend gemacht werden können, entstand die Fassung doch in großer zeitlicher Nähe zu Matthesons 1728 im *Patrioten* formulierten fundamentalen Kritik an der aktuellen Hamburger Librettistik, zu Wends/Telemanns in vielerlei Hinsicht bemerkenswerter Oper *Emma und Eginhard* (1728; vgl. die Ausgabe durch Wolfgang Hirschmann, Telemann-Ausgabe, Bd. XXXVII) sowie zum von Mattheson nach italienischer Vorlage eingerichteten und von Telemann komponierten *Æsopus bey Hofe* (1729). Hier bieten sich zahlreiche Möglichkeiten weiterer Forschung an, für die die vorliegende Edition eine solide Basis legt.

Voss' Ausführungen sind als Hintergrund für alle mit der Materie weniger Vertrauten wertvoll, nicht zuletzt wegen des guten Überblicks über die Forschungsliteratur und wegen der immer wieder gezogenen Parallelen zu anderen Hamburger Händel-Bearbeitungen. So können im Anschluss die Besonderheiten des Librettos zu *Richardus I.*, das, wie Voss klar herausarbeitet, gegenüber dem Rollis dramaturgisch sinnvoller gearbeitet ist, umso plastischer dargestellt werden (S. X f.). Von Wert sind die mitgeteilten Überlegungen zu Abläufen und Arbeitsteilungen zwischen Librettist, Komponist und Kopist bei der Erstellung der Partitur (der neben Stimmen zu einer Arie einzigen Quelle der Oper; S. XII), ebenso die Diskussion der möglichen Sängerbesetzung. Hochinteressant ist es nachzuvollziehen, wie Kreativität bei der dramaturgischen Bearbeitung mit Pragmatismus, zum Teil Schematismus bei der Übernahme der musikalischen Vorlage, dem Londoner *Riccardo-I.*-Druck von John Cluer (1728), Hand in Hand gehen. Die sich daraus ergebenden Besetzungsprobleme – verschiedentlich sind Händels differenzierte Instrumentationsangaben durch den Rezeptionsweg über den Druck stark vereinfacht – werden, zusammen mit auführungspraktischen Spezifika der Hamburger

Oper, in einem gesonderten Abschnitt diskutiert (S. XIII). Die hier gegebene Empfehlung, für Aufführungszwecke bei den Arien Händels Partitur zu Rate zu ziehen, trägt dem Umstand Rechnung, dass die vorliegende Quelle offensichtlich zahlreiche Details der tatsächlichen Realisierung nicht enthält, insbesondere bei abschnittsweiser Colla-parte-Führung der Oboen. Die akkurate Edition des Notentextes macht in diesen Fällen entsprechende Vorschläge, wobei sie sich, ebenso wie bei der Berichtigung von aus dem Cluer-Druck stammenden Fehlern, auf die Ausgabe der *HHA* (Bd. II/20) stützt, die auch als Vorlage für die Textfassungen von Händels Arien dient. In dieser Form bietet die vorliegende Ausgabe eine geeignete Basis für das Studium ebenso wie für Aufführungen der Oper. Vor allem aber liefert sie ein wertvolles Dokument für eine Seite der deutschen Oper in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts, deren in Zukunft hoffentlich intensivere Erforschung spannende Ergebnisse zu liefern verspricht.

(Juli 2010)

Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Germanicus (1704/1710). Kritische Edition der erhaltenen 41 Arien von Georg Philipp Telemann und des Librettos von Christine Dorothea Lachs.* Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2010. XIV, 127 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 15.)

Mit der 2009 im Rombach-Verlag erschienenen Monografie *Barockoper in Leipzig* hat Michael Maul eine Studie vorgelegt, die eine bis dato, zumindest was ihre Musikalien anbelangt, als versunken angenommene Welt als faszinierendes Gesamtbild wiederauferstehen lässt (s. die Rezension in diesem Heft). Mauls Verdienst ist es, nicht allein zahlreiche doch noch vorhandene musikalische Quellen, sondern auch den Bereich der Librettistik sowie weiteres umfangreiches Quellenmaterial erschlossen und in einer Weise dargestellt zu haben, die die Epoche der Leipziger Oper fesselnd lebendig macht.

Zu den spektakulärsten Ergebnissen Mauls für den musikalischen Bereich gehört die Zuweisung von 40 Nummern (37 Arien und drei Duetten) aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten Sammelhandschrift in Stimmen zu Tele-

manns in Leipzig 1710 aufgeführter Oper *Germanicus*. Diese Fassung ging als Überarbeitung aus einem 1704 für Leipzig auf vollständig deutschen Text von Telemann komponierten *Germanicus* hervor, dessen deutsche Arien, so Maul, in der Fassung 1710 wohl weitgehend beibehalten, während die nun aufgenommenen italienischen Stücke neu komponiert wurden (S. IV). Mithin dokumentiert das Frankfurter *Germanicus*-Fragment Telemanns frühes Schaffen für die Bühne in zwei unterschiedlichen Stadien: seiner Zeit als Leipziger Operndirektor (vermutlich in den meisten deutschen Arien) und seiner Eisenacher Zeit (in den italienischen Neukompositionen für 1710). Die Arien sind damit für unsere Kenntnis von Telemanns stilistischer Entwicklung in den Anfangsjahren von unschätzbarem Wert; knappe diesbezügliche Anmerkungen liefert Maul im Vorwort (S. V), ausführlich ist dazu die genannte Studie zu konsultieren.

Die vorliegende Edition geht aber noch deutlich über Telemanns musikalischen Anteil hinaus, indem sie auch das vertonte Libretto von Christine Dorothea Lachs, einer Tochter Nicolaus Adam Strungks und ab 1710 einer der auch organisatorisch zentralen Figuren der Leipziger Oper (zur Zuweisung s. S. V), vollständig einbezieht. Sinnvoller Weise geschieht das nicht durch den Abdruck als Faksimile oder Übertragung, dem dann der Druck der überlieferten Arien folgt. Stattdessen sind die beiden Schichten ineinandergelegt: Der Hauptteil der Edition bringt die Oper in Form des in Übertragung gebotenen Librettos Leipzig 1710, in das die musikalisch erhaltenen Nummern eingefügt sind (hier folgt die Partitur der Arie jeweils auf den Abdruck des entsprechenden Textes). Diese Entscheidung ermöglicht das Lesen der Oper trotz des Fehlens sämtlicher Rezitativ-vertonungen sowie von zehn Arien und zwei Duetten als durchgehendes Drama per Musica, wobei textliche und musikalische Ebene gleichsam simultan erfasst werden können. Diese Form ist ausdrücklich zu begrüßen, da sie Telemanns musikdramatische Absichten plastisch werden lässt und zugleich das von Telemann, wie Maul ausführt, sehr geschätzte Libretto gebührend darstellt. Folgerichtig erscheint auch die Entscheidung zu zwei parallelen kritischen Apparaten: Der Librettotext ist fortlaufend mit Fußnoten versehen, in denen

Textvarianten in der Frankfurter Ariensammlung und in den übrigen für die Edition zu Rate gezogenen Librettodrucken (*Germanicus*, Leipzig 1704; *Die Errettete Unschuld Oder: Germanicus*, Hamburg 1706; die venezianische Textvorlage *Germanico Sul Reno* von Giulio Cesare Corradi, Venedig 1676) mitgeteilt sind; die erfreulich knappen editorischen Anmerkungen zum Notentext finden sich im gesonderten Kritischen Bericht. Auf diese Weise bleibt die komplexe Aufführungs- und damit Quellsituation stets präsent; mühelos können die verschiedenen Textschichten in eine Ebene projiziert werden, in der sie der Benutzer ebenso mühelos trennen kann.

Im Sinne des Reihentitels sind neben dem *Germanicus*-Material noch zwei weitere Lachs-Libretti als Quellen zur Leipziger Oper in die Ausgabe aufgenommen, die die Dichterin, ebenfalls auf der Basis italienischer Vorlagen, für Telemann schrieb: *Der lachende Democritus* und *Cajus Caligula* (beide 1704). Zu diesen beiden Opern, die in komfortabel aufbereiteten Schwarz-weiß-Faksimiles auf S. 100–127 wiedergegeben sind, erfährt man nun allerdings, in verblüffendem Gegensatz zur intensiven Erschließung des *Germanicus*, überhaupt nichts, selbst ein Verweis auf die entsprechenden Passagen in *Barockoper in Leipzig* fehlt. Schon die Personenlisten (S. 100 und S. 115), aus deren handschriftlichen Eintragungen des Leipziger Tenors Andreas Luther die Sängerbesetzung hervorgeht, wären diskussionswürdig gewesen, sind diese beiden Opern doch die einzigen, in denen Telemann selbst nachweislich als Sänger mitwirkte (vgl. *Barockoper in Leipzig*, Bd. 2, S. 1126). Ein Blick in Mauls Monografie offenbart außerdem, dass immerhin eine Arie aus *Democritus* auch musikalisch überliefert ist. Sie findet sich in Bearbeitung für Harfe in derselben Quelle (der *Musicalischen Rüst-Kammer*; vgl. S. VII), aus der S. 98 der Edition eine *Germanicus*-Arie in nur dort überlieferter Fassung (1704) mitgeteilt wird. Auch wenn, wie man an etwas versteckter Stelle, im Eintrag zu dieser Quelle im Kritischen Bericht (S. VII), erfährt, dass die *RüstKammer* Inhalt des Folgebandes der Quellenedition sein wird, wäre ein Abdruck des kurzen Stücks aus *Democritus* („Heut zu Tage macht das Geld“, I,3) im vorliegenden Band oder zumindest ein Hinweis auf dessen Wiedergabe als Faksimile (S. 171) und

in Übertragung (S. 644) in Mauls *Barockoper* doch wünschenswert gewesen.

Aber zurück zu *Germanicus*: Die vorgelegte Edition macht neben einer hochrangigen Quelle vor allem ein großartiges Bühnenwerk greifbar, das einen weiteren Baustein nicht nur für das Verständnis von Telemanns künstlerischer Vita liefert. Vielmehr erweitert die Ausgabe den Blick auf die deutsche Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts wesentlich. Sie ermöglicht Vergleiche mit dem Repertoire anderer Spielstätten und erlaubt fundiertere Spekulationen über Werke, die Telemann und andere Komponisten in seinem Umfeld beeinflussten. Zu denken ist hier etwa an Johann David Heinichen, aber etwa auch an Christoph Graupner, der erst in Hamburg als Komponist hervortritt, seine Prägung aber ebenfalls in Leipzig erhielt. Auf welche gemeinsamen musikalischen Grundlagen das sich dann sehr unterschiedlich ausprägende Schaffen allein dieser drei Komponisten möglicherweise gründet, ist eine der zahlreichen Fragen, die Mauls Ergebnisse aufwerfen und für deren Beantwortung die vorliegende Edition wichtiges Material an die Hand liefert.

Der ortus musikverlag, bei den Druckkosten unterstützt von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, stellt mit der *Germanicus*-Ausgabe einmal mehr sein großes Engagement gerade für unter merkantilem Aspekt vermutlich weniger attraktive Projekte unter Beweis. Der hohe satztechnische Aufwand hat im vorliegenden Falle zu einer hervorragend lesbaren Darstellung geführt; ausdrücklich ist auch auf das Notenbild hinzuweisen, dessen breit fließende Anlage das Erfassen größerer musikalischer Abläufe sehr begünstigt und einen für Ausführende wie Wissenschaftler gleichermaßen hohen Gebrauchswert und Lesegenuss garantiert. Man darf den angekündigten Folgebänden mithin freudig gespannt entgegen sehen.

(Oktober 2010)

Hansjörg Drauschke

HENRI-JOSEPH RIGEL: *Les Symphonies Imprimées*. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2009. LXXV, 318 S.

Im Rahmen der Editionsreihe *Patrimoine Musical Français* hat Hervé Audéon die 14 zu

Lebzeiten Henri-Joseph Rigels im Druck erschienenen Symphonien ediert. Die in Frühfassungen bzw. handschriftlich vorliegenden Symphonien, davon einige, deren Autorschaft noch nicht endgültig geklärt werden konnte, sollen später erscheinen. Der 1741 in Wertheim geborene Komponist, der bei Jomelli studiert haben soll, ist 1767 in Paris nachweisbar, nachdem er zuvor vermutlich eine Anstellung bei der Tochter eines Steuerpächters, Dupin der Francueil, auf einem Gut eingenommen hatte. Drei der von Breitkopf & Härtel 1767 in Handschriften vertriebenen sieben Symphonien stehen den Symphonien 1, 11 und 13 der in Paris gedruckten Symphonien nahe, sind vermutlich Frühfassungen. Einen unfehlbaren Nachweis zu führen ist deshalb nicht möglich, da die Abschriften von 1767 nicht mehr existieren. Die Symphonien op. XII, 1–6, und op. XXI, 1–6, erschienen, von Rigels Frau gestochen, im Selbstverlag in Paris, die beiden anderen der vorliegenden Ausgabe bei anderen Verlagen zusammen mit Symphonien Gossecs, Rosettis und Ditters von Dittersdorfs.

In der „Introduction“ erörtert Audéon die Aufführungen in den Konzertorganisationen und im Concert Spirituel, die Vergrößerung der Pariser Orchester zwischen 1770 und 1780 – einer der Gründe für die von früheren Quellen abweichenden Druckfassungen –, die Bearbeitungen einiger Symphonien für Cembalo und Pianoforte bzw. Cembalo und Streicher und die im 20. Jahrhundert publizierten Neu-Editionen einiger Symphonien, darunter die entstellenden Bearbeitungen Robert Sondheimers. Die detaillierte Übersicht und Beschreibung der Quellen, die Editionsprinzipien und Anmerkungen zur Aufführungspraxis und sieben Faksimiles ergänzen diese umfangreiche Bestandsaufnahme. Der Kritische Bericht beschließt den Band.

Die tonartliche Anordnung der sechs Symphonien op. XII (D G C c Es D) und op. XXI (D d G B C F) lässt keine zyklischen Überlegungen erkennen, es sei denn man sieht die Folge C c Es als Kern einer solchen an. Jede der beiden Opera enthält eine Moll-Symphonie, die in beiden Fällen der vorausgehenden Symphonie in der gleichnamigen Durvariant-Tonart folgt. Die Konstellation der Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen und die Metren in den drei Sätzen beider Opera wechseln in jeder Symphonie. In op. XII haben allerdings drei Kopfsätze das

gleiche Tempo und das gleiche Metrum (Allegro und C), drei Mittelsätze (Andante, 2/4) und zwei Finali (Presto, 6/8). Das Finale von op. XII, 5 („Grazioso come tempo di minuetto“) ist der Form des Menuetts verwandt (A sowie B+A jeweils wiederholt und B‘). In op. XXII wiederholen sich wiederum Tempobezeichnungen und Metren (drei Kopfsätze im Allegro und C-Metrum, je zwei Mittelsätze im Andante und Adagio jeweils im 2/4-Metrum und zwei Finali im Allegro und 3/8-Metrum). Die Tonartenfolge von Kopf- und Mittelsatz wechselt in op. XII zwischen Dominante, Variante, Moll- und Durtonikaparallele (jeweils einmal) und Subdominante (zweimal), in op. XXII zwischen chromatischer Mediante, Mollsubdominantparallele und Dominante (je einmal) und Subdominante (dreimal), d. h. hier hat Rigel zweimal weitere Verwandtschaftsbeziehungen eingeführt. Die Kopfsätze sind in der überwiegenden Mehrzahl mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern besetzt, einmal mit zwei Flöten anstelle der Oboen, einmal zusätzlich mit zwei obligaten Fagotten und einmal zusätzlich mit zwei Trompeten und Pauken. Die Finali folgen mit einer Ausnahme dieser Besetzung. In den langsamen Sätzen ist sie oftmals reduziert (je fünf Sätze mit Streichern allein und mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern). Entsprechend den beiden anderen Sätzen ist der Mittelsatz der letzten Symphonie von op. XII auch mit je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten besetzt. Bemerkenswert erscheint, dass nur noch in einem Satz das Fagott *colla parte* mit den Bässen eingesetzt ist.

Je eine Symphonie in op. XII und op. XXI weicht von der Norm der Dreisätzigkeit bzw. der Form des ersten Satzes bei Rigel ab: Der Kopfsatz der C-Dur-Symphonie op. XII, 3, mit einem zweimaligen Wechsel vom C- in das 3/8-Metrum (der erste Abschnitt davon in g-Moll, der zweite in c-Moll) und die viersätzig Symphonie op. XXI, 4 mit einer den üblichen drei Sätzen vorangestellten Pastorale (Andante) – ein Satz mit zwei wiederholten Abschnitten, der zweite davon transponiert. Die beiden 3/8-Passagen von op. XII, 3, deren Kopfsatz mit dem gleichen, ebenso zweimalig vorgetragenen Kopfmotiv wie Mozarts Symphonie KV 551 beginnt, bilden den Rahmen der Durchführung, die unter Einbeziehung dieses Rahmens fast doppelt so lang ist wie die Exposition. In vier

Kopfsätzen fehlen Wiederholungen der Exposition und von Durchführung und Reprise, darunter op. XII, 2, ein Satz, der unter allen 14 Kopfsätzen am meisten von der Norm der Sonatensatzform abweicht. Von den Durchführungen sind drei länger als die Exposition, eine ebenso lang und alle anderen kürzer. Die Reprisen sind ausnahmslos veränderte Reprisen.

Die Ausgabe Audéons ist als vorbildlich anzusehen. Inzwischen sind fünf der 14 Symphonien durch Concerto Köln eingespielt, darunter alle drei Moll-Symphonien.

(September 2010)

Herbert Schneider

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 15: Sacontala. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER (Notenteil) und Thomas AIGNER (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXIV, 379 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 8: Fierabras. Teil a: Erster Akt. Vorgelegt von Thomas A. DENNY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005, XXXIV, 292 S.; Teil b: Zweiter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007, S. 295–534; Teil c: Dritter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009, S. 535–837.*

Zwei weitere bedeutende Werke aus dem umfangreichen, gleichwohl immer noch weitgehend unbekanntem Operschaffen Franz Schuberts liegen mit diesen Bänden der Neuen Schubert-Ausgabe (NGA) vor. Mit der unvollendet gebliebenen *Sacontala* D 701 (begonnen im Oktober 1820) hinterließ Schubert sein letztes großes, bereits in das Stadium der Partitur gelangtes Opernfragment (dem später nur noch die Particell-Entwürfe zu *Der Graf von Gleichen* folgen sollten), und der *Fierabras* D 796 (1823) stellt überhaupt das letzte vollendete Großwerk des Komponisten für die Bühne dar. Während dieses letztere schon seit Langem vollständig (allerdings ohne jede Dokumentation der wichtigen Vorstufen) in der Alten Schubert-Ausgabe zugänglich gewesen war, gelangt das erstgenannte in editorisch zuverlässiger Gestalt zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. *Sacontala* greift mit der Begeisterung für das gleichnamige epische Drama des indi-

schen Dichters Kālidāsa (4./5. Jh. n.Chr.) eine literarische Mode der Zeit auf. Das Libretto stammt von dem mit Schubert persönlich bekannten Johann Philipp Neumann (er lieferte später auch den Text für Schuberts *Deutsche Messe*), der als Physikprofessor am Wiener Polytechnikum freilich über wenig einschlägige Erfahrung verfügte. Schubert hat zwei der drei Akte ganz (oder fast vollständig?) komponiert; ein Textverlust am Ende des zweiten Akts ist zu vermuten, aber nicht einwandfrei zu beweisen. Es handelt sich um einen, wie bei Schubert üblich, zunächst nur in den Hauptstimmen ausgeführten Partitur-Entwurf, der unter günstigeren Umständen in einem weiteren Arbeitsgang wohl in die reinschriftlich angelegte Partitur überführt worden wäre. Für den als wahrscheinlich anzunehmenden, weil den Arbeitsgewohnheiten Schuberts entsprechenden Quellentypus des vorgängigen Particell-Entwurfs fehlen in diesem Falle jegliche Textzeugen. Nur am Ende des ersten Akts ist Schubert zu einer platzsparenden Particell-Notation der letzten 30 Takte übergegangen (was seinen ersten Biographen Heinrich Kreißle von Hellborn irrtümlich das erste Finale für „das einzige vollständig componirte Musikstück“ halten ließ). Erst vor Kurzem ist zudem die Auffindung einer zumindest vorläufigen Version des Librettos gelungen. So ermöglicht dieser Fund erstmals die Einbettung von Schuberts Nummern in einen erkennbaren Handlungsverlauf. Beide Quellen werden getrennt ediert; erst die fragmentarische Musik, danach der provisorische Text. Versehen wird die Edition mit nicht weniger als vier teils sehr ausführlichen und überaus informativen Vorworten (zwei des Libretto-Herausgebers, eines der Noten-Editorin und ein gemeinsam unterzeichnetes), deren Gesamtumfang der Komplexität der Materie auf berechnete Weise Rechnung trägt. Es bleiben dabei zwei unterschiedliche Perspektiven auf den Gegenstand erkennbar, wenn beispielsweise Manuela Jahrmärker das Zeugnis Joseph Hüttenbrenners, die Skepsis der Freunde habe den Komponisten schließlich entmutigt, mit guten Gründen als glaubwürdig wertet (S. XXI), während Thomas Aigner das mit kaum weniger plausiblen Argumenten für ausgeschlossen hält (S. X).

Bei der Edition des Notentextes hat die Herausgeberin erfolgreich den Versuch unternommen, die Vorteile einer diplomatischen Quellen-

edition mit denen einer kritischen Textkonstitution zu verbinden. Daraus ergibt sich, weil durchgängig das Erscheinungsbild von Schuberts sechzehnzeiligem Autograph trotz der vielen Leerzeilen beibehalten wurde, das innerhalb der NGA ungewöhnliche Querformat des Bandes. Die Rationalisierung von Schuberts Seiteneinteilung wird dankenswerterweise durch klare Markierung der Seitenwechsel kompensiert, was jeder zu schätzen weiß, der Schuberts pragmatische Gewohnheit kennt, in frühen Stadien der Niederschrift beim Seitenwechsel bisweilen melodische Linien unvermittelt abzubrechen (so schon gleich sehr eindrucksvoll in der Nr. 1, S. 7 der Edition, wo der Abbruch der in T. 32 gerade erst begonnenen Phrase der Violine 1 schon im nachfolgenden Takt ansonsten unverständlich wäre). Man hätte sich daher lediglich noch die nicht ganz belanglose Information gewünscht, ob der Übergang von einer recto- zur verso-Seite (oder auch der Beginn einer neuen Lage) vorliegt. Durch die bequeme Verfügbarkeit des Autographs unter [www.schubert-online.at](http://www.schubert-online.at) ist diese Unterlassung immerhin verschmerzbar.

Insgesamt ist eine vorzügliche Präsentation von Schuberts Notentext gelungen, die alle Herausgeberzusätze kenntlich macht, ohne das Erscheinungsbild zu belasten, und die von der Wiederauffindung (und ebenso sorgfältigen Edition) des Librettos profitiert, weil sie gegebenenfalls Szenenanweisungen des Librettos in den Notentext integriert, wo dies zum leichteren Verständnis hilfreich ist. Die Editoren hatten übrigens bei der Titulierung des Werks, das im Deutsch-Verzeichnis noch *Sakuntala* heißt, eine nicht leichte Entscheidung zu fällen: Neumann, der Librettist, schreibt konsequent „Sakontala“, und so übernimmt es auch der Komponist stets dann, wenn im Text der Vokalnummern dieser Name fällt. In der Akkoladenklammer und in der Rollenangabe über den Notensystemen aber schreibt er durchgängig „Sakontala“, und dies als seinen eigentlichen Willen erachtend, haben die beiden Herausgeber das Werk nun entsprechend neu tituliert. Das bildet einen merkwürdigen Kontrast zum *Fierabras*, denn hier haben die Editoren der Neuausgabe den Willen Schuberts und seines Librettisten, die den Protagonisten konsequent „Fierrabras“ buchstabieren, ignoriert und die Schreibweise der belletristischen Vor-

lagen aus dem romanischen Sprachbereich wieder in Kraft gesetzt.

Die vorliegende Ausgabe des monumentalen Werks ist in mehrfacher Hinsicht imposant. Zunächst einmal zeugt sie von einer sehr langen Genese; die drei Akte wurden in Einzelbänden im Zweijahresabstand vorgelegt. Zudem sind auch hier zwei Herausgeber tätig geworden, sicherlich aber aus anderen (in der Ausgabe selbst jedoch nicht thematisierten) Gründen als im Fall der *Sacotala*. Und schließlich gehen Umfang und Tiefe der Paratexte (Vorwort, Quelleninterpretation etc.) an die Grenze dessen, was in einem Gesamtausgaben-Band erwartet wird. Doch ist sogleich festzuhalten, dass nicht zuletzt hierin der besondere Reiz der Edition zu sehen ist. Dem Herausgeber des ersten Akts, Thomas A. Denny, ist es zudem gelungen, die Vorlagen des Librettisten ausfindig zu machen und einleuchtend auf ihre einzelnen in die Oper eingegangenen Züge hin zu analysieren. Der Notentext ist in allen drei Bänden, den Standards der NGA entsprechend, hervorragend ediert. Der dritte Band enthält zusätzlich auch das von Schuberts Bekanntem Joseph Kupelwieser stammende Libretto, dessen separate kritische Edition einige willkommene Zusatzinformationen liefert (wie zum Beispiel die Tatsache, dass die Wiener Zensur den militärischen Titel des feindlichen Maurenfürsten gestrichen hat: Der nicht-christliche „Hispanische Admiral“ des frühen Mittelalters wurde offenbar aus neuzeitlich-habsburgischer Perspektive zum *factum non gratum*).

Neu ist an dem vorgelegten Material, dass jetzt auch alle erhaltenen Vorstufen der Arbeit, die Particell-Entwürfe (also jenes Stadium, das im Fall der *Sacotala* fehlt) dokumentiert und kritisch erschlossen sind. Und genau hier tun sich zwischen den Herausgebern klare Differenzen auf, die sich in der Ausgabe selbst in getrennten Vorworten und Quellenbeschreibungen abbilden. Während Denny die wenigen Entwürfe für parallel zur Reinschriftausarbeitung entstandene Dokumente einer problemorientierten Selbstverständigung hält, stellen sie für Christine Martin die zufällig erhaltenen Reste einer ausführlichen vorgängigen Entwurfsarbeit dar. Bisher ist es nicht gelungen, diese Entwürfe exakt zu datieren, so dass inhaltliche Evidenz den Ausschlag geben muss. Leider ist dies in einem Falle, beim Vergleich des Ent-

wurfs mit der (in unzugänglichem Privatbesitz befindlichen) Overtüre, bis heute nicht möglich, was nicht nur für die Editoren schmerzlich ist. Beide Herausgeber haben in einer Vielzahl von begleitenden Aufsätzen die Diskussion aus dem engeren Bereich der Ausgabe selbst heraus getragen, so dass man diese Texte unbedingt noch zum paratextlichen Bestand der Edition hinzuzählen muss: Thomas A. Denny u. a. in einem ausführlichen Artikel in den *Schubert : Perspektiven* 5 (2005), der vor allem durch die vorzügliche Analyse der Wiener Musiktheaterlandschaft als Kontext für den *Fierabras* besticht, und Christine Martin ebenfalls in einem Aufsatz in den *Schubert : Perspektiven* 8 (2008), dessen präzise Argumentation ihren in der Edition nur knapp gehaltenen Hypothesen zur Entstehungschronologie die höhere Plausibilität verleiht. So wird die Ausgabe zugleich zum Dokument der produktiven Irritation über ein großes Bühnenwerk, dessen Entstehungsumstände schon immer einige Rätsel aufgegeben haben. Ob das Werk, das spätestens seit der Wiener Festwochen-Produktion von 1988 allmählich ins Repertoire des Opernbetriebs vorzudringen scheint, auf den Bühnen der Gegenwart wirklich eine Chance hat, wird sich zeigen; vor allem müsste sich hier die Regie nicht erst zur Abarbeitung an einer Rezeptionsgeschichte berufen fühlen, die es ja noch gar nicht gibt. Jedenfalls steht fest, dass mit der vorliegenden Edition nun die in jeder Hinsicht vorbildliche Grundlage auch für solche Unternehmungen bereitgestellt worden ist.

(Februar 2011) Hans-Joachim Hinrichsen

*JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 9: Skogsrådet Op. 15. Hrsg. von Tuija WICKLUND in Zusammenarbeit mit Peter REVERS. Improvisation/Vårsång Op. 16/1894. Vårsång Op. 16. Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXIV, 236 S.*

*JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie V: Klavierwerke. Band 2: Klavierwerke Opp. 58, 67, 68, 74, 75, 76. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XVII, 188 S.*

*JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 2: Symphonie Nr. 1 e-moll*

Op. 39. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XXXI, 254 S.

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 10: En saga Op. 9.* Hrsg. von Tuija WICKLUND. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 275 S.

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 4: Symphonie Nr. 3 in C-Dur Op. 52.* Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIV, 184 S.

In relativ kurzen Abständen vervollständigt sich die Ausgabe der Werke von Jean Sibelius. Fünfzehn Bände sind seit 1998 erschienen. Nun liegen zwei neue Symphonien, drei weitere Orchesterwerke und eine Reihe von Klavierzyklen vor. Von Timo Virtanen stammt die erste Symphonie op. 39, ausgestattet wie gewohnt mit einem zweisprachigen Einleitungse-ssay, üppigen zweiundzwanzig Blättern Faksimile in Sibelius' Handschrift, einem Anhang zur ersten Fassung und zu anderen Streichungen sowie ca. 40 Seiten kritischem Kommentar auf Englisch. Das Material veranschaulicht, wie Sibelius auch diese Symphonie 1900 erst im zweiten Anlauf fertig stellte.

Zu welch labyrinthischer Meinungsvielfalt historische Aufnahmen (hier Robert Kajanus mit dem LSO, 1930) und mehr oder minder zuverlässige Dirigentennotizen (hier insbesondere von Jussi Jalas) als unkonventionelle Sekundärquellen führen können, lässt sich an einem Beispiel demonstrieren. Im Finale folgt bereits nach 37 Takten ein Abschnitt, den Sibelius als „Meno andante“ bezeichnet. In der ersten Fassung wird als nicht-authentische Metronommarkierung für eine Note, die wie eine halbe aussieht, „108“ angegeben. Das ist wohl ein Lapsus: Gemeint ist eine Viertelnote entsprechend einer alten Liste mit *Metronombezeichnungen zu seinen Symphonien* (Leipzig [1942]). Diese Angabe, auf die der Herausgeber im Kommentar hinweist, ist bemerkenswert, da zu Beginn des Satzes (Andante) das Tempo nicht festgelegt wird. Denkt man ein wenig weiter, als es im kritischen Kommentar offenbar möglich war, könnte die Markierung für das thematische Vorbild des Themas zu Beginn des ersten Satzes in „Andante, ma non troppo“ eine Richtlinie sein, denn dafür legen die *Metronombezeichnungen* 48 Halbe pro Minute fest. Mit „ma non troppo“ meint Si-

belius hier also „nicht zu schnell“. Der zweite Satz wiederum sollte „Andante ma non troppo lento“ musiziert werden, und dazu gibt es auf der Liste die Bezeichnung 54 Halbe pro Minute – also schneller als „Andante, ma non troppo“ bzw. „Meno andante“. Unstrittig ist, dass „ma non troppo lento“ vor zu langsamem Musizieren warnt. Das ist so weit ziemlich klar. Nun gibt es aber bei Jussi Jalas die von Virtanen allzu sparsam kommentiert zitierte Notiz, wonach die Zahl 108 ohnehin ein „Druckfehler“ sei, denn „meno andante bedeutet doch die Beschleunigung des Tempos“. Hier scheint Jalas – so unser dringender Einwand – Unrecht zu haben, denn meno andante bedeutet hier keineswegs „accelerando“ (auch wenn Simon Rattle genau das in einem aktuellen Interview Sibelius betreffend behauptet; vgl. *das magazin*, Mai–Juni 2010), zumal Sibelius wenige Takte später „stringendo“ schreibt. Dass „meno andante“ ein langsames Tempo indiziert als „andante“ („molto andante“ dagegen, wie etwa bei Johannes Brahms, ein schnelleres), lesen wir bei Willi Apel in *Harvard Dictionary of Music* (1944), und es gibt keinen zwingenden Grund davon auszugehen, dass Sibelius es anders meinte. Dass er im Bereich der Notationspraxis generell die Wiener Tradition vertritt (nicht etwa eine englische, russische oder spezifisch finnische), lässt sich an vielen ansonsten rätselhaft wirkenden Details in seinen Manuskripten feststellen. Wird das Finale der ersten Sinfonie also meistens viel zu langsam begonnen? Nur wenn das Tempo zu Beginn schneller als in den meisten Aufnahmen ist (ohne Weiteres wären sogar 120 Viertel pro Minute möglich), ergibt „Meno andante“ mit „108“ musikalisch Sinn. Wie wichtig diese Frage ist, sieht man, wenn man die orientierungslosen Internetdebatten zu diesem Thema (speziell auch zu dieser Stelle) studiert. Dass Kajanus mit dem London Symphony Orchestra den Beginn der Sinfonie 1930 sehr langsam nahm und dann das Tempo stufenweise anzog, ist interessant, beweist aber gar nichts.

Es gibt eine kommerzielle Aufnahme mit schnellerem Andante: Paavo Berglund und das Chamber Orchestra of Europe (1997). Berglund beginnt das Finale mit ca. 116 Vierteln pro Minute. In „Meno andante“ landet er bei ca. 108 Vierteln pro Minute. Erstaunlich ist dabei, dass Rattle, der der Ansicht ist, dass Sibelius nicht

wusste, was „Meno andante“ bedeutet, in dem bereits zitierten Interview ausgerechnet Berglund als seinen persönlichen Lehrmeister zitiert (nota bene: Berglund war sein Vorgänger in Birmingham). Fazit: Wie nützlich sind Interpretationen und Dirigentennotizen oder -interviews als Quellen für eine akademische Ausgabe?

Orchesterkompositionen ganz anderer Art sind *Skogsrådet* und *Vårsång* (jeweils in zwei Fassungen). Durch diese heute nur den Kennern bekannten Projekte wird Sibelius' Schaffen im ausgehenden 19. Jahrhundert, vor der ersten Symphonie, plastisch. Ausgestattet ist auch dieser Band mit einem Einleitungssessay. Angesichts der geringen Bekanntheit und des problematischen Charakters der Werke hätte der Essay gerade hier etwas ausführlicher ausfallen können. Zwanzig Faksimiles illustrieren den kritischen Kommentar. Wie so oft bietet der Text eines relativ unbedeutenden Werkes für die wissenschaftlich fundierte Herausgabe besonders viele Hürden. Hinsichtlich von *Vårsångs* ist interessant, dass Gustav Mahler die Komposition 1907 in Helsinki hörte und seine Meinung über Sibelius auf dieser Basis (neben *Valse triste*) bildete. Zu den wesentlichen Aspekten in *Skogsrådet* gehört wiederum Viktor Rydbergs Dichtung aus der Sammlung *Dikter* von 1882 als Inspiration. Rydbergs Text kommt in einer anderen Komposition des gleichen Namens vor: in einem Melodram quasi als nachträgliche und kommentierte Zusammenfassung der von Tuija Wicklund herausgegebenen symphonischen Dichtung (auch „Ballade“ genannt). Rydberg wird oft substanzlos als „Romantiker“ beschrieben. Dazu passt, wie in *Skogsrådet* über das unbestimmte Geschlecht einer schwedischen Waldnympe („skogsrået“) gerätselt wird. So hat das Werk Spekulationen um ambivalente Erotik, die Sibelius wichtig sein soll, inspiriert.

Erstaunlich wenig Beachtung fand bisher die auch von Wicklund ausgesparte Tatsache, dass Rydberg einer der weltanschaulich radikalsten und am besten gebildeten Dichter des Nordens seiner Zeit war. Alle seine Texte müssen im ideenhistorischen Zusammenhang gelesen werden, was, davon ist auszugehen, Sibelius bewusst war. Wer will, kann in Sibelius' „Ballade“ ein Stück Musik gewordener Philosophie hören, die mit künstlerischen Mitteln

das Thema Zivilisation und Natur packt und somit eine reife Frucht der Ära Nietzsche-Zarathustra darstellt. Jedenfalls leben *Skogsrådet* und *Vårsång* nicht von tönender Architektur, sondern stellen Beispiele eines musikalischen Symbolismus dar, den Sibelius in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch weit über *Der Schwan von Tuonela* hinaus vertreten hat. In der Tat könnten wir das Melodram sogar als sinnvolle Einleitung zu einer gleichnamigen Orchesterballade vorschlagen; die letztere ließe sich wiederum mit passenden Projektionen symbolistischer Malerei à la Ernst Josephson ästhetisch erträglicher machen.

Während die populäre „Tondichtung“ *En saga*, die Tuija Wicklund in zwei unterschiedlichen Fassungen (mit zwölf Faksimiles) und brillant recherchierten Kommentaren) präsentiert, von ähnlichen Problemen umschlungen wird wie *Skogsrådet* und ebenfalls zutiefst im Geiste des Symbolismus zu verorten ist, zeigt die dritte Symphonie op. 52 eine andere Seite von Sibelius. Hier hat Timo Virtanen einen opulenten Band mit faszinierend kommentierten Autographen und einem dichten Labyrinth von anderen Quellen hinterlegt, wofür seine Dissertation *Jean Sibelius, Symphony No. 3: manuscript study and analysis* (Sibelius-Akademie 2005) die Grundlage geschaffen hat. Auch die bereits langjährige JSW-Praxis (das Wissen um die Idiosynkrasien des Komponisten) kommt diesem höchst detailliert kommentierten Band zugute, dessen Lektüre allen, die sich für die Herausforderung begeistern, eine akademische Ausgabe tatsächlich beim Lesen nachzuvollziehen, Wonne bereiten wird.

Ein ganz anderes Publikum spricht die vorliegende JSW-Ausgabe mit Klavierwerken an. Ein relativ schlanker Einleitungssessay, der nur punktuell über die ausführlichen Angaben in Fabian Dahlströms Werkverzeichnis (2003) hinausgeht, elf Blätter in Faksimile und der kritische Kommentar entsprechen der üblichen JSW-Ausstattung. Bei der Edition von drei Sonatinen op. 67 (1912) gibt es jedoch einige überraschende und hörbare Änderungen des bisher gängigen Notenbildes – etwa im Vergleich zur Breitkopf-Ausgabe von 1980. Nicht immer ist es einfach, der Meinung des Herausgebers zu folgen, und die Probleme sind, fatal genug, ästhetischer Natur. In der ersten Sonatine ändert Kari Kilpeläinen in Takt 24 das tiefe *Fis*<sup>1</sup> zu

*D*<sup>1</sup>. Das ergibt lokal eine bequemere Harmonie, missachtet aber die Basslinie, die letztlich über *Gis*<sup>1</sup> zu *Cis*<sup>1</sup> in Takt 24 führt. Der etwas sperrige terzbetonte Klang mit *Fis*<sup>1</sup> kann durchaus als „typisch Sibelius“ bezeichnet werden. Insbesondere entspricht er dem sperrigen Klang der ersten Sonatine. Auch die Korrektur in Takt 25 derselben Sonatine (obwohl einer Markierung in Ainos Handschrift entsprechend) ist fragwürdig. Wer dort *d*<sup>1</sup> anstelle von *dis*<sup>1</sup> spielt, wie Kilpeläinen vorschlägt, produziert eine harmonisch wohltuende, konventionelle Linie, verzichtet aber auf die für Sibelius typische modale Färbung und Infragestellung der Tonalität. Gerade weil der Ton *dis*<sup>1</sup> ein wenig rau ist, betont er die primär lineare Anlage der Sonatine. Auch wenn es Gründe gibt, die alte Ausgabe zu bevorzugen, demonstrieren gerade solche Beispiele den Wert von akademischen Ausgaben, die die Möglichkeit eröffnen, über legitime Alternativen zu diskutieren. Im Falle der Sonatinen lohnt sich die Diskussion ohne Einschränkung. Die Quellen bestimmen jedoch nicht die einzige Lösung und auch der Herausgeber muss interpretieren.

Das Potenzial einer akademischen Ausgabe lässt sich auch durch das überaus populäre Klavierstück *Granen* op. 75 Nr. 5 im gleichen Band demonstrieren. Als Faksimile legt Kilpeläinen hier eine karge Urfassung vor. Im Haupttext wird eine im Detail von der gängigen abweichende Fassung präsentiert, bei der sich allerdings wieder ähnliche Fragen stellen wie bei der ersten Sonatine op. 67. Kilpeläinen verlässt das Notenbild der Erstausgabe (Hansen 1922) gleich im ersten Takt, wo er (der Reinschrift eines Kopisten entsprechend) eine Crescendo-Gabel setzt. Hier kann ich nur hoffen, dass kein Pianist diese umsetzt, da es die Zerbrechlichkeit des Satzes zerstören würde. Auch hat Julia A. Burt als Herausgeberin der Erstausgabe etliche kurze Phrasierungsbögen weggelassen, die in der (übrigens nicht autorisierten) Kopistenreinschrift, die Kilpeläinen weitestgehend respektiert, vorkommen. Überflüssigerweise hat Kilpeläinen diese Bögen rehabilitiert (etwa Takt 1 ff., linke Hand, Takt 7, mittlere Stimme usw.), denn das Notenbild wird dadurch unklarer. Aus gutem Grund fehlt in Burts Ausgabe in Takt 19 der mittlere Ton *a*<sup>1</sup>, den Kilpeläinen aus der Kopistenreinschrift in die JSW-Ausgabe gerettet hat. So geht die lineare Transpa-

renz gänzlich verloren und der Akkord D-Dur wirkt übersättigt; ohne Quint klingt die Stelle elegant à la Sibelius, wenngleich harmonisch eine Spur ambivalenter, was jedoch kein Nachteil (oder gar für Sibelius untypisch) ist.

(September 2010)

Tomi Mäkelä

## Eingegangene Schriften

BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 319 S., Abb., Nbsp. (Studienbuch Musik.)

Ars musica septentrionalis. De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie. Hrsg. von Barbara HAGGH und Frédéric BILLIET. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne 2011. 262 S., Abb., Nbsp.

Aspekte der Freien Improvisation in der Musik. Hrsg. von Dieter A. NANZ. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 223 S., Abb.

Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Ulrich LEISINGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 299 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 6.)

ELISABETH BENDER: Čajkovskijs Programmuik. Mainz u. a.: Schott 2009. 484 S., Abb., Nbsp. (Čajkovskij-Studien. Band 11.)

URSULA BENZING: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.

FABIAN BERGENER: Die Ouvertüren Robert Schumanns. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2011, X, 260 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 62.)

Beziehungszauber. Johannes Brahms – Widmungen, Werke, Weggefährten. Eine Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Stefan WEYMAR. 79 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band V.)

UTE BÜCHTER-RÖMER: Spitzenkarrieren von Frauen in der Musik. München: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag 2011. 198 S., Abb.

ALFREDO CASELLA, VIRGILIO MORTARI: Die Technik des modernen Orchesters. Deutsche Über-

setzung von Wolfgang JACOBI und M. SCHÄTZLE: München: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag 2010. 256 S., Abb., Nbsp.

RICHARD CHARTERIS: Giovanni Gabrieli and His Contemporaries. Music, Sources and Collections. Farnham u. a.: Ashgate Variorum 2011. XII, 336 S., getr. Zählung, Abb., Nbsp. (Variorum Collected Studies Series. Band 965.)

Danish Yearbook of Musicology. Band 38. 2010/11. Hrsg. von Michael FJELDSØE, Peter HAUGE und Thomas Holme HANSEN. Århus: Aarhus University Press 2011. 141 S., Abb., Nbsp.

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

MARIE-AGNES DITTRICH: Musikalische Formen. 20 Möglichkeiten, die man kennen sollte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 97 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

CHRISTOPH DOMPKE: Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 393 S., Abb., Nbsp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Schriftenreihe. Band 15.)

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

JØRGEN ERICHSEN: Friedrich Kuhlau. Ein deutscher Musiker in Kopenhagen. Eine Biographie nach zeitgenössischen Dokumenten. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 416 S., Abb., Nbsp.

Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows. Bon jour, bon mois et bonne estrenne. Hrsg. von Fabrice FITCH und Jacobijn KIEL. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XIX, 422 S., Abb., Nbsp.

RUDOLF EWERHART: Die Orgel- und Claviermacher Senft in Koblenz und Augsburg. Tutzing: Hans Schneider 2011. 418 S., Abb.

ROMALD FISCHER: Kriterien zur Beobachtung von Instrumentalunterricht. Grundlagen aus Praxis und Theorie. Mainz u. a.: Schott Music 2011. 203 S., Abb., Nbsp. (Schott Campus.)

Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. Holzblasinstrumente bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Symposium im Rahmen der 33. Tage Alter Musik in Herne 2008. Konzeption und Redaktion: Christian AHRENS und Gregor KLINKE. München/Salzburg: Musikverlag Katzschichler 2011. 194 S., Abb., Nbsp.

DANIELA GALLE: Ignaz von Beeckes Singspiele. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung am Ende des

18. Jahrhunderts. 398 S., Abb., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 14.)

AXEL TEICH GEERTINGER: Die italienische Opernsinfonia 1680–1710. Komposition zwischen Funktion und Selbständigkeit. Marburg: Tectum Verlag 2009. 212 S., Abb., Nbsp.

AXEL TEICH GEERTINGER: Die italienische Opernsinfonia 1680–1710. 100 Opernsinfonien. Marburg: Tectum Verlag 2009. 388 S.

Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Peter REVERS und Oliver KORTE. 2 Bände. Laaber: Laaber-Verlag 2011. Band 1: XII, 497 S., Abb., Nbsp. Band 2: 520 S., Abb., Nbsp.

Das Händel-Lexikon. Hrsg. von Hans Joachim MARX in Verbindung mit Manuel GERVINK und Steffen VOSS. Laaber: Laaber-Verlag 2011. 825 S., 772 Stichworte, Abb., Nbsp., Werkverzeichnis, Chronik. (Das Händel-Handbuch. Band 6.)

RÜDIGER HAUSSMANN: Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ (Katerina Ismailowa) und ihre Inszenierungen. Schostakowitsch-Studien. Band 9. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2011. XII, 285 S. (studia slavica musicologica. Band 50.)

Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 2010/XXXIX. Hrsg. vom Hindemith Institut Frankfurt. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 189 S., Abb., Nbsp.

ANDREAS HOLZER: Zur Kategorie der Form in neuer Musik. Hrsg. von Manfred PERMOSER. Wien: Mille Tre Verlag 2011. 603 S., Abb., Nbsp. (Musik-kontext. Band 5.)

BARBARA HORNBERGER: Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2011. 428 S., Abb. (Film – Medium – Diskurs. Band 30.)

ANNETTE HULLAH: Theodor Leschetizky. Aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen und kommentiert von Burkhard MUTH. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2011. 113 S., Abb. (Studien, Beiträge und Materialien zur Leschetizky-Forschung. Band 1.)

„Jeglicher sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Hrsg. von Christoph MÄRZ (†), Lorenz WELKER und Nicola ZOTZ. Wiesbaden: Reichert-Verlag 2011. 207 S., Abb., Nbsp. (Elementa Musicae. Band 4.)

Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Dominik REINHARDT. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2011. 326 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 7.)

HERBERT JÜTTEMANN: Mechanische Musikinstrumente. Einführung in Technik und Geschichte. Köln: Verlag Dohr 2010. 339 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIAN JUNGBLUT: Kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2011. 274 S., Abb., Nbsp.

MARTIN KALTENECKER: L'Oreille Divisée. Les Discours sur l'Écoute Musicale aux XVIIIe et XIXe Siècles. Paris: Éditions MF 2010. 456 S., Abb., Nbsp.

Kongressbericht Gluck auf dem Theater. Nürnberg, 7.–10. März 2008. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG und Martina HOCHREITER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 343 S., Abb., Nbsp. (Gluck-Studien. Band 6.)

Konservierung und Restaurierung historischer Tasteninstrumente in den Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar. Bericht über die internationale Tagung vom 12. bis 14. September 2008 im Schlossmuseum Weimar. Hrsg. von Franz KÖRNDLE und Gert-Dieter ULFERTS. Augsburg: Wißner-Verlag 2011. 208 S., Abb.

Kosmos Klavier. Historische Tasteninstrumente der Klassik Stiftung Weimar. Hrsg. von Erich TREMMEL und Gert-Dieter ULFERTS. 159 S., Abb.

DIETRICH KRÖNCKE: Neues von Richard Strauss. Eine selektive Biographie mit Randbemerkungen und Exkursen zu Knappertsbusch und Skat, Thomas Mann und Wagner – „Protest“, Strauss und Pfitzner. Tutzing: Hans Schneider 2011. 128 S., Abb.

FRANS C. LEMAIRE: La Passion dans l'histoire et la musique. Du drame chrétien au drame juif. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 565 S.

ANDREAS LINSENMANN: Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010. 286 S., Abb. (Edition *lendemains*. Band 19.)

MARTIN LOESER: Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 517 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 34.)

Mauricio Kagel: Zwei-Mann-Orchester. Essays und Dokumente. Hrsg. von Matthias KASSEL. Basel: Paul Sacher Stiftung/Schwabe Verlag 2011. 135 S., Abb.

BURKHARD MEISCHEIN: Einführung in die historische Musikwissenschaft. Mit Beiträgen von Tobias R. KLEIN. Köln: Verlag Dohr 2011. 291 S.

NOBERT MÜLLEMANN: Handschriften Frédéric Chopins bis 1830. Studien zur Authentizität, Datierung und Werkgenese. Tutzing: Hans Schnei-

der 2011. 315 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 69.)

Music and Identity in Norway and Beyond. Essays Commemorating Edvard Grieg the Humanist. Hrsg. von Thomas SOLOMON. Bergen: Fagbokforlaget 2011. 274 S., Abb., Nbsp.

Music at German Courts 1715–1760. Changing Artistic Priorities. Hrsg. von Samantha OWENS, Barbara M. REUL und Janice B. STOCKIGT. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XX, 484 S.

Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie. Hrsg. von Ursula KRAMER. Mainz u. a.: Schott Music 2011. 375 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nummer 42.)

Die Musik der Nacht. Musik, Malerei, Liturgie, Literatur. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfests Stuttgart 2010. Hrsg. von Michael GASSMANN. Kassel u. a./Stuttgart: Bärenreiter-Verlag/Internationale Bachakademie 2011. 167 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart. Band 16.)

Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ, Christoph FLAMM und Wolf FROBENIUS. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. XVI, 636 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 8.)

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

Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Band 74. Jahrgang 2009. Redaktion: Christian LEITMEIR, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2011. 254 S., Abb., Nbsp.

Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“ am Deutschen Historischen Institut in Rom 28.–30. September 2004. Hrsg. von Markus ENGELHARDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 543 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 45.)

Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Band 1: Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. von Helmut LOOS. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2011. XV, 623 S., Abb.

CORNELIA NAPP: „Personal representatives“ in musikverlegerischen Kulturbeziehungen. Die Vertretung von Heitor Villa-Lobos in den USA. Remagen: Max Brockhaus Musikverlag 2010. 268 S., Abb.

Neue Musik in Bewegung. Musik- und Tanztheater heute. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Mainz u. a.: Schott Music 2011. 227 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 51.)

GESA ZUR NIEDEN: Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914). Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2010. 432 S., Abb., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 6.)

Norbert Burgmüller: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Klaus TISCHENDORF unter Mitwirkung von Tobias KOCH. Köln: Verlag Christoph Dohr 2011. 224 S., Abb., Nbsp.

Opéra et fantastique. Hrsg. von Hervé LACOMBE und Timothée PICARD. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2011. 428 S., Abb., Nbsp. (Collection Le Spectaculaire.)

Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400. Mit einer Edition elf ausgewählter Lieder. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 210 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 14.)

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

LUDWIG PRAUTZSCH: Bachs Weihnachtsoratorium und die polnische Königswahl. Kassel: Merseburger Verlag 2011. 209 S., Abb., Nbsp.

Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig. Hrsg. von Helmut LOOS. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2011. XVIII, 497 S., Abb., Nbsp.

BORIS DE SCHLÆZER: Comprendre la musique. Contributions à la Nouvelle Revue Française et à la Revue musicale (1921–1956). Hrsg. von Timothée PICARD. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2011. 435 S., Nbsp. (Collection *Æsthetica*.)

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. 32. Jahrgang 2010. Hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER und Eva LINFIELD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 161 S., Abb., Nbsp.

FRANZISKA SCHULER: Spiel als kompositorisches Prinzip in György Kurtágs „Játékok (Spiele)“. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2011. 104 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)

Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation and Reception. Hrsg. von

Timothy L. JACKSON, Veijo MURTOMÄKI, Colin DAVIS und Timo VIRTANEN. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2010. 433 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 6.)

Sinfonie als Bekenntnis. Zürcher Festspiel-Symposium 2010. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. 138 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 3.)

Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI, Roman BROTBECK und Anselm GERHARD. Schliengen: Edition Argus 2011. 195 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 3.)

MICHAEL TALBOT: The Vivaldi Compendium. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XII, 258 S., Abb., Nbsp.

Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2006, anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2011. 460 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band 16.)

Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werkverzeichnis (RWV). Hrsg. von Susanne POPP in Zusammenarbeit mit Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Jürgen SCHAARWÄCHTER und Stefanie STEINER. München: G. Henle Verlag 2010. 2 Bände, 103\*, 1616 S., Abb., Nbsp.

Tuo Affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856–1885. Hrsg. von Francesco CESARI, Stefania FRANCESCHINI, Raffaella BARBIERATO. Padua: Il Poligrafo Casa editrice 2010. 469 S., Abb., Nbsp.

SIMONE WAIGEL: Klarinettenspiel und Klangästhetik. Stimmideale des 18., 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und ihr Bezug zum Klarinettenklang in deutschsprachigen Gebieten. 198 S., Abb., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 13.)

ELMAR WALTER: Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik. Tutzing: Hans Schneider 2011. 438 S., Abb., Nbsp.

SEBASTIAN WERR: Geschichte des Fagotts. Augsburg: Wißner-Verlag 2011. 269 S., Abb., Nbsp.

ANNA ZASSIMOVA: Georges Catoire. Seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung. Berlin: Ernst Kuhn Verlag 2011. X, 412 S. (studia slavica musicologica. Band 49.)

Zentren der Kirchenmusik. Hrsg. von Matthias SCHNEIDER und Beate BUGENHAGEN. Laaber: Laaber-Verlag 2011. 429 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 2.)

## Eingegangene Notenausgaben

JEHAIN ALAIN: Sämtliche Orgelwerke I. Zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichte sowie zur Veröffentlichung vorgesehene Werke. Urtext. Jubiläumsedition zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXII, 48 S.

JEHAIN ALAIN: Sämtliche Orgelwerke II. Postum veröffentlichte Werke: Fantaisies, petites danses et marginalia. Urtext. Jubiläumsedition zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXII, 62 S.

JEHAIN ALAIN: Sämtliche Orgelwerke II. Postum veröffentlichte Werke: Suite, Intermezzo, Trois Danses. Urtext. Jubiläumsedition zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXIII, 66 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 22.2.: Profane Vokalwerke II und Revuemarsch. Hrsg. von Owe ANDER und Karin HALLGREN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXVIII, 318 S. (Monumenta Musicae Svecicae.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IA: Klavier-Bearbeitungen. Orchesterwerke. Band 7: Violinkonzert D-Dur opus 77 und Doppelkonzert a-Moll opus 102. Klavierauszüge. Hrsg. von Linda CORRELL ROESNER und Michael STRUCK. München: G. Henle Verlag 2010. XX, 228 S.

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

CHARPENTIER: In nativitate Domini canticum. H.416. Urtext. Partitur. Hrsg. von Joel SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. X, 48 S.

LUIGI CHERUBINI: Krönungsmesse in G. Partitur. Hrsg. von Oliver SCHWARZ-ROOSMANN. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. XII, 195 S.

GIOVANNI BATTISTA DRAGHI: From Harmony, from Heav'nly Harmony. A Song for St Cecilia's Day, 1687. Hrsg. von Bryan WHITE. London: Stainer & Bell 2010. XXVI, 86 S., Abb. (Purcell Society Edition. Companion Series. Band 3.)

Das Erbe deutscher Musik. Band 113. Abteilung Motette und Messe. Band 18: Annaberger Chorbuch II. Sächsische Landesbibliothek. Mus. 1-D-506

(Ms.1126). Erster Teil: Nr. 1–69. Hrsg. von Jürgen KINDERMANN. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2010. XXXIII, 187 S., Abb.

Das Erbe deutscher Musik. Band 114. Abteilung Motette und Messe. Band 19: Annaberger Chorbuch II. Sächsische Landesbibliothek Mus. 1-D-506 (Ms.1126). Zweiter Teil: Nr. 70–153 und Anhang sowie Kritischer Bericht und Verzeichnisse zu Teil I und II. Hrsg. von Jürgen KINDERMANN. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2010. VI, 232 S.

RUGGIERO FEDELI: Almira. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: Ortus Musikverlag 2011. LIV, 121 S., Abb. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 24.)

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

FROBERGER: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1 und VI.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke (Teil 1 und Teil 2). Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Teil 1: XXVI, 60 S., Teil 2: X, 126 S.

GLAZUNOV: Konzert in Es für Alt-Saxophon und Streichorchester opus 109. Partitur. Hrsg. von Regina BACK und Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XV, 44 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Band 2: Don Juan (Wien 1761) und Les Amours d'Alexandre et de Roxane (Wien 1764). Hrsg. von Sibylle DAHMS und Irene BRANDENBURG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LIV, 129 S.

Das Hamburger Antiphonar ND VI 471. Ein wiederentdecktes Musikdenkmal des 15. Jahrhunderts aus dem Hamburger Dom. Einführung, Edition und Faksimile. Bearb. von Viacheslav KARTSOVNIK (†). Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Wiesbaden: Reichert-Verlag 2010. 82 S., Folio 2r–18v, CD. (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. Band 4.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I. Band 14: Sinfonien 1787–1789. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. München: G. Henle Verlag 2010. XVII, 272 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XII. Band 4: Streichquartette opus 42, opus 50 und opus 54/55. Hrsg. von James WEBSTER. München: G. Henle Verlag 2009. XX, 297 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWV N 16. Fassung 1833. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXV, 165 S.

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band 6: Spruchgesang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Horst BRUNNER und Karl-Günther HARTMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXIII, 488 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke. Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen. Band 2: Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten. Vorgelegt von Dietrich BERKE, Anke BÖDEKER und Faye FERGUSON. Fertiggestellt von Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXXV, 173 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke. Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen. Band 3: Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten. Vorgelegt von Dietrich BERKE, Anke BÖDEKER und Faye FERGUSON. Fertiggestellt von Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXX, 153 S., Abb.

OTTO NICOLAI: Messe in D. Partitur. Hrsg. von Eva NEUMAYR. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. XI, 115 S.

GIACOMO PUCCINI: Canti. Musica per voce e pianoforte. Hrsg. von Riccardo PECCI. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. 87 S.

HENRY PURCELL: The Works of Henry Purcell. Band 21: Dramatic Music: Vocal and Instrumental Music for the Stage. Part III: Oedipus – The Wives Excuse. Hrsg. von Margaret LAURIE. London: Stainer & Bell 2010. LV, 231 S.

GIOACHINO ROSSINI: Works/Opere. Band 4: Music for Band/Musica per Banda. Hrsg. von Denise GALLO. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LVI, 241 S. Critical Commentary. 94 S.

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

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 12: Adrast. Vorgelegt von Mario ASCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXIII, 219 S.

SCHUMANN: Dichterliebe opus 48. Hrsg. von Hansjörg EWERT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XIV, 56 S.

LOUIS SPOHR: Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Volume 3: Deutsche Lieder opus 101 & opus 105. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2011. 77 S. (Edition Dohr 29953.)

LOUIS SPOHR: Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Volume 8: Drei Duette opus 107. Drei Duette opus 108. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2011. 53 S. (Edition Dohr 29958.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band L: Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus. Musikalisches Drama (Hamburg 1726). TVWV 21:18. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN unter Mitarbeit von Ulf GRAPENTHIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. LVIII, 173 S., Abb.

VIVALDI: Gloria RV 589. Urtext. Partitur. Hrsg. von Malcolm BRUNO und Caroline RITCHIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XIII, 51 S.

VIVALDI: Kyrie RV 587. Urtext. Partitur. Hrsg. von Malcolm BRUNO und Caroline RITCHIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. VIII, 28 S.

ELISABETH WEINZIERL/EDMUND WÄCHTER: Flöte spielen. Die neue Querflötenschule. Band B. München: Ricordi 2010. 55 S., Abb., CD.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Marlis GEHLHOFF am 4. März 2011 in Bochum,

Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT am 10. Juni 2011 in Langen,

Prof. Dr. Wolf FROBENIUS am 4. Juli 2011 in Saarbrücken.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Thomas KOHLHASE, Tübingen, zum 70. Geburtstag am 10. Juli,

Prof. Dr. Adolf NOWAK, Frankfurt am Main, zum 70. Geburtstag am 4. August,

Prof. Dr. Hellmut FEDERHOFER, Mainz, zum 100. Geburtstag am 6. August,

Prof. Dr. Anthony NEWCOMB, Berkeley, zum 70. Geburtstag am 6. August,

Dr. Otto BIBA, Wien, zum 65. Geburtstag am 9. August,

Prof. Dr. Wolfgang RUF, Halle, zum 70. Geburtstag am 29. August,

Prof. Dr. Walter SALMEN, Kirchzarten, zum 85. Geburtstag am 20. September,

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER, München, zum 75. Geburtstag am 27. September.

\*

Dr. Wolfgang FUHRMANN hat sich im Oktober 2010 an der Universität Bern mit der Arbeit *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750 bis 1815* habilitiert.

Dr. Christiane WIESENFELDT hat sich im Juni 2011 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster mit einer Studie zu Marienmessen des 16. Jahrhunderts habilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

\*

Am 22. November 2011 vergibt die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft (SMG) in Zürich zum dritten Mal den *Glarean-Preis für Musikforschung*. Die mit 10.000 Schweizer Franken dotierte Auszeichnung geht an Karol Berger, Osgood Hooker Professor in Fine Arts am Department of Music der Stanford University. In Polen geboren, emigrierte Berger 1968 in die USA und wurde 1975 an der Yale University promoviert. Seit 1982 unterrichtet er mit zahlreichen Stipendien und Preisen bedachte Musikwissenschaftler an der Stanford University. Der Glarean-Preis wird seit 2007 alle zwei Jahre an Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen verliehen, die sich durch ein herausragendes Œuvre auf dem Gebiet der Musikgeschichtsschreibung auszeichnen und deren Forschungstätigkeit Fragen der Publikation und Distribution von Musik angemessen berücksichtigt.

Den ebenfalls mit 10.000 Schweizer Franken dotierten *Jacques-Handschin-Preis der SMG*, welcher die Förderung junger Forscherinnen und Forscher zum Ziel hat und jeweils auf Vorschlag des vormaligen Glarean-Preisträgers verliehen wird, erhält in diesem Jahr Giovanni Zanovello, Assistenzprofessor an der Indiana University (Bloomington). Zanovello studierte an der Università degli Studi di Padova und wurde 2005 an der Princeton University promoviert.

Prof. Dr. Matthias BRZOSKA, Folkwang Universität der Künste Essen, ist zum ordentlichen Mitglied der Klasse für Geisteswissenschaften

der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste gewählt worden.

Prof. Dr. Wolfgang RUF ist mit dem Händel-Preis der Stadt Halle geehrt worden. Wolfgang Ruf war von 1995 bis 2009 Präsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. und bis 2007 Editionsleiter der Hallischen Händel-Ausgabe. Der durch die Stiftung Händel-Haus vergebene Preis wurde im Rahmen des Eröffnungskonzerts der Händel-Festspiele am 2. Juni 2011 durch die Oberbürgermeisterin der Stadt Halle und Vorsitzende des Kuratoriums der Stiftung Händel-Haus, Dagmar Szabados, verliehen; die Laudatio hielt Prof. Dr. Hartmut Krones, Wien. Der Preis würdigt die besonderen Verdienste Wolfgang Rufs um das Werk Georg Friedrich Händels.

Prof. Dr. Marion SAXER erhielt in diesem Jahr den mit 15.000 Euro dotierten Ersten Preis des 1822-Universitäts-Preises für exzellente Lehre der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Mit dieser Auszeichnung, für die das Vorschlagsrecht ausschließlich bei den Studierenden liegt, werden die besonderen Verdienste um die grundlegende Ausbildung der Studierenden hervorgehoben. Marion Saxer ist Vertretungsprofessorin und kommissarische Institutsleiterin des Musikwissenschaftlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt.

\*

Vom 8. bis 10. September 2011 findet in der Accademia Roveretana degli Agiati in Rovereto das erste Internationale *Symposion über Person und Werk von Riccardo Zandonai (1883–1944)*, einem der bedeutendsten Opernkomponisten des frühen 20. Jahrhunderts, statt. Es wird vom neu gegründeten Internationalen Studienzentrum Riccardo Zandonai organisiert, der Nachfolgeorganisation des Laboratorio Permanente RZ. Ziel des Symposions ist die Untersuchung von Zandonais zu Unrecht vergessenem Frühwerk, um die Entwicklung zu zeigen, die über bedeutende Werke wie *Conchita* und *Melenis* zum Meisterwerk der *Francesca da Rimini* geführt hat. Dabei werden mehrere Forschungsbereiche berührt – von Problemen der Quellenforschung bis zur Wirkung der Opern durch die Beschäftigung mit den Librettotexten, mit der Musiksprache und der Inszenierung.

Am 14. September 2011 jährt sich der 150. Todestag Fortunato Santinis (1778–1861). Dies ist Anlass, des Musiksammlers, Bearbeiters und Komponisten zu gedenken und seine in der Diözesanbibliothek Münster erhaltene bedeu-

tende Sammlung zum Gegenstand einer internationalen Tagung zu machen. Die vom Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster in Kooperation mit dem Bistum Münster organisierte Veranstaltung findet unter dem Titel „*Sacrae Musices Cultor et Propagator*“: *Internationale Tagung zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Bearbeiters und Komponisten Fortunato Santini* vom 14. bis 16. September im historischen Liudgerhaus in Münster statt. Eine begleitende Ausstellung sowie ein Abschlusskonzert bilden das Rahmenprogramm. Die wissenschaftliche Leitung liegt bei Dr. Peter Schmitz und Andrea Ammendola, M. A. (schmitzpeter@uni-muenster.de; ammendola@uni-muenster.de).

Vom 3. bis zum 5. November 2011 findet an der Georg-August-Universität Göttingen die internationale Fachtagung *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung: Zur Formation musikbezogenen Wissens* statt. Sie ist konzipiert und organisiert von den Stipendiaten und Stipendiatinnen des Strukturierten Promotionsprogramms „Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft“ der Universitäten Göttingen, Oldenburg und Osnabrück sowie der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Die Tagung knüpft an Fragestellungen des Promotionsprogramms an und nimmt Konstruktionsprozesse und -praktiken der Musikgeschichtsschreibung, Formen der Wissensreproduktion durch Musikwissenschaft und Prozesse des Entstehens und des Wandels von musikhistorischem Wissen in den Blick. Stationen bilden hierbei beispielsweise die Frage nach der Bedeutung von Narrativität für Musikgeschichtsschreibung sowie ihre Prägung durch Ideologien. Referenten/Referentinnen sind: Andreas Domann, Mario Dunkel, James Garratt, Golan Gur, Frank Hentschel, Tobias Janz, Philine Lautenschläger, Hartmut Möller, Simon Obert, Alexander Rehding, Juliane Riepe, Signe Rotter-Broman, Dörte Schmidt, Christian Thorau und Alastair Williams. Weitere Informationen und Anmeldung: [www.promusikwissenschaft-nds.de/tagung.html](http://www.promusikwissenschaft-nds.de/tagung.html)

*Vom Umgang mit Telemanns Werken einst und jetzt. Telemannrezeption in drei Jahrhunderten* lautet das Thema einer Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz am 15. und 16. März 2012 in Magdeburg. Veranstalter sind das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, die Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg sowie die Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung). Seit fünfzig Jahren gehen auch von Telemanns Ge-

burtsstadt kontinuierlich „Beiträge zu einem Telemann-Bild“ aus, so das Thema der ersten Tagung 1962. Ein halbes Jahrhundert später will die Konferenz in Magdeburg den Umgang mit Telemanns Kompositionen zu dessen Lebzeiten betrachten, Antworten auf Fragen suchen, die im Zusammenhang mit einer nachlassenden Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit Telemanns Werk im 19. Jahrhundert stehen, und Grundlinien der Telemannrezeption im 20. Jahrhundert analysieren. Vertreter unterschiedlicher Wissenschaftsgebiete (u. a. der Historischen Musikwissenschaft, Soziologie, Kommunikationswissenschaft, Literaturwissenschaft und Theologie) sowie Interpreten, Musikkritiker und Vertreter der Musikindustrie sind eingeladen, sich mit den Relationen zwischen Kompositionen, Interpretationen und Rezipienten anhand des Œuvres Georg Philipp Telemanns auseinanderzusetzen. Vorschläge für Referate mit kurzer Themenbeschreibung werden bis zum 30. September 2011 erbeten an: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, Schönebecker Str. 129, D-39104 Magdeburg. Weitere Informationen: Dr. Carsten Lange (Carsten.Lange@tz.magdeburg.de).

Vom 1. bis 3. Juni 2012 veranstaltet das Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg eine Tagung zum Thema *Cover als Strategie der Populärmusik nach 1960*. Erbeten werden Referate von 30 Minuten Dauer, die sich mit konkreten Coverversionen einzelner Songs beschäftigen (etwa von den Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, Cat Stevens und anderer). Bewerbungen mit Abstract (ca. 1 Seite) sind bis zum 1. Dezember 2011 zu richten an: joachim.bruegge@moz.ac.at. Ao. Univ. Prof. Dr. Joachim Brügge, Universität Mozarteum Salzburg, Mirabellplatz 1, A-5020 Salzburg. Tel.: +43 662 6198 6322.

Vom 27. bis zum 29. September 2012 führt die Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V. gemeinsam mit der Folkwang Universität der Künste einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongress zum Thema *Vom Wasser haben wir's gelernt – Wassermetaphorik und Wanderermotiv bei Schubert* in Duisburg durch. Vortrags- und Referatanmeldungen mit Abstract von max. einer Seite werden bis zum 11. Mai 2012 an das Tagungsbüro erbeten (Übersichtsvorträge 45 Minuten, Referate 20 Minuten). Kongresssprachen sind deutsch und englisch. Eine Veröffentlichung der Ergebnisse im *Schubert-Jahrbuch* ist vorgesehen. Anmeldungen zur Kongressteilnahme sind ab sofort auch über das Internetportal [www.deutsche-schubertgesellschaft.de/](http://www.deutsche-schubertgesellschaft.de/) möglich. Die Teilnahme an den Veranstaltungen des Kongresses ist kosten-

frei. – Tagungsbüro: Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V., 47226 Duisburg, Händelstr. 6. Vorsitzende des Kuratoriums: Dr. Christiane Schumann, Prof. Till Engel

\*

An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim hat zum 1. Oktober 2010 das von der DFG finanzierte Forschungsprojekt *Wissenschaftsgeschichte und Vergangenheitspolitik. Musikwissenschaft in Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* seine Arbeit aufgenommen. Die Leitung liegt bei Prof. Dr. Thomas Schipperges, akademische Mitarbeiter sind Dr. Jörg Rothkamm (stellvertretende Leitung), Dr. Michael Malkiewicz und Dr. Kateryna Schöning. Das Projekt steht im Rahmen des DFG-Gesamtprojekts *Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit* in Verbindung mit den Forschungsprojekten *Archive zur Musikkultur nach 1945* (Leitung: Dr. Dietmar Schenk) und *Die Rückkehr von Personen, Werken und Ideen* (Leitung: Prof. Dr. Dörte Schmidt) an der Universität der Künste Berlin. Auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kiel sollen die Projekte am 6. Oktober 2011 näher vorgestellt werden. Kontakt: Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, Institut für Musikforschung, N7, 18, D-68161 Mannheim. Tel.: 0621/292 1070 und -3502; schipperges@muho-mannheim.de, rothkamm@muho-mannheim.de.

Am 4. Juni 2011 haben die Mitglieder der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. auf ihrer diesjährigen Mitgliederversammlung im Stadthaus zu Halle einen neuen Vorstand gewählt. Präsident ist wie zuvor Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, der gemeinsam mit Terence Best auch die Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe innehat. Dem Präsidium gehören darüber hinaus als Vizepräsidenten Dr. h. c. Terence Best, Prof. Dr. Donald Burrows und Dr. Hanna John an, außerdem als wissenschaftliche Sekretärin Annette Landgraf, als Schatzmeister Stephan Blaut sowie als Beisitzerin Dr. Konstanze Musketa.

Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft wurde im Jahr 1955 als Vereinigung von Händel-Forschern und -Freunden aus aller Welt in Händels Geburtsstadt Halle gegründet und hat bis heute ihren Sitz im Händel-Haus Halle. Ihr wichtigstes Projekt ist die *Hallische Händel-Ausgabe*, die im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erscheint. Gefördert von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die Akademie

der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie des Kultusministeriums des Landes Sachsen-Anhalt sollen bis zum Jahr 2023 alle Werke Händels in wissenschaftlich-kritischen Editionen vorliegen. Durch Bandpatenschaften können auch private Sponsoren die Ausgabe fördern.

Der *Nachlass Arnold Schönbergs* (1874–1951) ist in das „Memory of the World“-Register der UNESCO aufgenommen worden. Der Schönberg-Nachlass ist eine der renommiertesten, umfangreichsten Sammlungen eines österreichischen Komponisten des 20. Jahrhunderts und bietet ein breites Forschungsspektrum für Musik- und Kunstwissenschaftler, Lehrer, Musiker und Historiker. Die Sammlung umfasst Musikmanuskripte, Schriften, bildnerische Werke, Fotografien, Schönbergs Bibliothek, Tonträger, Briefe und weitere Dokumente von kulturgeschichtlicher Relevanz. Nach der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Johannes Brahms) und der Wienbibliothek (Franz Schubert) ist das Arnold Schönberg Center nunmehr die dritte österreichische Institution, welche einen Komponistennachlass vom Rang eines Welterbes bewahrt. Das „Memory of the World“-Register gilt dem Schutz von Dokumenten und ist mit dem Welterberegister von Bauwerken und Landschaften vergleichbar. – Kontakt: Arnold Schönberg Center, Schwarzenbergplatz 6, Eingang: Zaunergasse 1–3, 1030 Wien. Tel.: +43 (1) 712 18 88, office@schoenberg.at, http://www.schoenberg.at

\*

#### *Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung*

Die Gesellschaft für Musikforschung schreibt erneut den *Hermann-Abert-Preis* aus. Der Hermann-Abert-Preis dient der Auszeichnung und Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses, insbesondere des Nachwuchses für musikwissenschaftliche Positionen an Universitäten, Musikhochschulen und Forschungsinstituten. Er wird in Anerkennung hervorragender Leistungen auf allen Gebieten der Musikwissenschaft vergeben und ist in diesem Jahr mit 2.500 Euro dotiert. Die Preisträger dürfen nicht älter als 40 Jahre sein und sollten zum Zeitpunkt der Preisverleihung noch keine Professur an einer Universität oder Musikhochschule innehaben. Der Preis wird in Anerkennung herausragender Einzelarbeiten in deutscher Sprache (Dissertation, Habilitations-

schrift) und in Würdigung insgesamt erbrachter wissenschaftlicher Leistungen verliehen.

Vorschlagsberechtigt sind hauptamtlich an Universitäten und Musikhochschulen tätige Musikwissenschaftler sowie Leiter von Freien Forschungsinstituten auf dem Gebiet der Musikwissenschaft. Selbstbewerbungen sind ausgeschlossen. Die Auswahl der Preisträgerin oder des Preisträgers erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für jede Preisvergabe neu berufenes dreiköpfiges Gremium, in dem nach Möglichkeit die thematische Breite des Fachs repräsentiert sein soll. Den Vorsitz in diesem Gremium führt, ohne Vorschlags- und Stimmrecht zu haben, die Vizepräsidentin oder der Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung. Dem Gremium für die aktuelle Preisvergabe gehören unter dem Vorsitz von Professor Dr. Dörte Schmidt Professor Dr. Dorothea Redepenning, Professor Dr. Jürgen Heidrich und Professor Dr. Lars-Christian Koch an.

Nominierungen sind bis zum 1. März 2012 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, zu richten. Sie sollen neben den üblichen Angaben zu Person und akademischer Laufbahn eine aussagekräftige Würdigung der wissenschaftlichen Leistungen der Kandidatin oder des Kandidaten enthalten.

Der Preis wird im Rahmen des Kongresses der Gesellschaft 2012 in Göttingen vergeben.

Vom 4. bis 8. September 2012 findet in Göttingen – im 275. Gründungsjahr der Universität – der XV. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung unter dem Titel *Musik | Musiken. Strukturen und Prozesse* statt. Ein Call for Papers findet sich in Heft 1/2011, S. 103.

Bewerbungen für freie Referate sind noch bis zum 31.12.2011 möglich. Die Benachrichtigung über die berücksichtigten Bewerbungen für die Symposia erfolgt bis 15.11.2011, die über die be-

rücksichtigten Bewerbungen für die freien Referate bis 31.03.2011. Kongresssprachen sind Deutsch und Englisch.

Bewerbung per E-Mail (bitte nur PDF-Dateien, deren Dateinamen den Nachnamen des Bewerbers sowie die Arbeitsform enthalten) an [gfm2012@uni-goettingen.de](mailto:gfm2012@uni-goettingen.de) oder per Post an das Musikwissenschaftliche Seminar, Programmkomitee GfM 2012, Universität Göttingen, Kurze Geismarstraße 1, D-37073 Göttingen. Internet: [gfm2012.uni-goettingen.de](http://gfm2012.uni-goettingen.de)

Programmkomitee: Prof. Dr. Morag Josephine Grant, Prof. Dr. Andreas Waczkat.

Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hat beschlossen, künftig Berichte über Tagungen, Konferenzen etc. auf der Internetseite der GfM ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) zu veröffentlichen. Die Rubrik „Berichte“ in der Zeitschrift *Die Musikforschung* wird ab dem Jahrgang 2012 eingestellt.

\*

Berichtigung der Notenbeispiele in F. Lippmanns Artikel *Gluck und Hasse ...* in *Mf.* 64, Heft 2, 2011

Bedauerlicherweise sind einige Notenbeispiele in diesem Beitrag fehlerhaft gedruckt worden, wofür sich Herausgeber und Verlag entschuldigen. Die richtigen Notenwerte sind die folgenden. Bsp. 2: T. 7 Halbenote; T. 10 punktierte Halbenote; T. 11 und 12 Halbenoten. – Bsp. 4: T. 1 zwei Halbenoten. – Bsp. 7 Hasse: T. 7–9 . – Bsp. 7 Gluck: T. 1, 2, 3, 5, 7 und 10 jeweils Halbenote am Beginn. – Bsp. 9: T. 1, 2, 3 jeweils punktierte Halbenote; T. 7 und 8 jeweils Halbenote zu Beginn, T. 9 punktierte Halbenote. – Bsp. 10: T. 1. zwei Halbenoten; T. 3 zweite Note Halbenote; T. 5 zweite Note punktierte Halbenote.

## Die Autoren der Beiträge

PHILIPP KREISIG, geboren 1986 in Görlitz, studierte von 2005 bis 2008 Musikwissenschaft (Bachelor) und von 2008 bis 2009 Erschließung älterer Musik (Master) an der Technischen Universität Dresden. Seit 2010 Doktorand und Promotionsstipendiat am Musikwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universität Marburg. Sein Dissertationsvorhaben *Giovanni Alberto Ristori und die höfische Oper in Dresden, Wien und München in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* behandelt die Erschließung des musikdramatischen Œuvres Ristoris und die Hofoper als Präsentationsmedium dynastischer Zusammenhänge. Für das 2011 erschienene *Händel-Lexikon* (= Das Händel-Handbuch 6, hrsg. von Hans Joachim Marx) verfasste er mehrere Beiträge.

HARTMUT SCHICK, 1960 in Herrenberg geboren. 1981–1889 Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie an den Universitäten Tübingen und Heidelberg, 1989 Promotion bei Ludwig Finscher in Heidelberg mit der Dissertation *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (Laaber 1990). 1989–1996 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Tübingen, dort 1996 Habilitation mit der Schrift *Musikalische Einheit im italienischen Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen und Entwicklungslinien* (Tutzing 1998). Anschließend Redakteur der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* und Hochschuldozent an der Universität Tübingen; Lehrtätigkeit in Trossingen, Bern und München. Seit 2001 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Vorsitzender der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, seit 2011 Leiter des Akademienprojekts „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“. Forschungsschwerpunkte: Musik des 16. Jahrhunderts, der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts, musikalische Regionalgeschichte und Musikeditorik.

CLAUDIA MAURER ZENCK, geboren 1948, Studium der Musikwissenschaft, Romanistik und Germanistik in Freiburg/Brsg. und an der TU Berlin, dort Promotion 1974, Habilitation 2000 an der Universität Innsbruck. 1976–1979 wiss. Mitarbeiter am DFG-Schwerpunkt Exilforschung; 1984–1985 Lehrstuhlvertretung an der Universität/Gesamthochschule Essen; 1988–2001 Professorin für Kritische Musiktheorie mit dem Schwerpunkt Analyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz; ab 2001 Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg; seit 1998 mehrfach Visiting scholar an der Harvard University, Cambridge/Mass. Forschungsschwerpunkte: Musik im Exil und im „Dritten Reich“; Ernst Krenek/Neue Musik; Musik um 1900; Mozart/Musik und Musiktheorie im ausgehenden 18. Jahrhundert.