

# DIE MUSIKFORSCHUNG

65. Jahrgang 2012 / Heft 1

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

## *Inhalt*

|   |    |
|---|----|
| Michael Custodis: Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren . . . . .   | 1  |
| Wolfgang Schicker: Mischdrucke aus ‚Sinfonie/Sonate e Concerti‘: Eine verlegerische Sonderform und ihre Bedeutung für die Frühgeschichte des norditalienischen Instrumentalkonzerts um 1700 . . . . . | 25 |

## *Besprechungen*

Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik (Bandur; 42) / L'analyse musicale, une pratique et son histoire (Böggemann; 42) / P. Petersen: Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse (Caskel; 44) / J. Japs: Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption (Schiltz; 45) / Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850 (Schleuning; 47) / I. Gronefeld: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis (Hofmann; 47) / St. Zohn: Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works (Falletta; 48) / Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert (Woyke; 49) / Ph. Lautenschläger: Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper (Betz Wieser; 51) / I. Woodfield: The Vienna Don Giovanni (Brandenburg; 53) / P. Wollny: „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“. Sarah Levy und ihr musikalisches Wirken (Bartsch; 54) / F. Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 3 (Bartsch; 56) / Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert (Seedorf; 58) / Niccolò Paganini: Diabolus in Musica (Kabisch; 59) / B. Jäker: Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts (Bartels; 61) / N. Parly: Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry (Rieger; 61) / M. Eger: „Alle 5000 Jahre glückt es“. Richard und Cosima Wagner. Zeugnisse einer außergewöhnlichen Verbindung (Bartels; 62) / G. Kreutzer: Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich (Toelle; 63) / R. McClelland: Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative (Woschenko; 64) / Gustav Jacobsthal. Über-

gänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien (Allihn; 65) / Mahler Handbuch (Boestfleisch; 67) / Gl. Dawn Goss: Sibelius. A composer's life and the awakening of Finland (Knust; 68) / Lied und Lyrik um 1900 (Keil; 70) / M. Jira: Die Entwicklung der dodekaphonen Harmonik Arnold Schönbergs aus der Sicht seiner Harmonielehre (Böggemann; 71) / V. Lampert: Folk Music in Bartóks Compositions. A Source Catalog (Hunkemüller; 72) / I. Rentsch: Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit (Hřebíková; 73) / H. Ziemer: Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940 (Thorau; 74) / J. Nemtsov: Deutsch-jüdische Identität und Überlebenskampf. Jüdische Komponisten im Berlin der NS-Zeit (Pasdzierny; 76) / A. de Cabezón: Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente (Bruach; 78) / J. H. Schein: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.4 (Waczkat; 79) / J. A. Hasse: Cleofide (Mücke; 80) / J. S. Bach: Vingt-quatre Préludes et Fugues (Kabisch; 81)

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| Eingegangene Schriften . . . . .     | 83 |
| Eingegangene Notenausgaben . . . . . | 87 |
| Mitteilungen . . . . .               | 90 |
| Tagungsberichte . . . . .            | 96 |
| Die Autoren der Beiträge . . . . .   | 97 |
| Hinweise für Autoren . . . . .       | 98 |

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 65. Jahrgang 2012 / Heft 1. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Oliver Huck, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, [pietschm@uni-mainz.de](mailto:pietschm@uni-mainz.de), geschickt werden.

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

*Anschrift:* Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu wenden. E-Mail: [g.f.musikforschung@t-online.de](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), Tel. 0561 / 3015-255, Fax 0561 / 3105-254

*Bezugsbedingungen:* „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 69,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 24,80. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

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

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



Michael Custodis (Münster)

## Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren

Bei der Aufarbeitung von Biografien deutscher Künstler und Wissenschaftler, die ihre Karriere in den Jahren zwischen 1933 und 1945 beginnen, fortsetzen oder entscheidend voranbringen konnten, wird bis zu jüngsten Fallbeispielen kontrovers diskutiert, inwieweit damalige politische Zeitumstände in die Einschätzung einer Vita einzubeziehen sind und ob nachweisbare Verwicklungen in das NS-System gegen künstlerische bzw. wissenschaftliche Leistungen aufzuwiegen seien. Gemessen an Prominenten wie Herbert von Karajan, deren Einfluss weit über die Grenzen ihrer eigentlichen Profession hinaus bis in die maßgeblichen Kreise von Politik, Musikindustrie, Rundfunkanstalten und Kulturinstitutionen reichte, sind im Bereich der Musikwissenschaft kaum Beispiele zu finden, die die Nachkriegsentwicklung ihrer Disziplin in vergleichbarer Weise über Jahre dominierten. Allein bei Friedrich Blume lässt sich mit seinen Funktionen u. a. als Ordinarius in Kiel, Präsident der Gesellschaft für Musikforschung und deutscher Repräsentant bei der International Musicological Society, Leiter des Schleswig-Holsteinischen Landesinstituts für Musikforschung, Hausautor beim Kasseler Bärenreiter-Verlag und Herausgeber des dort verlegten Standardwerks *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* eine solche Machtfülle feststellen, um die strategische Ausrichtung des eigenen Faches über viele Jahrzehnte maßgeblich zu beeinflussen.

Nur in wenigen Ausnahmefällen, etwa bei Joseph Müller-Blattau,<sup>1</sup> erwies sich das für Beamte und Angestellte im öffentlichen Dienst obligatorische Entnazifizierungsverfahren als Stolperstein für das weitere berufliche Fortkommen.<sup>2</sup> Zur Rekonstruktion, wie belastende Publikationen, berufliche Tätigkeiten und personelle Konstellationen damals eingeschätzt wurden und Eingang in die Beurteilungen der Spruchkammern fanden, bieten viele dieser Verfahren sehr aufschlussreiches Material, da mit Fragebögen, Lebensläufen und den Stellungnahmen be- und entlastender Zeitzeugen Rechenschaft vor einem Gremium abgelegt wurde, dessen Schiedssprüche den Militärbehörden als oberster Instanz zur abschließenden Kenntnisnahme vorgelegt werden mussten (dies betrifft die Jahre bis 1948, anschließend ging die Verfahrenshoheit an die deutschen Behörden über).

Die Tragweite einer solchen Bilanzierung in der unmittelbaren Nachkriegszeit lässt sich an Blumes Beispiel gut skizzieren. Denn zeitgleich zur Einschätzung seiner fachlichen Leistung und seines institutionellen Engagements durch die universitäre Entnazifizierungskommission organisierte Blume längst die Wiederaufnahme seiner bisherigen Forschungsarbeit und Lehrtätigkeit, trat mit Unterstützung des ersten Schleswig-Holsteinischen Ministerpräsidenten Theodor Steltzer durch die Neugründung des Kieler Landesinstituts für Musikforschung im November 1946 das Erbe des aufgelösten Berliner Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung an und betrieb als Präsident der zum 1. November 1946 als

---

1 Vgl. für die Umstände von Müller-Blattaus Entnazifizierungsverfahren vom Verfasser „Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau: Strategische Partnerschaft“, in: *AfMw* 66 (2009), S. 185–208.

2 Von Ausnahmefällen wie Werner Korte, Wolfgang Steinecke und anderen prominenten Akteuren im akademischen und institutionellen Nachkriegsmusikleben, die sich aus unbekanntem Gründen nachweislich nie einem Spruchkammerverfahren zu stellen hatten, muss an dieser Stelle abgesehen werden.

Verein mit Sitz in Kiel gegründeten Gesellschaft für Musikforschung die Neustrukturierung der universitären Musikwissenschaft. Als entscheidende Frage erwies sich in seinem Entnazifizierungsverfahren Blumes 1939 im Kallmeyer-Verlag publizierte und bis heute kontrovers diskutierte Schrift *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*. Der universitätsinternen Relativierung ihrer Brisanz stand zunächst die externe kritische Haltung von Angehörigen der Militärbehörde im Wege, die eine Wiederaufnahme des bis dahin reibungslos verlaufenen Verfahrens erzwangen, sich der abschließenden Einstufung von Blume in Kategorie V der Unbelasteten aber nicht widersetzen. In einem Beitrag zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Nationalsozialismus forderte Ludwig Finscher eine methodisch reflektierte Kontextualisierung von Blumes Publikation ein,<sup>3</sup> um die Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit der Argumentation aus ihrer Zeit heraus und hinsichtlich Blumes damaliger beruflicher Position einschätzen zu können. Das in verschiedenen Archiven hierzu aufgefundene, bislang unberücksichtigte Material, das diesen Ausführungen zu Grunde liegt, ermöglicht nun eine teilweise Neubewertung der Jahre zwischen 1938 und 1946 in Blumes Biografie und soll an vier Leitgedanken dargestellt werden:

Im Jahr 1938 konnte Blume seine bisherige Karriereplanung entscheidend absichern, als er auf Antrag der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel vom Berliner Reichserziehungsministerium verbeamtet wurde, um seine Abberufung an die Universität Frankfurt am Main zu verhindern.<sup>4</sup>

Zur Vorbereitung seiner ab Mai 1938 an verschiedenen Stellen öffentlichkeitswirksam präsentierten Auseinandersetzung mit musikwissenschaftlicher Rasseforschung<sup>5</sup> ist eine

- 3 Ludwig Finscher, „Musikwissenschaft und Nationalsozialismus. Bemerkungen zum Stand der Diskussion“, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2004, S. 1–8, hier: S. 7. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass zugunsten einer übersichtlichen Darstellung auf einen bibliografischen Nachweis aller Sekundärliteratur, die auf Friedrich Blume im Kontext dieser Thematik Bezug nimmt und dabei über die Angaben in Ludwig Finschers Personenartikel in *MGG2*, Personenteil 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 128–132 hinausgeht (von Jacques Wildbergers Replik in *Melos* [1959] auf Blumes Vortrag „Was ist Musik“ bis zu Albrecht Dümlings jüngsten Texten), verzichtet werden musste. Es wurde daher nur Literatur berücksichtigt, die in direktem Bezug zu den neu hinzugekommenen Archivalien steht.
- 4 Vgl. die Schreiben des Dekans der Philosophischen Fakultät vom 11. November 1937 und des Rektors der Christian-Albrechts-Universität Paul Ritterbusch vom 9. Dezember 1937 an Ministerialrat Herman-Walther Frey im Reichserziehungsministerium in Berlin sowie Blumes Stellungnahme gegenüber Frey vom 7. März 1938, im Falle einer Ruferteilung diesen annehmen zu wollen; erhalten in Blumes Personalakte im Bundesarchiv Berlin, Sig. Akte R 4901 24251. Vgl. hierzu Pamela Potter, *Die „deutsche“ der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches* [1998], Stuttgart 2000, S. 155 f. sowie eine entsprechende Mitteilung in *AfMf* 4 (1939), S. 128: „Dem nichtbeamteten außerordentlichen Prof. Dr. Friedrich Blume wurde mit der ordentlichen Professur der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kiel übertragen.“
- 5 Zu nennen sind sein Festvortrag am 27. Mai 1938 bei der Musikwissenschaftlichen Tagung im Rahmen der Düsseldorfer Reichstage, sein Aufsatz „Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung“ in *Mk.* 30 (1938), S. 736–748 und sein dreiseitiger Beitrag „Deutsche Musikwissenschaft“, mit dem er sein Fach in der Adolf Hitler zum 50. Geburtstag gewidmeten Festschrift vertreten durfte (*Deutsche Wissenschaft: Arbeit und Aufgabe. Dem Führer und Reichskanzler legt die deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgaben*, hrsg. von Wilhelm Pinder und Alfred Stange, Leipzig 1939, S. 16–18). Da die knapp 280 Seiten starke Festschrift zum 20. April 1939 vorliegen musste, sind Einreichung und Redaktion der Manuskripte sehr wahrscheinlich für das vorangegangene Jahr zu veranschlagen. Des Weiteren ist für die bei Kallmeyer 1939 publizierte und drei Jahre später in zweiter Auflage erschienene 85-seitige Studie *Das Rasseproblem*

publizistische Vorlaufzeit von einigen Wochen bis zu mehreren Monaten wahrscheinlich. Seine Argumentation, für fundierte Ergebnisse großen Forschungsbedarf zu reklamieren, war somit vor allem strategisch motiviert, auch hinsichtlich seiner im November mit Ministerialrat Herman-Walther Frey geführten Korrespondenz, also unmittelbar vor seiner Verbeamtung am 1. Dezember 1938.

Blumes weitere Profilierung als einer der führenden Musikwissenschaftler des Reiches manifestierte sich in verschiedenen Karriereschritten und Gratifikationen: die Schriftleitung der prestigeträchtigen Denkmäler-Reihe *Das Erbe deutscher Musik* im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung in Berlin ab 1936,<sup>6</sup> die Übertragung eines planmäßigen Extraordinariats für Blume von der Universität Göttingen nach Kiel zum 1. April 1941, das drei Jahre später zum 1. September 1944 in ein planmäßiges Ordinariat umgewandelt wurde,<sup>7</sup> die Nominierung zum designierten Nachfolger von Arnold Schering an der Berliner Universität im Frühjahr 1941,<sup>8</sup> seine UK-Stellung<sup>9</sup> und der Weiterbetrieb des Kieler Musikwissenschaftlichen Instituts während des Zweiten Weltkriegs.<sup>10</sup>

In den Amtsjahren der beiden Rektoren Georg Dahm (1935–37) und Paul Ritterbusch (1937–41) war die Christian-Albrechts-Universität als sogenannte „Grenzlanduniversität“

---

*in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung* eine Fertigstellung des Manuskripts in den Jahren 1938/39 anzunehmen. In der Literatur wird das Erscheinungsjahr des Buches überwiegend mit 1938 angegeben, u. a. auch in Bibliografien von Blumes Schriften. Das Impressum der Erstauflage ist aber auf das folgende Jahr 1939 datiert.

- 6 Sechs Jahre später beförderte ihn der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust zum Nachfolger von Arnold Schering als Ausschussvorsitzender der Reihe. Vgl. die entsprechende Mitteilung zum Ministererlass vom 17. März 1942 in: *AfMf* 7 (1942), S. 190.
- 7 Vgl. die Abschrift einer entsprechenden Mitteilung von Reichsminister Rust an Blume vom 10. Oktober 1944 in dessen Personalakte, Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24251, sowie ein komplementäres Schreiben von Rust gleichen Datums in Akte Abt. 811, Nr. 12150 im Landesarchiv Schleswig-Holstein.
- 8 Das Ministerium hatte per Erlass vom 15. März die Besetzung des Lehrstuhls angeordnet, der aber aus unbekanntem Gründen schließlich bis 1946 verwaist blieb. Vgl. die von Burkhard Meischein zitierten Universitätsakten in dessen Beitrag „Der erste musikwissenschaftliche Lehrstuhl Deutschlands – Vorgänge um die Nachfolge Arnold Scherings 1941–1946“, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, S. 223–240, hier: S. 225 f. sowie Potter, S. 148. Vgl. zu Blumes Erwähnung im Zusammenhang des Kölner Berufungsverfahren zur Kroyer-Nachfolge, das ebenfalls in die Zeit um 1938/39 fiel, Dieter Gutknecht, Artikel „Karl Gustav Fellerer“, in: *MGG2*, Personenteil 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 932–938, hier: Sp. 932 sowie Dieter Gutknecht, „Universitäre Musikwissenschaft in nationalsozialistischer Zeit. Die Universität zu Köln als Beispiel“, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, S. 211–222, hier: S. 215. Durch den Hinweis von Walter Trienes (Dozent und Beauftragter der NSDAP an der Kölner Musikhochschule), Blume wäre für ein Ordinariat in Berlin vorgesehen, sei dessen Berücksichtigung im Kölner Besetzungsverfahren verhindert worden. Vgl. zu Trienes politischer Vita vom Verfasser „Entnazifizierung an der Kölner Musikhochschule am Beispiel von Walter Trienes und Hermann Unger“, in: *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 61–83.
- 9 Vgl. Blumes Fragebogen, datiert auf den 27. Januar 1947, in der Akte Abt. 460, Nr. 4391 im Landesarchiv Schleswig-Holstein.
- 10 Dieses Privileg wurde nur kriegswichtigen Einrichtungen zugestanden und schließt eine Vertretungstätigkeit Blumes im Wintersemester 1944/45 in Greifswald ein. Vgl. die Übersicht zur Geschichte des Kieler Musikwissenschaftlichen Instituts, in: *Zweite Mitteilung der Gesellschaft für Musikforschung* (August 1947), S. 19–53, hier: S. 36 f. An dieser Stelle sei Frau Barbara Schumann von der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung für die zur Verfügung gestellten „Mitteilungen“ herzlich gedankt.

zu einer „vollpolitisierten“<sup>11</sup> Institution mit linientreuen Hochschullehrern umgebaut worden. Als nach der Befreiung Deutschlands und der Regierungsübernahme durch die alliierten Militärbehörden an einen Weiterbetrieb der deutschen Universitäten zu denken war, konnte Blume im Herbst 1945 die reguläre Institutsarbeit wieder aufnehmen. Hierfür standen ihm provisorische Räumlichkeiten und zahlreiche, zuvor evakuierte Bücher, Noten und Instrumente zur Verfügung.<sup>12</sup>

Die an dieser Auflistung ablesbare, sich kontinuierlich erweiternde Wirkungsmacht Blumes,<sup>13</sup> die bruchlos die Jahre zwischen 1938 und 1946 überspannt, soll im Folgenden genauer untersucht werden. Die Darstellung folgt dabei dem Verlauf seines Entnazifizierungsverfahrens; ein Exkurs widmet sich der zeitbezogenen Kontextualisierung seiner Aussagen in den Jahren 1938 bis 1941 und der bislang unberücksichtigten Rolle des Musikwissenschaftlers Herman-Walther Frey als zuständigem Ministerialrat im Reichsministerium für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung.

### Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren

Die im Landesarchiv Schleswig-Holstein verwahrte Entnazifizierungsakte<sup>14</sup> beginnt mit einem auf den 27. Januar 1947 datierten Fragebogen.<sup>15</sup> Stellt man den dortigen Angaben zu seinem beruflichen Werdegang Vermerke aus seiner im Berliner Bundesarchiv erhaltenen Personalakte gegenüber, die die Jahre zwischen 1934 und 1947 umfasst, so fällt zunächst ins Auge, dass Blume im Fragebogen keine der nach seiner Ernennung 1938 gewährten Beförderungen erwähnte. So fehlen Hinweise darauf, dass zum einen der Sachbearbeiter im Amt Wissenschaft des Reichswissenschaftsministeriums, der Frankfurter Ordinarius Heinrich Harmjanz, zum 1. April 1941 das in Göttingen frei gewordene planmäßige Extraordinariat für Vor- und Frühgeschichte der Universität Kiel für Blume zur Verfügung

11 Vgl. Jörn Eckert, „Die Juristische Fakultät im Nationalsozialismus“, in: *Uni-Formierung des Geistes*, Bd. 1, hrsg. von Hans-Werner Prah, Kiel 1995, S. 51–85, hier: S. 59 sowie insbesondere zu Blumes Einsatz für die von Heinrich Himmler im Januar 1938 eröffnete NSD-Dozentenakademie Christoph Cornelißen, „Die Universität Kiel im ‚Dritten Reich‘“, in: *Wissenschaft an der Grenze. Die Universität Kiel im Nationalsozialismus*, hrsg. von demselben und Carsten Mish, Essen 2009, S. 11–29, hier: S. 20 ff.

12 Vgl. die Übersicht zur Geschichte des Kieler Musikwissenschaftlichen Instituts, in: *Zweite Mitteilung der Gesellschaft für Musikforschung* (August 1947), S. 36 f.

13 In seiner Personalakte im Landesarchiv Schleswig-Holstein fand sich der Hinweis, dass Blume 1952 einen weiteren Ruf erhalten und diesen dazu genutzt hat, seine Kieler Bezüge nachzuverhandeln. So wurde ihm ab dem 1. September 1952 12600 DM, ein Jahr später 13000 DM sowie zum 1. September 1954 13600 DM als Grundgehalt zugesichert, ergänzt um eine weiter bestehende Kolleggeldgarantie von jährlich 1000 DM. Vgl. das Schreiben des Kultusministers Paul Pagel an Blume vom 7. Oktober 1952, in Vertretung unterzeichnet von einem Ministerialbeamten Kock [kein Vorname in den Unterlagen enthalten], in: Akte Abt. 811, Nr. 12150 im Landesarchiv Schleswig-Holstein. Vgl. des Weiteren ein Schreiben des Mitarbeiters Wartemann im Finanzministerium des Landes Schleswig-Holstein an das schleswig-holsteinische Kultusministerium vom 4. September 1952, in: Akte Abt. 47, Nr. 6469 im Landesarchiv Schleswig-Holstein.

14 Fragebogen Nr. 312/G/80390, in der Akte Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 460, Nr. 4391. An dieser Stelle sei Herrn Sven Schoen und Frau Dr. Dagmar Bickelmann für ihre Unterstützung der Recherchen herzlich gedankt.

15 Unter Punkt 132 des Fragebogens findet sich ein Hinweis, dass Blume bereits im Juni oder Juli 1945 in Kiel einen Fragebogen ausgefüllt hatte, von dem sich in den Unterlagen aber keine weiteren Spuren erhalten haben.

stellte.<sup>16</sup> Zum anderen erhielt Blume mit Wirkung vom 1. September 1944 von Minister Bernhard Rust ein planmäßiges Ordinariat.<sup>17</sup> In die Zeit zwischen diese Beförderungen fällt seine Mitgliedschaft beim NSD-Dozentenbund mit der Mitgliedsnummer 7702 („ohne Amtsübernahme“), die er im Fragebogen auf die Zeitspanne zwischen 1. März 1943 und 1945 eingrenzte. Bis auf seine Zugehörigkeit zur NS-Volkswohlfahrt (mit Fragezeichen notierte er als Eintrittsjahr 1934) und zum NS-Luftschutzbund (mit Fragezeichen auf 1940 datiert) verneinte Blume alle weiteren Fragen nach Mitgliedschaften in der NSDAP oder anderen NS-Organisationen. Dies deckt sich mit Unterlagen im Berliner Teil seiner Personalakte, beispielsweise einer Stellungnahme des Dozentenbundesleiters vom 20. Februar 1938, der in einem Auskunftsbogen für Blume keine Parteizugehörigkeit vermerkte, seine Einstellung als aktiver Nationalsozialist in beruflicher Hinsicht allerdings für wahrscheinlich hielt.<sup>18</sup> Hinzu fügte Blume der Auflistung im Fragebogen Mitgliedschaften im Rotary Club (von 1933 bis zu dessen Auflösung) sowie in der Deutschen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft (ca. von 1920 bis zu ihrer Auflösung), seinen undatierten Vorsitz der Heinrich-Schütz-Gesellschaft, den Vorsitz der Niedersächsischen Musikgesellschaft (der er 1941 beigetreten war) sowie die vermutlich 1928 begonnene Mitgliedschaft im Österreichischen Alpenverein, die 1940 begonnene Mitgliedschaft im Schleswig-Holsteinischen Kunstverein sowie in der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft, der er in den 1930er Jahren beigetreten sei und als deren Wissenschaftlicher Leiter er fungiert habe.<sup>19</sup>

Unerwähnt blieb dagegen eine zeitlich nicht näher eingegrenzte Mitgliedschaft im Kampfbund für Deutsche Kultur (der als Sammelbecken antisemitischer und völkischer Aktivisten fungierte und von 1928 bis 1934 bestand) und seiner Nachfolgeorganisation, der NS-Kulturgemeinde. Diese Angaben finden sich jedoch in einem Fragebogen Blumes

16 Vgl. das Schreiben von Heinrich Harmjanz vom 10. April 1941 für Blumes Personalakte im Nachgang seines entsprechenden Erlasses vom 13. Februar 1941, Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24251, sowie ein komplementäres Schreiben von Harmjanz vom selben Tag in Akte Abt. 811, Nr. 12150 im Landesarchiv Schleswig-Holstein. Nach Auskunft des Archivars der Universität Göttingen, Dr. Ulrich Hunger, handelte es sich vermutlich um das Extraordinariat von Werner Buttler, der in Göttingen von 1938 bis zu seinem Tod 1940 im Kriegseinsatz beamteter außerordentlicher Professor für Vor- und Frühgeschichte war. Seine Göttinger Personalakte enthält noch die Diskussion bzw. Suche nach einem Nachfolger und einen Wiederbesetzungsvorschlag der Fakultät vom 18. Dezember 1940, der an erster Stelle den Kieler Museumsleiter Herbert Jankuhn und an zweiter Stelle Joachim Werner nannte. Das Ministerium verlegte aber gegen den Willen der Göttinger Fakultät am 19. April 1941 diese Stelle an die Universität Kiel. Nachricht von Dr. Hunger, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei, an den Autor vom 20. Mai 2011.

17 Vgl. die Abschrift eines entsprechenden Schreibens von Bernhard Rust vom 10. Oktober 1944, Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24251. Der Antrag für diese Beförderung war vom Dekan der Philosophischen Fakultät im Vorjahr beim Rektorat der Christian-Albrechts-Universität gestellt worden, vgl. ein entsprechendes Schreiben vom 9. Juni 1943, in: Akte Abt. 47, Nr. 6469 im Landesarchiv Schleswig-Holstein. Zur Begründung der außerordentlichen wissenschaftlichen Verdienste Blumes verwies man auf „sein Buch über ‚Das Rasseproblem in der Musik‘ [...], das große Beachtung und starken Anklang gefunden hat.“ Als Beleg seines unermüdlichen editorischen Fleißes erwähnte man ferner u. a. „die Vorbereitung der ‚Deutschen musikalischen Enzyklopädie‘ im Auftrag des staatlichen Instituts für ‚Deutsche Musikforschung‘.“

18 Bundesarchiv Berlin, Akte VBS 1 1000084016.

19 Vgl. zur Geschichte dieser Gesellschaft, der propagandistischen Funktion ihrer publikumswirksamen Vortragsreihen bis Kriegsende sowie Blumes Bemühungen um eine nahtlose Kontinuität ihrer Arbeit ab August 1945: Manfred Jessen-Klingenberg, „Die Schleswig-Holsteinische Universitäts-Gesellschaft 1933–1945. Intrigen, Krisen, Kriegseinsatz“, in: *Uni-Formierung des Geistes. Universität Kiel und der Nationalsozialismus*, hrsg. von Hans-Werner Prahl u. a., Kiel 2007, Bd. 2, S. 61–98.

aus dem Jahr 1936, der vom Kurator der Universität Kiel am 22. Januar 1936 abgestempelt wurde.<sup>20</sup> Gleichfalls wurden im Entnazifizierungsbogen diverse Ehrenämter nicht aufgezählt, die in einem auf den 15. Februar 1938 datierten Lebenslauf<sup>21</sup> aufgeführt sind: Eine Mitgliedschaft im Führerrat des Reichsverbands der gemischten Chöre in der Reichsmusikkammer seit dem 26. Juni 1934 sowie die Leitung der gemischten Chöre in der Reichsmusikkammer für Schleswig-Holstein. Darüber hinaus war Blume nach diesen eigenen Angaben am 2. November 1935 von Reichserziehungsminister Rust beauftragt worden, die Geschäfte eines Landschaftsleiters für die Pflege und Herausgabe der musikalischen Denkmale in der Provinz Schleswig-Holstein wahrzunehmen.<sup>22</sup> Ein letzter erwähnenswerter Aspekt des Entnazifizierungsfragebogens ist ein zu den Punkten 114 und 115 eingeschobenes Blatt zu möglichen staatlichen Repressionen, die von rassistischen und religiösen Gründen herrührten oder auf aktiven oder passiven Widerstand gegen die Nationalsozialistische Herrschaft und ihre Weltanschauung zurückzuführen seien.<sup>23</sup> Hier nun brachte Blume seine akademische Vita ins Spiel und schilderte seinen Wechsel von Berlin nach Kiel im Jahr 1934 (zur Nachfolge von Fritz Stein, der im Jahr zuvor die Leitung der Berliner Musikhochschule übernommen hatte) als angeordnete Versetzung unter der Vorspiegelung falscher Versprechungen, bis es „nach unendlicher Mühe“ vier Jahre später gelungen sei, ihm wieder eine beamtete Stelle zu verschaffen (in der Zwischenzeit hatte er sich mit Stipendien und Lehraufträgen finanzieren müssen, wie aus seiner Personalakte hervorgeht). Des Weiteren wäre seine Berufung an die Philosophische Fakultät der Universität Berlin aus politischen Gründen vereitelt worden, „da ich als aufrichtiger Bekenner der ev. Lehre bekannt war und auch in meinen wissenschaftlichen Arbeiten mich vielfach mit Fragen der ev. Kirchenmusik beschäftigt habe“<sup>24</sup>.

Nach einer Übersicht seiner finanziellen Verhältnisse in den Jahren zwischen 1931 und 1945, die für das Jahr 1941 unkommentiert einen Einkommenssprung von 9998 auf 11813 Reichsmark verzeichnet und in Zahlen das aus Göttingen nach Kiel verlagerte planmäßige Extraordinariat dokumentiert, folgt im Entnazifizierungsfragebogen eine Auflistung von Auslandsaufenthalten, die Blume im Laufe seines Berufsleben bis dahin absolviert hatte. Abgesehen von seinem ebenfalls dort angeführten Militärdienst in den Jahren 1914–16 in Frankreich und Russland (wofür ihm nach Hinweis in seinem Fragebogen 1914 das Eiserne Kreuz zweiter Klasse, ein Verwundeten- sowie ein Kriegsgedenkabzeichen verliehen wor-

20 Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24251.

21 Ebd.

22 Von Sommersemester 1938 bis zum Kriegsbeginn 1939 leitete Blume auch den Arbeitskreis *Musik des Nordens* im Rahmen der Wissenschaftlichen Akademie des NSD-Dozentenbunds. Vgl. Ralf Noltensmeier, „Anmerkungen zur Musikwissenschaft an der CAU zwischen 1933 und 1945“, in: *Uni-Formierung des Geistes*, Bd. 1, S. 337–348, hier: S. 341.

23 Vgl. hierzu das Faksimile des Dokuments in: Michael Custodis, „Wolfgang Steinecke und die Gründung der Internationalen Ferienkurse“, in: *Traditionen, Koalitionen, Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von demselben, Saarbrücken 2010, S. 9–88, hier: S. 57. Als Zeugen für diese Angaben benannte Blume seinen Kollegen, den Astrophysiker Albrecht Unsöld, der seit 1932 der Universität Kiel als Direktor des Instituts für Theoretische Physik angehörte und als erster Nachkriegsdekan der Philosophisch-Naturwissenschaftlichen Fakultät vorstand (von 1945 bis 1957 war Unsöld zudem auch Mitglied im Senat der Deutschen Forschungsgemeinschaft).

24 Zitiert nach ebd. Wie bei Meischein nachzulesen ist, der die vorhandenen Universitätsakten ausgewertet hat, lassen sich die Umstände des bis 1946 verschleppten Berufungsverfahrens nicht eindeutig klären.



den war),<sup>25</sup> zählte er Vortragsreisen nach Italien (Herbst 1939 und Mai 1943), Ungarn und Bulgarien (November und Dezember 1940) sowie in die Schweiz (1942 bis 1944 jeweils im März) auf, wobei für seine letzte Reise nach Italien ein Zuschuss der Botschaft in Rom gewährt worden sei.<sup>26</sup>

Dem Fragebogen waren ein Lebenslauf und ein Schriftenverzeichnis beigelegt. Der Lebenslauf vermerkt als aufschlussreichen Hinweis zu Blumes Position innerhalb der Universität seine Ämter als Prodekan der Philosophischen Fakultät sowie als Senatsmitglied (beide seit 1945).<sup>27</sup> Sein Schriftenverzeichnis war vorsorglich als unvollständig deklariert worden, da Blume im Jahr 1944 „total ausgebombt“ und dabei seine Bibliothek mit allen Belegexemplaren seiner Arbeiten „und vielen Handschriften“<sup>28</sup> zerstört worden sei. Dennoch umfasste es in der zweiten Rubrik der selbstständigen Schriften sowohl die 1939 erschienene Monografie *Das Rasseproblem in der Musik*, als auch in der dritten Rubrik den vier Jahre später gehaltenen Vortrag *Die Weltgeltung der deutschen Musik*. Diese beiden Titel sind deshalb erwähnenswert, da nur sie in der Akte unterstrichen waren und insbesondere die erste Schrift später noch eine gewisse Rolle im Verfahren spielen sollte.

Nach Einreichen des auf den 27. Januar 1947 datierten Fragebogens nahm die Kommission ihre Arbeit auf. Den Vorsitz hatte der amtierende Rektor Hermann von Mangoldt, seit 1943 Direktor des Instituts für internationales Recht und von 1945 bis 1946 Dekan der Juristischen Fakultät, als Staatsrechtler fanatischer Befürworter der 1935 erlassenen sogenannten Nürnberger Rassengesetze<sup>29</sup> und späterer Kommentator des bundesrepublikanischen Grundgesetzes. Während des laufenden Entnazifizierungsverfahrens übernahm er zum 5. März 1947 für ein Jahr das Amt des Universitätsrektors.<sup>30</sup> Darüber hinaus war von Mangoldt als Vertreter der CDU Mitglied im ersten Kabinett der Landesregierung von Schleswig-Holstein (11. April 1946 bis 22. November 1946) unter Ministerpräsident Theodor Steltzer (CDU), das dem Britischen Militärgouverneur Hugh Vivian Champion de Crespigny unterstand, und arbeitete in dieser Zeit als Innenminister die neue Landesordnung aus. Wie Blume in verschiedenen Artikeln über die Tätigkeit seines Kieler Instituts

25 Vgl. Frage 30 auf S. 5 des Entnazifizierungsfragebogens.

26 Vgl. die Fragen 125–127 auf S. 9 des Entnazifizierungsbogens. Die Mitteilungsrubrik im *Archiv für Musikforschung*, der Hauszeitschrift des Berliner Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, druckte hierzu eine entsprechende Notiz, dass Blume „auf Einladung der Deutsch-Bulgarischen bzw. der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft Anfang Dezember 1940 vier Vorträge in Sofia (Akademie der Wissenschaften und Musikakademie), Plovdiv (Südbulgarien) und Budapest über die Themen: *Der deutsche Mensch in der Musik*, *Volksmusik und Kunstmusik* und *Germanisches und romanisches Formgefühl in der Musik* [hielt]. Mit diesen Vorträgen wurde die deutsche Musikwissenschaft erstmalig in Bulgarien und Ungarn vertreten.“ *AfMf* 6 (1941), S. 64. Diese Vortragstätigkeit steht im Kontrast zu Blumes Formulierung in seiner Bilanz der Musikforschung, mit der er (nach einem Geleitwort) das erste Heft der *Musikforschung* eröffnete und resümierte, dass zusätzlich zu politischen Neigungen oder Zwängen „immer unübersteiglicher werdende Währungschränken“ verhindert hätten, dass sich die deutsche Musikwissenschaft mit dem Ausland über den jeweiligen Stand der Forschung noch hätte verständigen können. Friedrich Blume, „Bilanz der Musikforschung“, in: *Mf* 1 (1948), S. 3–19, hier: S. 5.

27 Vgl. seinen Lebenslauf vom 22. Januar 1947 in seiner Entnazifizierungsakte.

28 Vgl. das zweiseitige Schriftenverzeichnis von Blume in seiner Entnazifizierungsakte.

29 Siehe Hermann von Mangoldt „Rassenrecht und Judentum“, in: *Württembergische Verwaltungszeitschrift* 35 (1939), Heft 3, S. 49–51.

30 Nach Auskunft der zuständigen Archivarin im Landesarchiv Schleswig-Holstein, Dr. Dagmar Bickelmann, wurde von Mangoldt offiziell zwar am 24. Mai 1947 in sein Amt eingeführt und übergab es am 24. April 1948 an Heinrich Rendtorff. Faktisch wurden die Amtsgeschäfte aber jeweils ab dem 5. März wahrgenommen. Nachricht an den Autor vom 27. Juli 2011.

stolz mitteilte,<sup>31</sup> hatte Steltzer wiederum im November 1946 in Kiel ein „Landesinstitut für Musikforschung“ feierlich eröffnet, das unter Blumes Leitung in Anlehnung an das ehemalige Staatliche Institut für deutsche Musikforschung dessen Projekte fortführen sollte.<sup>32</sup>

Bereits eine Woche nach Einreichen des Fragebogens empfahl der Entnazifizierungsausschuss unter Vorsitz von Mangoldts am Tag von Blumes Ausschussanhörung am 5. Februar 1947, ihn in seinem Professorenamt zu belassen. Zur Begründung verwies man darauf, dass er niemals Parteimitglied und „daher in der Nazi-Zeit gewissen Zurücksetzungen unterworfen“ gewesen sei. Da er des Weiteren nur einfaches Mitglied im NSD-Dozentenbund, in der NS-Volkswohlfahrt und im Reichsluftschutzbund gewesen wäre, seien „irgendwelche Bedenken gegen ihn [...] nicht geltend zu machen“<sup>33</sup>. Hatte der zuständige britische Sachbearbeiter am 8. März 1947 noch keine Einwände gegen diese Empfehlung gehabt, forderte das britische Schleswig Holstein Intelligence Office den Deutschen Unterausschuss vier Monate später allerdings auf, das Verfahren neu aufzurollen, wobei bislang nicht zu bestimmen ist, von wem die zuständigen Offiziere einen entsprechenden Hinweis erhalten hatten. In einer auf den 24. Juli 1947 datierten Zusammenfassung der Public Safety Branch wurde der deutsche Ausschuss zur Wiederaufnahme des Verfahrens aufgefordert, da man inzwischen auf Blumes Buch *Das Rasseproblem in der Musik* aufmerksam geworden war („a book which is full of Nazi phraseology and ideology. He has also lectured on the subject of *Musik und Rasse*“<sup>34</sup>), und bezweifelte, ob der deutsche Ausschuss sich über diese Inhalte im Klaren gewesen war, als er seine Empfehlung aussprach. Mit einem internen Schreiben der Intelligence Section der Britischen Truppen in Hamburg an die entsprechende Abteilung in Berlin vom 11. September 1947 lässt sich hierzu ergänzen, dass insbesondere eine von Blume veranlasste Einladung von Joseph Müller-Blattau zum Musikwissenschaftlichen Kongress in Göttingen im Jahr 1947 Zweifel an seiner politischen Vergangenheit provoziert

31 Vgl. die *Erste Mitteilung* der *Gesellschaft für Musikforschung* (Februar 1947), S. 1–18, hier: S. 1 sowie einen Beitrag in einer 1947 beim Bärenreiter-Verlag neu aufgelegten Zeitschrift: W. N., *Kiel: Institut für Musikforschung*, in: *Musica* 1 (1947), S. 54.

32 Blume hatte in seinem Lebenslauf vom 22. Januar 1947 auf seine Position als „Vorläufiger Leiter des Landes-Instituts für Musikforschung“ aufmerksam gemacht. Zur Geschichte des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung fand sich im Berliner Bundesarchiv (Akte R 4901-15754) ein aufschlussreiches Schreiben von Fritz Stein vom 4. Juni 1945, das über den Zustand des Instituts und seine Bestände Auskunft gibt. Stein war im März 1945 von Reichsminister Rust mit der kommissarischen Leitung beauftragt worden, nachdem knapp zwei Jahre zuvor der größte Teil der Bibliothek und der Instrumentensammlung vom damaligen Direktor Hans Albrecht nach Schloss Seifersdorf bei Liegnitz in Schlesien evakuiert worden war. Nach eigenen Angaben war Stein bemüht, die in Kellerräumen des zerstörten Berliner Instituts verbliebenen Bestände zu sichten und zu bergen. Neben einer ergänzenden Auflistung von Margarete Reimann zu den Institutsbeständen (datiert 20. Juni 1945) findet sich in dieser Akte ein ministerialer Bericht eines Sachbearbeiters Kock [kein Vorname in den Unterlagen überliefert] über eine administrative Besprechung am 25. Juni 1945. Die kurzfristige Empfehlung an den Magistrat der Stadt Berlin (Abt. Volksbildungswesen), die Restbestände des Instituts dem Musikwissenschaftlichen Institut der Berliner Universität einzugliedern, wurde allerdings bereits am 7. Juli 1945 zurückgenommen, um laufende Nachforschungen abzuwarten.

33 Bescheid des Deutschen Entnazifizierungsausschusses vom 5. Februar 1947 in Blumes Entnazifizierungsakte.

34 Vgl. hierzu ein ergänzendes Schreiben des Regional Intelligence Officer on Public Safety (Special Branch), HQ CCG, Land Schleswig Holstein, BAOR vom 18. September 1947 in Blumes Entnazifizierungsakte.



hätten, die vom Londoner Außenministerium geteilt wurden: „London Foreign Office has enquired for more details on BLUME as he has been invited to go to Oxford.“<sup>35</sup>

#### Exkurs: Blumes fachpolitische Positionierung nach 1938

Ohne die Darstellung dieser Entwicklungen unnötig ausdehnen zu wollen, sind einige Bemerkungen zu Blumes fachlicher Profilierung um das Jahr 1938 einzuschieben, um den Hintergrund der im Entnazifizierungsverfahren erhobenen Vorwürfe anhand zweier Punkte noch etwas heller ausleuchten zu können: bezüglich seines engen Drahts zum Berliner Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung (insbesondere zu Ministerialrat Herman-Walther Frey<sup>36</sup>) sowie hinsichtlich der Wirkung seiner Publikationen zur musikalischen Rasseforschung.

Bei der Durchsicht von Material in Blumes Personalakte aus den Jahren nach 1936 fällt an verschiedenen Stellen ins Auge, dass er im Vorfeld wesentlicher Karriereschritte immer wieder Kontakt zu Frey hatte. Als im Vorlauf einer möglichen Berufung nach Frankfurt a. M. entsprechende Gespräche mit dem Dekan seiner Fakultät sowie dem Rektorat der Christian-Albrechts-Universität in eine entscheidende Phase traten und die Kieler Universität sich sehr bemühte, Blume zu halten und hierfür ein entsprechendes Ordinariat für ihn in Berlin beantragte, nahm er am 7. März 1938 in einem Brief an Frey direkt dazu Stellung. Da die Kieler Zukunft unter den bisherigen Bedingungen für ihn zu unsicher sei, signalisierte er Bereitschaft, den Frankfurter Lehrstuhl zu übernehmen, und erbat sich zugleich noch etwas zeitlichen Spielraum „für die Abwicklung meiner dringendsten Verpflichtungen in Kiel [...]. Ich bin z. Zt. mit einer grösseren literarischen Arbeit beschäftigt, werde im Sommersemester voraussichtlich 2–3 Promotionen in Kiel und eine in Hamburg haben, bin mit der Oberleitung des Ende April in Flensburg stattfindenden Grenzlandtreffens der deutschen Chöre, das die Reichsmusikkammer veranstaltet, beauftragt und habe einige neue Arbeiten zur Erfassung und Herausgabe der musikalischen Denkmale in Schleswig-Holstein eingeleitet.“<sup>37</sup>

Die näheren Umstände seiner Verbeamtung in Kiel, mit der Blumes Abwerbung nach Frankfurt abgewendet wurde, sind bislang nicht bekannt. Die Abschrift einer von Frey und Blume am 8. September 1938 in Berlin unterzeichneten Vereinbarung, die sich in seiner Personalakte im Landesarchiv Schleswig-Holstein auffinden ließ, gibt mit vier knappen

35 Schreiben der Intelligence Section, ISC Branch (HE), c/o PRISC Regional Staff (ISC) Hamburg, 609 HQ CCG BAOR vom 11. September 1947 an Intelligence Section, PRISC Branch, HQ Mil Gov, British Troops Berlin, Subject: Musicologists Congress at Goettingen, in: Bundesarchiv Berlin, Akte VBS 243 2703002033. Vgl. auch ein ergänzendes Schreiben der Licensing Control Section, Land Niedersachsen vom 6. Oktober 1947 an die Berliner Abteilung, Subject Blume, Friedrich, in: ebd., „We think that perhaps the persons responsible for the invitation are not aware of Blume's previous record, and we consider you may wish to take some action in this matter.“

36 Die Schreibweise von Freys Vornamen Herman(n) und Walt(h)er variiert bisweilen, wobei sein vollständiger Geburtsname Karl [Carl] Oscar Victor Herman-Walther Frey lautete, vgl. seine Personalakte im Berliner Bundesarchiv R 4901 24568, Personalnachweise vom 7. Juni 1936 und vom 6. November 1938. An dieser Stelle sei Matthias Meissner vom Berliner Bundesarchiv für die Unterstützung der Recherchen sowie Marianne Hahn für ihre Hilfe bei der Auswertung der Akte herzlich gedankt.

37 Brief von Blume an Ministerialrat Frey vom 7. März 1938, in: Bundesarchiv Berlin Akte R 4901 24251. Bei der erwähnten „größeren literarischen Arbeit“ müsste es sich um die Vorfassung zum Vortrag „Musik und Rasse“ für die Düsseldorfer Tagung im Mai 1938 handeln, was die Vermutung stützt, dass Blume von Beginn an das Thema zu einer Monografie ausbauen wollte.

Punkten nur Auskunft darüber, dass Blumes erstens bereit war, „den neuerrichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kiel zu übernehmen. (Es handelt sich um ein planmäßiges Extraordinariat.) Herr Professor Blume wird zum Direktor des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel ernannt werden.“<sup>38</sup> Während Punkt zwei und drei seine Bezüge mit einem jährlichen Grundgehalt in Höhe von 8000 Reichsmark sowie eine Kolleggeldgarantie von jährlich weiteren 1000 Reichsmark regelten, gibt der vierte Punkt einen kleinen Hinweis darauf, mit welchen Argumenten Blume die gewünschte Ausstattung seiner neuen Position mit einer zusätzlichen Assistenz begründete: „Prof. Blume bittet um eine außerplanmäßige Assistentenstelle mit Rücksicht auf die grenzlandpolitischen Arbeiten und den umfangreichen Außendienst des Instituts.“<sup>39</sup>

Da Blumes Verbeamtung ohne entsprechendes Wohlwollen im Berliner Ministerium nicht durchführbar gewesen wäre, verwundert es nicht, in seiner im Berliner Bundesarchiv verwahrten Personalakte einen von Frey verfassten Eignungsbericht vom 18. November 1938 vorzufinden, wenige Tage also vor seiner Ernennung in Kiel am 1. Dezember 1938.<sup>40</sup> Im Vorgriff auf die Berufung vertrat Blume bereits seine neue Stelle für das Wintersemester 1938/39<sup>41</sup> und wurde in Freys Beurteilung als „ausgezeichneter Wissenschaftler und Lehrer“ gelobt:

Für seine Tätigkeit und Arbeitsweise ist es charakteristisch, dass neben seiner theoretischen Arbeit in unmittelbarer Fühlung damit die praktische einhergeht. Für die Kulturarbeit im abgetrennten Nordschleswig leistet er der Universität Kiel und dem gesamten Deutschtum besonders wertvolle Dienste. Zu seinen Studenten hat er ein natürliches, gutes und sehr kameradschaftliches Verhältnis. Seine politische und weltanschauliche Haltung ist einwandfrei.<sup>42</sup>

Es ist zu vermuten, dass Blume einen intensiveren Kontakt zum Reichserziehungsministerium durch seine im Jahr 1936 begonnene Mitarbeit beim Berliner Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung hatte aufbauen können, das im Vorjahr in die Zuständigkeit des Ministeriums übergegangen war.<sup>43</sup> Blumes dortiges Engagement ist zudem durch einen langen Passus im letzten Tätigkeitsbericht des Institutsleiters Hans Albrecht bis zum Mai 1944 dokumentiert.<sup>44</sup>

38 Vgl. die Vereinbarung zwischen Frey und Blume vom 8. September 1938, in: Akte Abt. 811, Nr. 12150 im Landesarchiv Schleswig-Holstein.

39 Ebd.

40 Das zweiseitige Ernennungsschreiben Blumes, unterzeichnet von Adolf Hitler und gegengezeichnet von Hermann Göring, war auf den 28. Januar 1939 datiert und bestätigt die Verbeamtung zum 1. Dezember 1938 (erhalten als Abschrift vom 6. Februar 1939 im Schleswiger Teil seiner Personalakte, siehe ebd.).

41 Vgl. ein entsprechendes Schreiben des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 13. September 1938, in: ebd.

42 Eignungsbericht von Ministerialrat Frey vom 18. November 1938, in: Bundesarchiv Berlin Akte R 4901 24251.

43 Im gleichen Jahr 1942, als er zusätzlich zur 1936 begonnenen Schriftleitung auch die Herausgabe des *Erbes deutscher Musik* übernahm, findet sich in der ebenfalls im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung von Blume herausgegebenen Zeitschrift *Deutsche Musikkultur* eine neue Rubrik *Aus Forschung und Lehre*, die ganz auf Blume zugeschnitten war und von ihm mit einem über mehrere Hefte fortgesetzten „Bericht über die Tätigkeit des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel 1933–1942“ eröffnet wurde. Vgl. *Deutsche Musikkultur* 7/1 (April/Mai 1942), S. 95–98.

44 Vgl. die entsprechende Broschüre, die am 24. Mai 1944 einem Schreiben von Hans Albrecht an Staatssekretär Werner Zschintzsch im Reichswissenschafts- und Erziehungsministerium beigelegt wurde, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 14097. Dort war auch vom Stand der Planungen für die neue, vom

Es ist bislang nicht bekannt, wann sich Friedrich Blume und Herman-Walther Frey näher kennen lernten.<sup>45</sup> Die Vita des im Jahr 1888 geborenen Frey ist außergewöhnlich und für diese Zusammenhänge insofern erwähnenswert, da ihm von 1936 bis 1944 die Fächer Musik- und Theaterwissenschaft, Vor- und Frühgeschichte, Archäologie sowie die evangelische und katholische Theologie an den Hochschulen des Deutschen Reiches direkt unterstanden und er den Ausbau der akademischen Musikwissenschaft in diesen Jahren von zwei auf zehn Ordinariate und von elf auf dreizehn Extraordinariate als persönlichen Erfolg reklamierte.<sup>46</sup> Als studierter Musikwissenschaftler kannte er darüber hinaus Blumes Fachperspektive nicht nur, er teilte sie auch im gemeinsamen Interesse an mittelalterlicher und vorbarocker Quellenforschung. Dieser ministerialbürokratischen Protektion der Musikwissenschaft im Allgemeinen wurde in der Literatur bislang ebenso wenig Beachtung geschenkt wie im Speziellen Freys Biografie.<sup>47</sup> Mit Hilfe einer Kurzvita, die sich im 22. Jahrgang des von Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebenen *Archiv für Musikwissenschaft* findet,<sup>48</sup> sowie mit Unterlagen aus seiner im Berliner Bundesarchiv verwahrten Personalakte kann diese Forschungslücke nun etwas näher eingegrenzt werden, bevor der Bogen zurück zu seinem Kontakt zu Blume geschlagen werden wird.

Neben Jura hatte der fünf Jahre ältere Frey wie Blume in Berlin Kunstgeschichte sowie Musikwissenschaft bei Max Friedlaender<sup>49</sup>, Carl Thiel<sup>50</sup>, Johannes Wolf (u. a. auch ein Lehrer Blumes)<sup>51</sup> und Georg Schünemann<sup>52</sup> studiert. Trotz seiner musikphilologischen

---

Verleger des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle initiierte Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* die Rede, die Blume als designierten Herausgeber nannte.

- 45 In einer in Freys Entnazifizierungsakte erhaltenen Erklärung vom 5. August 1947 gibt Blume die Monate während der Verhandlungen um die Frankfurter Professur als Beginn ihrer Bekanntschaft an. Vgl. Herman-Walther Freys Entnazifizierungsakte Sig. 1BAD461 im Centre des Archives diplomatiques des Ministères des Affaires étrangères et européennes in Paris. Für Unterstützung bei der Recherche dieser Akte sei Dr. Kurt Hochstuhl (Staatsarchiv Freiburg), Dr. Beate Tröger (Universitäts- und Landesbibliothek Münster), Dr. Stefan Martens (Deutsches Historisches Institut Paris) und Byron Schirbock herzlich gedankt.
- 46 Vgl. die Abschrift eines Rechenschaftsberichts vom 10. Mai 1944 im Anhang.
- 47 Vgl. als einzige biografische Quelle, allerdings ohne Hinweis auf Freys musikwissenschaftliche und kunsthistorische Aktivitäten, den entsprechenden Personeneintrag, in: Michael Grüttner, *Biographisches Lexikon zur nationalsozialistischen Wissenschaftspolitik*, Heidelberg 2004, S. 53.
- 48 Vgl. die Autorenbiografie im *AfMw* 22 (1965), S. 302 sowie Herman-Walther Frey, *Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jahrhundert. Teil I 1514–1577. Teil I*, in: ebd., S. 272–293 und *Teil II 1577–1608*, in: *AfMw* 23 (1966), S. 32–60.
- 49 Vgl. Wilhelm Virneisel, Artikel „Max Friedlaender“, in: *MGG* 4, Kassel und Basel 1955, Sp. 949–955 sowie Christoph Schwandt, Artikel „Max Friedlaender“, in: *MGG* 2, Personenteil 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 135 f.
- 50 Matthias Kruse erwähnt ohne weitere Angaben, dass Thiel „lange Jahre als Gutachter und Berater für das Kultusministerium tätig“ war. Matthias Kruse, Artikel „Carl Thiel“, in: *MGG* 2, Personenteil 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 751 f., hier: Sp. 751.
- 51 Neben seinen sonstigen Tätigkeiten war Wolf auch Mitglied des Bückeburger Forschungsinstituts (dem Vorläufer des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung), gab zeitweilig das *Archiv für Musikforschung* heraus und blieb bis zu seinem Tod zwei Jahre nach Kriegsende der Gesellschaft für Musikforschung eng verbunden. Vgl. Heinrich Husmann, Artikel „Johannes Wolf“, in: *MGG* 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 797–799 sowie Ludwig Finscher, Artikel „Johannes Wolf“, in: *MGG* 2, Personenteil 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1103–1105.
- 52 Georg Schünemann leitete nach seiner Entlassung 1933 als Direktor der Berliner Musikhochschule die Musikinstrumentensammlung sowie ab 1935 die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek und von 1929 bis 1944 das Musikinstitut für Ausländer. Schließlich wurde er stellvertretender Vorsitzender

und kunsthistorischen Ausbildung<sup>53</sup> (einschließlich ausgiebiger Studien zur katholischen Kirchenmusik, insbesondere in den Vatikanarchiven) verfolgte Frey auf Anraten seines Vaters, des an der Berliner Universität lehrenden Regierungsrats und Kunsthistorikers Karl Frey, in der Hoffnung auf günstigere Berufschancen die juristische Laufbahn. Nach absolviertem Referendariat am Berliner Kammergericht und bestandenen Gerichtsassessorexamen wurde Frey 1914 zum Zivilrichter am Amtsgericht Charlottenburg ernannt, bevor er als Kriegsdienstuntauglicher im Folgejahr Marine-Hilfs-Kriegsgerichtsrat in Wilhelmshaven wurde und dort bis 1919 blieb.<sup>54</sup> Anschließend ging er zurück in den Berliner Raum, zunächst auf eine Stelle am Amtsgericht Potsdam, dann im Rang eines Regierungsrates nach Berlin in den Dienst der Reichsfinanzverwaltung, eingesetzt bei diversen Finanzämtern. Zum 1. September 1935 wechselte er ins Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und wurde dank seiner Doppelkompetenz als Verwaltungsfachmann und kunsthistorisch wie musikwissenschaftlich versierter Forscher unmittelbar für ein halbes Jahr beurlaubt „zur Prüfung der Verwaltung der dem Herrn Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung unterstellten wissenschaftlichen Institute in Italien“<sup>55</sup>. Nach seiner Rückkehr im März 1936 wurde er als Ministerialrat in Bernhard Rusts Wissenschaftsministerium übernommen. Bereits am 1. Dezember 1930 der NSDAP beigetreten (Mitgliedsnr. 338334) und in den ersten beiden Jahren aktiv, um neue Mitglieder zu werben und Wahlkampfspenden zu sammeln,<sup>56</sup> war Frey ab dem 30. Oktober 1933 für 12 Monate stellvertretender Fachschaftsgruppenleiter der Partei in der Gaufachschaft Reichssteuerverwaltung<sup>57</sup> sowie seit dem 5. Juli 1933 Angehöriger der SA im Rang eines Sturmführers (drei Jahre später findet sich in seiner Personalakte der Dienstgrad eines Oberscharführers).<sup>58</sup> Des Weiteren war er zeitweise Mitglied der protestantischen, antisemitischen Bewegung der Deutschen Christen<sup>59</sup> und wurde ferner auf Vorschlag von Hans Georg Görner, Ausschussobmann zur Förderung zeitgenössischer

---

des Arbeitsausschusses der Reichsstelle für Musikbearbeitungen in Goebbels Ministerium und war nach Kriegsbeginn zeitweilig auch in der Hauptstelle Musik des Amtes von Alfred Rosenberg beschäftigt. Vgl. Dietmar Schenk, Artikel „Georg Schünemann“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 342 f., hier: Sp. 343. Vgl. zu Schünemanns vielfältigen Tätigkeiten im NS-System auch die zahlreichen Fundstellen in Fred K. Priebergs *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-R, Kiel 2004.

- 53 Vgl. für weitere Details zu Freys musik- und kunstwissenschaftlichen Studien seinen Lebenslauf aus dem Jahr 1933 im Anhang.
- 54 Vgl. ein Schreiben Freys vom 18. September 1919 in seiner Personalakte im Berliner Bundesarchiv, Akte R 4901 24569, sowie diverse Lebensläufe ebenda in Akte R 4901 24568.
- 55 Ministerialer Befähigungsbericht vom 22. November 1935 in Freys Personalakte, Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571. Vgl. auch den entsprechenden Schriftwechsel vom Juli 1935 in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24568.
- 56 Vgl. seine handschriftliche Parteizugehörigkeitserklärung vom 9. November 1933, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571.
- 57 Vgl. zu Freys politischem Engagement für die NSDAP seine ausführliche Übersicht vom 9. November 1933, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571.
- 58 Vgl. ein Schreiben an Minister Bernhard Rust vom 5. Dezember 1935, am 9. November 1935 zum „Scharführer in der SA der NSDAP, Brigade 30, Stuba I L 7, Sturm 6 L 7“ befördert worden zu sein, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571, sowie Personalnachweise vom 7. Juni 1936 und 6. November 1938 in seiner Personalakte, Berliner Bundesarchiv, Akte R 4901 24568.
- 59 Vgl. seine Erklärung vom 9. November 1933, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571: „Der Glaubensbewegung ‚Deutsche Christen‘ Ortsgruppe Lankwitz habe ich mich zur Verfügung gestellt und war bis zu meinem Wegzuge Juli 1933 Mitglied des Gemeindegemeinderates und stellvertretendes Mitglied der Kreissynode.“

Chor-, Oratorien- und Kirchenmusik in der Reichsmusikkammer, durch deren Präsidenten Paul Gräner im Jahr 1935 zum Mitglied im Werkprüfungsausschuss für evangelische und katholische Kirchenmusik im Berufsstand der deutschen Komponisten in der Reichsmusikkammer ernannt.<sup>60</sup>

Noch während des Krieges promovierte Frey im Jahr 1943 als 55-jähriger an der Reichsuniversität Graz im Fach Kunstgeschichte über *Neue Briefe von Giorgio Vasari*.<sup>61</sup> Unterzeichnet wurde die Promotionsurkunde zwar vom amtierenden Rektor Karl Polheim, der am 9. August 1939 von Rust (Freys Vorgesetztem) ernannt worden war,<sup>62</sup> sowie dem zuständigen Dekan, dem Geographen Otto Maull.<sup>63</sup> Im Rigorosenbuch der Universität findet sich aber ein bemerkenswerter Eintrag: „Auf Grund der ausgezeichneten Arbeiten wurde ihm [Frey, Anm. d. Verf.] die mündliche Prüfung erlassen und er zum Doktor der Philosophie am 22. IV. 1943 promoviert.“<sup>64</sup> Darüber hinaus hatte Frey bereits drei Jahre zuvor ein exakt gleichlautendes Buch publiziert, gedruckt mit Unterstützung von Rust und der Deutschen Forschungsgemeinschaft,<sup>65</sup> erschienen als dritter Band der von seinem 1917 verstorbenen Vater begonnenen Schriftenedition aus dem Nachlass des italienischen Künstlers, Architekten und Hofmalers der Medici-Fürsten;<sup>66</sup> dieser Band war im Vorjahr der Grazer Promotion überdies von seinem späteren Doktorvater Hermann Egger überschwänglich rezensiert worden.<sup>67</sup>

Wie aus Eggers Karteikarte des Berliner Wissenschaftsministeriums hervorgeht, war Frey nach dem sogenannten Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich für alle Personalangelegenheiten Eggers zuständig.<sup>68</sup> Ein akademisches Arrangement für seine eigene Promotion war daher sehr unbürokratisch zu bewerkstelligen, was in Grundzügen auch zu rekonstruieren ist: Egger hatte im Jahr 1911 die Leitung des Grazer Kunsthistorischen Instituts übernommen und 1931 bereits den zweiten Band der vom Sohn seines bekannten

60 Vgl. Freys Schreiben an Bernhard Rust vom 5. Dezember 1935, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571.

61 Nach bruchstückhaften Hinweisen in seiner Personalakte hatte Frey bereits um 1910 eine kirchenrechtliche Promotion bei Wilhelm Kahl an der Berliner Universität vorbereitet. Vgl. seinen Brief an den Präsidenten des Berliner Kammergerichts vom 2. Mai 1910, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24570.

62 Vgl. Walter Höflechner, *Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz*, Graz 2009, S. 192, dem an dieser Stelle herzlich für seine Unterstützung gedankt sei.

63 Nach Mitteilung des Universitätsarchivars Prof. Dr. Alois Kernbauer vom 12. Juli 2011, dem an dieser Stelle herzlich für seine Unterstützung gedankt sei, trägt das im Archiv der heutigen Karl-Franzens-Universität Graz erhaltene Promotionsprotokoll nur die Unterschriften von Polheim und Maull, nicht jedoch die des Promovenden.

64 Mitteilung des Universitätsarchivars Kernbauer vom 12. Juli 2011.

65 Vgl. *Neue Briefe von Giorgio Vasari*, hrsg. von Herman-Walther Frey, Burg bei Magdeburg 1940, S. IX.

66 Bereits für die Herausgabe des zweiten Bands hatte Frey 1929 auf großzügige ministerielle Unterstützung durch Druckkostenzuschüsse und bezahlten Sonderurlaub für mehrmonatige Archivaufenthalte in Italien zurückgreifen können. Vgl. ein Schreiben Freys an seinen damaligen Vorgesetzten im Reichsfinanzministerium vom 21. April 1929, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24571.

67 Vgl. Hermann Egger, Besprechung von *Neue Briefe von Giorgio Vasari*, hg. und erläutert von Herman-Walther Frey, *Burg b. M. 1940*, in: *Deutsche Literaturzeitung* 63 (1942), Heft 25/26, Sp. 591–593.

68 Vgl. Hermann Eggers Karteikarte des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung im Bundesarchiv Berlin, die den Zeitraum vom 29. September 1938 bis zum 29. Dezember 1944 umfasst.

Berliner Kollegen Frey fortgeführten Vasari-Edition wohlwollend besprochen.<sup>69</sup> In seinem am 10. April 1943 abgefassten Dissertationsgutachten, das einen Tag später vom archäologischen Zweitgutachter Arnold Schober „vollinhaltlich“ bestätigt wurde, betonte Eggers auch diesmal die herausragende Qualität von Freys vorgelegter Arbeit.<sup>70</sup>

Ein wahrscheinlicher Grund für die Terminierung der arrangierten Promotion im Jahr 1943 war die Auszeichnung Eggers zum 7. Dezember des Jahres mit der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft aus Anlass seines 70. Geburtstags, für die Frey nach den wenigen hierzu erhaltenen Unterlagen ebenfalls zuständig war.<sup>71</sup> Die enge Verflechtung von politischen, fachlichen und persönlichen Belangen war wenige Jahre später für Frey noch einmal von großem Nutzen, als er in seinem Entnazifizierungsverfahren auf das Netzwerk alter Kontakte zurückgreifen konnte und beispielsweise zwei der drei in Graz für die Auszeichnungswürdigkeit von Egger bemühten Gutachter, namentlich Leo Bruhns und Paul Clemen, für ihn „Persilscheine“ ausstellten.

Bis auf wenige Eckdaten ist wenig über Freys weitere berufliche und wissenschaftliche Vita bekannt: Im August 1941 wurde vom Wissenschaftsministerium beim Wehrbezirkskommando Berlin VIII ein dort bewilligter Antrag gestellt, Frey als unabhkömmlich vom Kriegsdienst freizustellen.<sup>72</sup> Aufgrund bislang nicht zu rekonstruierender Entscheidungen im Ministerium wurde Frey drei Jahre später die ministeriale Zuständigkeit für die Musikwissenschaft entzogen und noch im März 1945 sollte er (nach eigenen Angaben im Entnazifizierungsverfahren) an die öffentliche Studienbibliothek in Salzburg versetzt werden.<sup>73</sup> Ob er diese Tätigkeit noch aufgenommen hat, ist unbekannt und steht im Widerspruch

69 Zur Vorbereitung einer Archivreise nach Italien wies Frey in einem Schreiben an einen vorgesetzten Staatssekretär im Finanzministerium (datiert auf den 12. Januar 1933) auf diese Rezension hin (erschienen in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* 65 [1931/32], S. 52 f.). Als weitere Referenz für die wissenschaftliche Bedeutung seiner Forschungen legte Frey die Abschrift eines freundschaftlichen Empfehlungsschreibens von Kurienkardinal Franz Ehrle, dem Archiv- und Bibliotheksleiter der Römischen Kirche, vom 26. Dezember 1932 bei, frei über die dortigen Bestände verfügen zu können. In Freys Personalakte schließt sich diesen Unterlagen ein Lebenslauf an, der Eggers lobende Besprechung des ersten, 1923 erschienenen Vasari-Bandes erwähnt, den Frey aus dem Nachlass seines Vaters herausgegeben hatte. Vgl. hierzu Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24568.

70 Vgl. die Grazer Promotionsakten nach einer Mitteilung von Universitätsarchivar Alois Kernbauer vom 12. Juli 2011.

71 Vgl. hierzu die zitierte Karteikarte im Bundesarchiv Berlin sowie entsprechende Dokumente in der Personalakte Hermann Eggers im Archiv der Karl-Franzens-Universität, u. a. einen Brief von Dekan Otto Maul an das Reichsministerium vom 15. Juni 1943, ein Telegramm des Reichserziehungsministers am Vorabend von Eggers Geburtstag mit der Nachricht über die erteilte Auszeichnung sowie ein Schreiben des Grazer Universitätsrektors Karl Polheim vom 23. Mai 1944 an seinen Pressereferenten, Prof. Dr. Ernst Seelig.

72 Vgl. das entsprechende Schreiben von Ministeriumsmitarbeiter Heimes an das Wehrbezirkskommando Berlin VIII in Berlin Schöneberg vom 19. August 1941, in: Bundesarchiv Berlin Akte R 4901 24568.

73 In seinem Entnazifizierungsverfahren stellte Frey diese Degradierung als Folge seines aktiven und passiven Widerstands gegen die parteiideologische Ausrichtung der Universitäten dar und belegte seine Sichtweise mit mehr als sechs Dutzend sogenannter „Persilscheine“. Seine Unterstützer – unter ihnen die Musikwissenschaftler Friedrich Blume, Hans Engel, Karl Gustav Fellerer, Walther Vetter und Hermann Zenck – hatten ihre Berufungen Frey zu verdanken oder anderweitig von seiner Arbeit deutlich profitiert, was sie in ihren Stellungnahmen nicht etwa verschwiegen, sondern bewusst als Beleg für dessen Nonkonformität anführten. Vor dem Hintergrund der institutionellen und ideologischen Verflechtungen vieler dieser Biografien ist der Wahrheitsgehalt der Aussagen kaum zu verifizieren. Auch Freys abschließende Bemerkung in einem Meldebogen vom 28. Januar 1948, er habe diverse Beförderungen abgelehnt, wäre 1944 von der Gestapo überwacht, 1945 beinahe verhaftet und vor den Volksgerichts-



zu seinen Angaben im Entnazifizierungsfragebogen, wo eine „Beurlaubung nach Salzburg wegen ‚Auflockerung des Ministeriums‘ für die Wochen nach dem 1. April 1945 erwähnt ist, zeitgleich zu einem Lehrauftrag für Kunstgeschichte an der Universität Kiel (exakt datiert auf den Zeitraum 15. April bis 5. Juni 1945), der mit der Schließung der Hochschule durch die Engländer geendet haben soll.<sup>74</sup> Tatsächlich muss er sich im Sommer 1945 im süddeutschen Raum befunden haben, da er vom 24. August 1945 bis zum 19. November 1946 im amerikanischen Lager Altenstadt bei Schongau in Bayern inhaftiert war.<sup>75</sup> Aus Seeham im Kreis Salzburg kommend, wo er seit 1942 einen Wohnsitz unterhielt,<sup>76</sup> ließ er sich am 24. November 1946 mit seiner Frau und zwei seiner Kinder in Freiburg registrieren, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1968 lebte.<sup>77</sup> Diese Details sind deshalb erwähnenswert, da sich sein im Juli 1947 mit Einreichung des Fragebogens eröffnetes Spruchkammerverfahren über zwei Jahre hinzog und Frey insgesamt fast siebzig Gutachten, eidesstattliche Erklärungen und Zeugenaussagen zu seinen Gunsten anführte.<sup>78</sup> Zu seinen Fürsprechern zählten der Erzbischof zu Freiburg Wendelin Rauch, dessen Regensburger Kollege Michael Buchberger, der Präfekt des Vatikanischen Archivs Angelo Mercati, der Kurator der Frankfurter Universität Paul Klingelhöfer, der Rektor der Universität Heidelberg Hans Freiherr von Campenhausen, der Kurator der Marburger Universität Ernst von Hülsen sowie ihr amtierender Rektor Julius Ebbinghaus und sein Vorgänger Theodor Mayer, der Rektor der Freiburger Universität Gerd Tellenbach, zahlreiche Professoren der Theologie, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Archäologie, der mit Frey verschwägere stellvertretende Polizeidirektor Richard Hercher<sup>79</sup> und der amtierende Innenminister Alfred Schüly, der im Juli 1949 ein juristisches Gutachten für Frey erstellte. Anwaltlich vertreten wurde Frey von September 1948 bis zum Ende des Verfahrens im August 1949 durch den späteren Baden-Württembergischen Ministerpräsidenten Hans Filbinger. Nach mehreren von der

---

hof gestellt worden, ist nicht zu verifizieren, zumal er diverse in seiner Personalakte belegte Auszeichnungen bei seiner polizeilichen Anmeldung in Freiburg i. Br. unterschlug.

- 74 So Frey in seinem am 1. August 1947 in Freiburg eingereichten Fragebogen, erhalten in seiner Entnazifizierungsakte, ebd. Es ist hierbei zu bedenken, dass Falschaussagen im Fragebogen als Urkundenfälschung bestraft werden konnten. Vgl. hierzu sowie den von den Besatzungsmächten höchst unterschiedlich gehandhabten Entnazifizierungsverfahren stellvertretend Angela Borgstedt, *Der Fragebogen – Zur Wahrnehmung eines Symbols politischer Säuberung nach 1945*, in: *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*, hrsg. von derselben, Siegfried Frech und Michael Stolle, Schwalbach/Ts. 2007, S. 143–162.
- 75 Vgl. die Begründung des abschließenden Urteils der Freiburger Spruchkammer vom 12. August 1949 in seiner Entnazifizierungsakte.
- 76 In einem am 5. August 1947 gestempelten Meldebogen (siehe ebd.) findet sich Seeham bei Salzburg als Wohnort für den Zeitraum 1942 bis zu Freys „Ausweisung“ am 1. November 1945, parallel zum Berliner Wohnsitz, der für die Zeit von 1933 bis zum 1. April 1945 angegeben wurde.
- 77 Frau Anita Hefe vom Freiburger Stadtarchiv sei für ihre Auskünfte aus der Freiburger Einwohnermeldekartei herzlich gedankt. Ohne weitere Erläuterungen hatte Frey in seiner im *Archiv für Musikwissenschaft* 1965 publizierten Autorenvita angegeben, erst im Jahr 1949 in den Ruhestand getreten zu sein. Vgl. *AfMw* 22 (1965), S. 302.
- 78 Das in einer mehr als 200 Seiten starken Akte dokumentierte Entnazifizierungsverfahren Freys ist in seinem Verlauf zu umfangreich und in den personellen Netzwerken zu verwinkelt, als dass es im Rahmen dieses Exkurses ausführlich besprochen werden könnte.
- 79 Möglicherweise hatte Frey weitere Familienangehörige in Freiburg, was die Wahl des neuen Wohnorts erklären könnte, da sein in Berlin gebürtiger und zeitlebens dort tätiger Vater im Jahr 1885 in Freiburg geheiratet hatte. Vgl. Freys Personalnachweis vom 7. Juni 1936, in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24568.

Militärregierung zurückgewiesenen Beschlüssen stufte die Kommission Frey schließlich in Kategorie IV als „Mitläufer“ ein.

Wie schwierig die in solchen Verfahren beigebrachten Zeugenauskünfte zu bewerten sind, deutet nicht nur die umgangssprachliche Skepsis gegenüber den „Persilscheinen“ an. Alte Seilschaften konnten ihre bis 1945 gewachsene Verbundenheiten nun ausspielen und durch neue Solidaritäten und Loyalitäten festigen, indem verfahrensrelevante politische Belastungen kollektiv heruntergespielt wurden. Darüber hinaus bot sich in den Spruchkammerverfahren auch den Gutachtenden die Möglichkeit, ihre eigene Situation während der NS-Zeit in ein schmeichelhaftes Licht zu rücken. So nutzte Friedrich Blume in einer relativ kurzen Stellungnahme (sein eigenes Verfahren war zu diesem Zeitpunkt im August 1947 noch in der Schwebelage) die Gelegenheit, seinen Rassevortrag von 1938 als Einspruch gegen die NS-Propaganda zu präsentieren und Frey damit als mutigen Mann zu schildern, der weitere Sanktionen verhindert habe: „Dass Herr Dr. Frey bekannt war, sich Parteiintelligenz zu widersetzen, habe ich erfahren, als ich, nach einem gegen die Rassenpropaganda der NSDAP gerichteten Vortrag 1938 von ihm zur Berichterstattung aufgefordert, von ihm gegen die auf meine Entfernung gelenkten Machenschaften hoher Parteistellung durchaus gedeckt wurde.“<sup>80</sup>

Im Gegensatz zu den spärlichen biografischen Fakten lässt sich eine Rezeption Freys als Musikwissenschaftler an einigen Stellen nachweisen, so in einem Beitrag von Hans Joachim Moser im 4. Jahrgang (1939) des *Archivs für Musikforschung*<sup>81</sup> und in einer zwölf Jahre später erschienenen Huldigungsschrift von Clemens August Preising für seinen Freund Carl Thiel,<sup>82</sup> den Lehrer von Frey und Blume. Als musikwissenschaftlicher Autor trat Frey ab 1951 mit einem in der von Blume herausgegebenen *Musikforschung* publizierten Aufsatz *Klemens VII. und der Prior der päpstlichen Kapelle Nicholo de Pitti*<sup>83</sup> wieder in Erscheinung, zum Ende des Jahrzehnts als Autor im achten Band der *MGG*<sup>84</sup> und mit dem bereits erwähnten Doppelbeitrag 1965 im *Archiv für Musikwissenschaft*.

80 Friedrich Blume in seiner Erklärung vom 5. August 1947, in: Herman-Walther Freys Entnazifizierungsakte Sig. 1BAD461 im Centre des Archives diplomatiques des Ministère des Affaires étrangères et européennes in Paris.

81 Vgl. Hans Joachim Moser, *Vestiva i colli*, in: *AfMf* 4 (1939), Heft 2, S. 129–156, hier: S. 137 f. sowie eine Ergänzung auf S. 376.

82 Die Erwähnung von Frey versieht Preising mit der Erläuterung: „Der Berliner Kunstgelehrte und spätere Ministerialrat im Erziehungsministerium.“ Vgl. Clemens August Preising, *Carl Thiel. Ein Leben für die Musikkultur des deutschen Volkes*, Regensburg 1951, Anmerkung 31, S. 193. Im Haupttext stellt Preising auch eine direkte Verbindung des damals kaum dreißigjährigen Frey zu seinem Lehrer Thiel her, vgl. S. 63: „Als H. W. Frey in den vatikanischen Archiven die Messe *Vestiva i colli* für zwei Chöre von Ruggiero Giovanelli, dem Nachfolger des Meisters von Praeneste in der Leitung des Chores von St. Peter, aufgefunden und 1909 für den praktischen Gebrauch herausgegeben hatte, da führte Thiel im nächsten Jahr vier Teile (Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei) auf.“ Nach einem Brief von Thiel an Preising vom 19. Januar 1938 waren beide Schüler von Hermann Kretzschmar gewesen, vgl. ebd., S. 182 f. Wie Preising in der Schlussformulierung des auf den 1. November 1946 datierten Vorworts dankend vermerkt, hatte ihm Hans Joachim Moser das gesamte Manuskript und Georg Schünemann den Abschnitt zur Schulmusik durchgesehen.

83 Vgl. Herman-Walther Frey, *Klemens VII. und der Prior der päpstlichen Kapelle Nicholo de Pitti*, in: *Mf* 4 (1951), S. 175–184. Dr. Daniel Glowotz sei für die bibliografischen Hinweise zu Frey herzlich gedankt.

84 Herman-Walther Frey, Artikel *Leo X.*, in: *MGG* 8, Kassel u. a. 1960, Sp. 619–622.



Zurück zum Kontakt zwischen Blume und Frey erschließt sich ein sehr aufschlussreiches Detail aus einem Brief Blumes an seinen ersten Kieler Doktoranden, den späteren Gründer der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Wolfgang Steinecke, der 1934 bei ihm in Kiel über „Die Parodie in der Musik“ promoviert hatte. Ein im Juni 1945 verfasster mehrseitiger Lebenslauf, mit dem sich Steinecke beim Darmstädter Oberbürgermeister Ludwig Metzger bewarb, enthält den Hinweis, dass ihm im Jahr 1938 „auf Vorschlag meines Lehrers Prof. Blume vom Reichskultusministerium mit Aussicht auf eine musikwissenschaftliche Professur die Habilitation nahegelegt“<sup>85</sup> worden sei. Hierbei könnte es sich um die erbetene außerplanmäßige Assistentenstelle gehandelt haben, die als vierter Punkt Teil der am 8. September 1938 zwischen Frey und Blume getroffenen Vereinbarung war. Ein Brief Blumes an Steinecke vom 7. November 1938<sup>86</sup> bestätigt jedenfalls diese Aussage, dass er wirklich umfangreichere Pläne mit seinem Schüler gehabt zu haben schien. Wie sehr Blume dabei auf taktische Überlegungen fixiert war, zeigt sich an seiner Äußerung, wie unwichtig bei diesen Überlegungen das eigentliche Thema der Habilitation war:

Machen wir's kurz: ich muss jetzt unbedingt eine konkrete Themenangabe von Ihnen haben, da ich keinesfalls den Bericht an Ministerialrat Frey länger aufschieben möchte. Ich verstehe vollkommen Ihre sospiratorische Haltung, aber ich kann ja dem hohen Herrn nicht schreiben: ‚Herr Steinecke brütet noch‘. Ich fasse noch einmal meine Meinung zusammen: 1) Es besteht keine Notwendigkeit einer definitiven Formulierung. 2) Es besteht die Notwendigkeit, eine ungefähre Themangabe [sic] zu machen, aus der Stoff und Bearbeitungsrichtung ersichtlich sind. 3) Ob Sie über den Zusammenhang der IX. Symphonie mit dem ‚kleinen Imbiss‘ des Herrn Düsseldorfer Oberbürgermeisters, oder ob Sie über die Rasselgehänge der Fidji-Insulaner schreiben, erscheint mir minder wichtig. 4) Wichtig ist, das Thema so zu wählen, dass es einigermaßen ‚lebensbezogen‘ aussieht: dafür kann jeder Stoff geeignet sein, wenn man ihn entsprechend behandelt. Sie können die Rasselgehänge der Fidji-Insulaner auf dem Wege über das Wütende Heer mit der deutschen Volkskunst in Verbindung bringen, und schon ist die Frage gelöst.<sup>87</sup>

Diese Perspektive eines noch ausstehenden Berichts an Frey, wenige Tage vor Blumes Kieler Verbeamtung, im einzigen bislang aufgefundenen Brief, den Blume mit „Heil Hitler!“ unterzeichnete, unterstreicht noch einmal die besondere Bedeutung des Jahres 1938 für Blumes Karriereplanung, flankiert von seiner Beschäftigung mit Fragen zur musikwissenschaftlichen Rasseforschung, die ebenfalls in diese Monate fällt und zum zweiten Teil dieses Exkurses überleitet.

In einem einseitigen Lebenslauf, datiert auf den 15. Februar 1938, fasste Blume seine thematische Profilierung wie folgt zusammen: „Meine wissenschaftlichen Arbeiten erstrecken sich z. Zt. hauptsächlich auf Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Musiktheorie, musikalische Volks- und Rassenkunde und musikalische Raumforschung.“<sup>88</sup> Ergänzt um entsprechende unterstützende Schreiben des Kieler NSD-Dozentenbundführers, des dortigen Universitätsrektors und des Dekans der Philosophischen Fakultät, ist Blumes Lebenslauf (einschließlich eines dreiseitigen Schriftenverzeichnisses) Teil eines Antrags, der im Frühjahr 1938 zur Gewährung eines zusätzlichen Stipendiums gestellt wurde. Blumes

85 Vgl. zum Verhältnis von Steinecke zu seinem Lehrer Blume vom Verfasser, „Wolfgang Steinecke und die Gründung der Internationalen Ferienkurse“, hier: S. 54–63.

86 Faksimiliert ebd., S. 29.

87 Steinecke hat diesem Druck seines Lehrers nicht nachgegeben und seine bis 1944 immer wieder mit Blume diskutierten Habilitationspläne nie umgesetzt.

88 Bundesarchiv Berlin, Akte VBS 1 1000084016.

weitere Einlassungen zur Rasseforschung – als Festredner bei der Düsseldorfer Tagung im Mai 1938,<sup>89</sup> in seinem entsprechenden Aufsatz im August-Heft der *Musik*, der Erweiterung dieses Textes zur 85-seitigen Studie sowie in einem Beitrag von 1939, mit dem er in der Adolf Hitler zum 50. Geburtstag verehrten Festschrift *Deutsche Wissenschaft: Arbeit und Aufgabe* seine Disziplin vertreten durfte – deuten auf eine gezielte Strategie hin, diese von der NS-Propaganda forcierte Thematik aufzugreifen. Zeitgleich zu dieser intensivierten Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Rassenlehre verschärfte sich im Verlauf des Jahres 1938 der institutionelle und öffentliche NS-Terror gegen Juden und ihre Einrichtungen in Deutschland, dem gerade „angeschlossenen“ Österreich sowie dem kurz darauf annektierten Sudetenland. In der Folge waren nun jüdische Geschäfte entsprechend zu kennzeichnen, jüdische Bürger mussten ihre Einkommensverhältnisse beim Finanzamt offenlegen sowie ihre Reisepässe gegen Sonderausweise eintauschen, bis die stetig geschürte Progromstimmung schließlich in der sogenannten Reichskristallnacht des 9. November eskalierte.<sup>90</sup>

Wenn daher bis heute zur Rechtfertigung Blumes das Argument eines wissenschaftlichen Befehlsnotstands bemüht wird, die Entstehung seines 1939 erschienenen Buches sei auf politischen Druck zurückzuführen, dem Blume sich nicht gut hätte entziehen können, so entspricht dies exakt seiner eigenen Darstellung im Entnazifizierungsverfahren, nachzulesen in seiner dreiseitigen Erklärung vom 7. Oktober 1947, auf die weiter unten noch näher eingegangen wird. Mögliche Konsequenzen einer Verweigerung wurden hierbei aber nicht angeführt, die kaum vorstellbar sind im Ausmaß einer Bestrafung, Degradierung, politischen Verfolgung oder anderweitigen physischen Drangsalierung. Und auch wenn Blumes Argumentation, in späteren Interpretationen als subversive Verweigerung des Autors ausgelegt, mehrdeutig konzipiert war, so wurde sein *Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung* zu seiner Zeit als Standardwerk und Referenz eines der führenden deutschen Musikwissenschaftler kritisch rezipiert und ausführlich rezensiert. Blumes Hang zur terminologischen Doppeldeutigkeit charakterisiert auch andere seiner prominenten Schriften aus diesen Jahren, beispielsweise wenn in einem Artikel über Heinrich Schütz für das 1935 erstmals aufgelegte und 1942 nachgedruckte beliebte Kompendium *Die großen Deutschen* vom „Führertum“<sup>91</sup> des Komponisten die Rede ist und der Text mit den emphatischen Worten schließt: „Als nach dem Weltkrieg in der deutschen Jugend die Flammen einer neuen Sehnsucht nach deutschem Wesen und religiöser Verinnerlichung emporschlugen, griff sie unbewußt nach Schütz. Vorher nur ein Name der Geschichte, erwachte er zu neuem Leben und neuer Wirkung. Nach 300 Jahren erneuerte sich ein Teil deutschen Volkstums an ihm, dem Unsterblichen.“<sup>92</sup>

Es ist sicherlich nicht zu weit gegriffen, aus einer Passage wie der folgenden von Blumes Zeitschriften-Fassung der Erörterungen zu *Musik und Rasse* alle Merkmale und Stichworte einer routinierten Propagandaschrift herauszulesen: „Die artgemäße, blut- und bodengebundene, durch Staatsbildung und Erziehung, durch Kultur, Geschichte und Überlieferung bestimmte Gemeinschaft, die wir ‚Volk‘ nennen, scheint immer der Quellgrund zu sein, aus dem Musik an den Tag tritt. Die musikalisch-rassischen Grundlagen dieses Volks-

89 Vgl. Potter, S. 232 f.

90 Potter bewertet Blumes Beschäftigung mit der Thematik „Musik und Rasse“ als Mischung aus Eitelkeit und kalkuliertem Profit, vgl. ebd., S. 233.

91 Friedrich Blume, „Heinrich Schütz“, in: *Die großen Deutschen. Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von Willy Andreas und Wilhelm von Scholz, Band 1, Berlin 1935, S. 627–643, hier: S. 642.

92 Ebd., S. 643.

tums sind die unterirdischen Wasseradern, aus denen die Quelle gespeist wird.“<sup>93</sup> Wenn Rudolf Steglich, Kollege Blumes am Berliner Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung und „Schriftleiter“ des dort angesiedelten *Archiv für Musikforschung*, daher ebenda eine vierseitige Besprechung von Blumes Buch abdruckte, finden sich im Detail zwar viele kritische Anmerkungen und abweichende Gewichtungen, wie sie in kollegialen Debatten üblich sind, die Anerkennung eines neuen Standardwerks aus der Feder eines Mitglieds des eigenen Hauses bleibt aber unbestritten.<sup>94</sup> In gleicher Weise zitiert Hans Engel (in einem ganz der ideologischen Linie des NS-Systems verpflichteten Beitrag im *Archiv für Musikforschung* 1942) Blumes Buch als musikwissenschaftliche Referenz,<sup>95</sup> wobei daran zu erinnern ist, dass Engel kaum fünf Jahre später dem Gründungsbeirat der von Blume angeführten Gesellschaft für Musikforschung angehören wird.<sup>96</sup> Wenn daher nach 1945 Blumes Einlassungen zur musikalischen Rassenlehre als subversive Verweigerungshaltung gedeutet wurden, so muss man sich vergegenwärtigen, dass Beiträge zur Rassenlehre am ideologischen Fundament des NS-Wahns prinzipiell mitgebaut hatten.

#### Beginn der musikwissenschaftlichen Verbandsarbeit in Kiel

Nachdem im Frühjahr 1947 von der britischen Militärregierung die Wiederaufnahme von Blumes Entnazifizierungsverfahren veranlasst worden war, nahm er am 7. Oktober 1947 in einer dreiseitigen Erklärung ausführlich zu den gegen ihn erhobenen Vorwürfen Stellung. Zur Legitimation seiner Schrift *Musik und Rasse* führte er zunächst eine Aufforderung des Propagandaministeriums vom Frühjahr 1938 an, bei den bevorstehenden ersten Reichsmusiktagen in Düsseldorf zu diesem Thema zu sprechen. Obgleich ihm das Thema fern gelegen habe – „da ich mich nie mit der Materie befasst hatte“<sup>97</sup> – habe er dieser Aufforderung, „die ja damals einem ‚Befehl‘ gleichkam“, Folge geleistet, um mit der Unterstützung seiner Kollegen „dem dilettantischen Geschwätz über Musik und Rasse, das damals eingerissen war“, entgegenzutreten. Trotz des Risikos, wegen seiner „Stellung gegen die NSDAP und gegen ihre Rassenideologie [...] voraussichtlich in politische Konflikte“ verwickelt zu werden, habe er dieser Aufforderung entsprochen. Als vor Ort in Düsseldorf bei der in die Reichsmusiktage integrierten „berühmten Ausstellung ‚Entartete Musik‘“ die „Gegensätze der Parteiideologie und der wissenschaftlichen Sachlichkeit [...] in aller Schärfe aufeinandergeprallt waren“, habe er des Weiteren „dem Wahnsinn, der in Düsseldorf veranstaltet wurde, eine deutliche Abfuhr erteilen“ wollen und nicht – mit einem „schmählichen Rückzug“ – seine Teilnahme an der musikwissenschaftlichen Konferenz im letzten Moment abgesagt. Sein dort gehaltener Vortrag zum Thema habe daher „klar zum Ausdruck gebracht, dass es keine wissenschaftlich stichhaltige Begründung für die Verquickung der Musik mit rassistischen Fragen und keine Möglichkeit gebe, irgendeine Art von Musik auf

93 Friedrich Blume, „Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung“, in: *Mk.* 30 (1938), S. 736–748, hier: S. 740.

94 Rudolf Steglich, Rezension von: *Friedrich Blume, Das Rasseproblem in der Musik*, in: *AfMf* 5 (1940), S. 237–241, hier: S. 241: „Blumes Buch hilft zur Lösung der großen Aufgabe mit vielen klugen Bemerkungen. Vor allem aber zwingt es zur grundsätzlichen Besinnung darauf, daß es gilt, die entscheidende Wendung zu den bewegenden Kräften der Musik auch mit Entschiedenheit zu vollziehen.“

95 Hans Engel, „Die Bedeutung Konstitutions- und psychologischer Typologien für die Musikwissenschaft“, in: *AfMf* 7 (1942), S. 129–153, hier: S. 131 f.

96 Vgl. die *Zweite Mitteilung der Gesellschaft für Musikforschung* (August 1947), S. 19–53, hier: S. 20.

97 Erklärung von Blume in seiner Entnazifizierungsakte vom 7. Oktober 1947, S. 1.

bestimmte biologische Rassen zurückzuführen. Dies war ein Schlag ins Gesicht der nationalsozialistischen Rassepropaganda und ist auch so verstanden worden.“ „Im Anschluss an den Düsseldorfer Vortrag“ habe er diese Gedanken zu einer umfassenden Methodenschrift ausgebaut, um zu unterstreichen, „dass es zunächst darauf ankomme zu untersuchen, inwieweit überhaupt die Möglichkeit gegeben sei, ein solches Verhältnis wissenschaftlich zu erfassen.“<sup>98</sup> Im Fazit seiner Argumentation verwahrte sich Blume folglich dagegen, sein Buch sei „voll von Nazi-Phraseologie und Ideologie“ und erhob seinerseits den Vorwurf der „Verleumdung“, da eine solche Behauptung nur „von jemandem ausgesprochen worden sein [könne], der das Buch nicht gelesen hat.“

Zur Beurteilung der in Frage stehenden politischen Unbedenklichkeit Friedrich Blumes bestimmte der Kieler Entnazifizierungsausschuss sein Gremiumsmitglied Hans Dunkelmann zum Gutachter, der sich in seinem einseitigen Bericht bis in einzelne Formulierungen hinein eng an Blumes acht Tage zuvor verfasster Darstellung orientierte und zu dem Schluss kam: „Die politische Rassenfrage oder die Judenfrage werden in dem Buch überhaupt nicht berührt, jedwede ‚Nazi Ideologie oder Phraseologie‘ sind nicht vorhanden. Ich könnte es als mutige Tat von Prof. Blume darstellen, damals dieses Buch in seiner Art geschrieben zu haben.“<sup>99</sup> Noch am Tag des Gutachtens schloss sich der Entnazifizierungsausschuss dem Urteil seines Mitglieds Dunkelmann an und erklärte „die frühere Entscheidung des Ausschusses vom 5.2.47 in vollem Umfang für zutreffend und Prof. Blume für entlastet. Kategorie V. Beschluss einstimmig.“

Blumes Plänen zum weiteren Ausbau Kiels zum Zentrum der deutschen Musikforschung stand nun nichts mehr im Wege.<sup>100</sup> Die zum 1. November 1946 erfolgte Gründung der Gesellschaft für Musikforschung konnte nach einigen Verzögerungen bei der Lizenzierung durch die zuständigen Militärbehörden knapp zwei Jahre später mit der Publikation der verbandseigenen Zeitschrift *Die Musikforschung* abgeschlossen werden. Und während das vielfach zitierte und als revisionistisch kritisierte Geleitwort sowie die als erster Text der neuen Zeitschrift abgedruckte *Bilanz der Musikforschung* die vergangenen Jahre des NS-Regimes immerhin erwähnten,<sup>101</sup> um auch hier die Verantwortung für den Gang der

98 Ebd., S. 2.

99 Erklärung von Hans Dunkelmann vom 15. Oktober 1947 in Blumes Entnazifizierungsakte.

100 Entsprechend endet der Beitrag über das Kieler Landesinstitut für Musikforschung mit einem eindeutigen Machtanspruch: „Die nur in gemeinschaftlicher Arbeit durchführbaren Vorhaben der Musikforschung werden aber immer wieder gebieterisch ein zentrales Institut erheischen, von welchem diese Gemeinschaftsarbeit organisiert und gelenkt werden kann. Die deutsche Musikforschung wird ohne ein solches Organ schwerstens gehemmt und in ihrer Aktionsfähigkeit bedroht sein. Das Kieler Landesinstitut für Musikforschung soll die Keimzelle sein, aus der eines Tages das neue deutsche Institut für Musikforschung hervorgehen wird. Es ist sich der Verpflichtung, die ihm dadurch auferlegt wird, voll bewußt.“ *Erste Mitteilung der Gesellschaft für Musikforschung* (Februar 1947), S. 1–18, hier: S. 10.

101 Noch bevor im Geleitwort von der „Katastrophe von 1945“ die Rede ist, die „wie fast alle Wissenschaften in Deutschland, so auch die Musikwissenschaft vernichtend getroffen“ habe, vermeidet eine dem Text voran gestellte Segensbitte einen kritischen Rückblick und richtet den Blick stattdessen auf den Wiederaufbau. Vgl. Friedrich Blume, „Zum Geleit“, in: *Mf* 1 (1948), S. 1 f., hier: S. 1. Auch in Blumes anschließender Bilanz der Musikforschung werden konkrete Verantwortlichkeiten vermieden. Alternativ wird unspezifisch von Hass gesprochen, der gesät worden war „und später üppig aufging“, sowie beschönigend an hervorragende Forscher erinnert, die Deutschland „in beträchtlicher Anzahl verließen“, um diese sogleich zu Sendboten deutscher Wissenschaftskultur zu deklarieren: Sie „bildeten eine Emigration, die der Musikforschung in neuen Heimstätten, wo sie bis dahin nur teilweise oder vereinzelt eine Pflege gefunden hatte, den Boden bereitete.“ Friedrich Blume, „Bilanz der Musikforschung“, in: ebd., S. 3–19, alle Zitate hier: S. 3.

Geschehnisse einer anonymen staatlichen Macht zu überantworten, kamen die vier nur verbandsinternen zirkulierenden *Mitteilungs*-Hefte (erschieden im Februar und August 1947 sowie im Januar und April 1948) ganz ohne Rückschau aus. Hier galt die Aufmerksamkeit allein einer möglichst umfassenden Bestandsaufnahme zum Zustand der Musikwissenschaft und ihrer Einrichtungen in Deutschland, um daraus wiederum die Legitimation der bereits erfolgten Gründung des Kieler Landesinstituts in der Tradition des Berliner Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung abzuleiten. Und auch hier sind wieder ambivalente Formulierungen Blumes zu finden, wenn er die Ziele einer zukünftigen Musikforschung in Deutschland im Geist von Robert Eitner, dem Begründer der ersten Gesellschaft für Musikforschung, umriss:

Die Lage der deutschen Musikforschung in den kommenden Jahren und Jahrzehnten wird aller Voraussicht nach von uns allen die Hingabe und den Opfersinn verlangen, die Eitner bewiesen hat. Sie wird aber auch den Unternehmungsgeist und die Tatkraft, den Willen zur Gemeinschaftsarbeit und die Ausrichtung auf die reine Forschung, den eisernen Fleiß und die konsequente Sparsamkeit in allen Dingen von uns fordern, mit denen Eitner und seine Freunde am Werk gewesen sind. Wenn heute also wiederum eine ‚Gesellschaft für Musikforschung‘ an die Arbeit gehen will, so tut sie das im Bewußtsein der Verpflichtungen, die ihr dieser Name auferlegt, und im Gedenken an die Leistungen Eitners, ohne sich im übrigen formal dadurch gebunden zu fühlen. Der Name ist also ein Gesinnungsbekentnis, keineswegs aber ein bestimmtes Programm.<sup>102</sup>

Wie in vielen anderen Fällen hing auch bei Friedrich Blume die Chance zur Kontinuität seiner Aktivitäten nach Kriegsende maßgeblich vom Ausgang seines Entnazifizierungsverfahren ab, das in der Hand des Deutschen Unterausschusses der Kieler Universität alle strittigen Punkte seiner Vergangenheit zu seinen Gunsten entschied. Die in der Verflechtung von politischen Instanzen und persönlichen Beziehungen nur in Umrissen zu skizzierenden, im Hintergrund wirkenden mächtigen Netzwerke waren zur gegenseitigen Unterstützung unverzichtbar, wenn die politischen Überprüfungen der Biografien heikle Themen berührten oder beispielsweise Zeugen unliebsame Fragen aufwarfen. So ist es auch nicht verwunderlich, in Karl Gustav Fellerers Entnazifizierungsakte auf ein entlastendes Zeugnis seines Kieler Kollegen Blume zu stoßen.<sup>103</sup> Wenn sich auf diese Weise alte Loyalitäten und neue Verbindlichkeiten vermischten, war im Blick auf anstehende Nachkriegskarrieren mit disziplinärer und individueller Selbstkritik kaum zu rechnen, so dass Blumes Position lange Zeit unangefochten und in der Öffentlichkeit unhinterfragt blieb. Dies unterstreicht auch noch einmal die Notwendigkeit, zum besseren Verständnis des Nachkriegsmusiklebens nicht nur unbehinderte, sondern vielfach gezielt forcierte Entnazifizierungsverfahren und ihre Auswirkungen auf die Elitenkontinuität akribisch zu rekonstruieren.

102 Ebd., S. 2 f. Im Anschluss an diesen Beitrag folgt auf den Seiten 3 bis 7 die erste Satzung der Gesellschaft für Musikforschung.

103 Vgl. Blumes Stellungnahme vom 25. März 1946 in Fellerers Entnazifizierungsakte im Düsseldorfer Hauptstaatsarchiv, Akte NW 1048-33 Nr. 398.

## Anhang

1. Lebenslauf von Herman-Walter Frey vom 12. Januar 1933,  
in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24568

Ich bin am 26. März 1888 zu Berlin-Schöneberg geboren. Meine Eltern sind der verstorbene Geh. Reg. Rat Prof. der Kunstgeschichte an der Universität Berlin Dr. Karl Frey und seine Ehefrau Wanda geb. Mörs. Nach dem Tode meiner ersten Frau bin ich seit dem 27. Oktober 1925 zum 2. Male mit Marie geb. Richter verheiratet und habe drei Kinder.

Ostern 1906 verließ ich das Bismarck-Gymnasium zu Berlin-Wilmersdorf mit dem Reifezeugnis. Ich hätte mich gern dem Studium der Musik und Musikgeschichte zugewendet. Die akadem. Laufbahn für dieses Fach war jedoch damals wenig aussichtsreich. So studierte ich, einem Wunsche meines Vaters folgend, an der Universität Berlin Jura, bestand im April 1910 in Berlin das Referendar-Examen und nach dem üblichen vierjährigen Vorbereitungsdienst im Bezirke des Kammergerichts im Dezember 1914 die große juristische Staatsprüfung. Bis April 1915 war ich in der Presse-Abteilung des stellv. Generalstabes zu Berlin unter Major Deutmoser tätig, erhielt dann ein Kommissorium am Amtsgericht Charlottenburg als Richter einer Zivilabteilung und wurde Ende Juni 1915 zum Kriegsdienst eingezogen. Da ich nicht k. v. war, wurde ich als Kriegsgerichtsrat bei der Marine verwendet. Im Dezember 1919 trat ich in den Justizdienst über [sic] zurück, war bis Ende März 1929 der 3. Strafkammer des Landgerichts II Berlin zugeteilt und ging, obwohl von dem Vorsitzenden der Kammer mit Auszeichnung qualifiziert, in den Dienst der Reichsfinanzverwaltung über, in der ich zum Regierungsrat am 1.10.1920 und am 1. Februar 1923 zum Regierungsrat der ehemaligen Besoldungsgruppe 11 ernannt wurde. Zu diesem Übertritt bewog mich vor allen Dingen der Gedanke, dass nach dem verlorenen Kriege an dem Aufbau der Finanzwirtschaft als dem Rückgrat des Staates mitzuwirken mir eine besondere Pflicht zu sein schien.

Während meiner Studentenzeit habe ich ständig außer meinem Fachstudium kunsthistorische Kollegs (bei meinem Vater) und musikwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen (bei Prof. Max Friedländer und Prof. Joh. Wolf) daneben über geschichtliche Hilfswissenschaften bei Prof. Tangl gehört. Gleichzeitig hatte ich bei Prof. Karl Thiel vom Kirchenmusik. Institut der Hochschule privatim Contrapunktlehre und hörte bei ihm Musikgeschichte und Gregorianischen Choral. In den Studentferien war ich monatelang in Italien, studierte unter Anleitung meines Vaters systematisch die italienischen Kunstdenkmäler und arbeitete daneben in den florentiner und römischen Archiven musikwissenschaftlich, hauptsächlich über Meister der Palestrina-Epoche, in Rom unter besonderer Förderung des damaligen Praefekten der Vatikanischen Bibliothek Cardinal Franz Ehrle. 1908 erschien eine biogr. Skizze über Ruggiero Giovannelli in dem von Dr. Haberl geleiteten kirchenmusik. Jahrbuch in Regensburg sowie, für den praktischen Gebrauch hergerichtet, außer mehreren fünfstimmigen Motetten die einzige erhaltene Messe dieses Meisters zu 8 Stimmen über das Madrigal Palestrinas Vestiva J. Colli. (Mehrfach aufgeführt vom Berliner Domchor unter Leitung von Prof. Ridel, zuletzt am 25. März 1931, dann in Wien und Regensburg). Bereits 1921 habe ich in Rom die durch den Krieg unterbrochenen archiv. Studien wieder aufgenommen und in den Folgejahren musikwissenschaftliche Vorlesungen bei den Prof. Thiel und Wolf besucht, zuletzt im Sommer-Semester 1932. Eine von mir für den praktischen Gebrauch gearbeitete 5-stimmige Messe Vestiva J. Colli (G. M. Nannino) steht vor der Drucklegung, eine Arbeit betreffend „Quellen und Forschungen



zur Geschichte der Sistineischen Sängerkapelle“ hoffe ich 1933 zu beenden (ein Gebiet, das ungeachtet der grundlegenden wertvollen Arbeit von Dr. Haberl aus dem Jahre 1888 noch der breiten Durchforschung und Darstellung bedarf). Desgleichen bereite ich einen Aufsatz über die Dichtungen Michelangelos in der Madrigal-Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts vor.

Meine musikwissenschaftlichen Arbeiten habe ich nur nebenbei und mit großen Unterbrechungen betreiben können. Seit dem am 11. März 1917 erfolgten Tode meines Vaters habe ich die Beendigung und Drucklegung der „Literarischen Hinterlassenschaft G. Vasaris aus Arezzo“ besorgt, für welche Aufgabe mich mein Vater im Testament „als hinlänglich qualifiziert“ erklärt hat. Der erste Band dieses Werkes, dessen italienische Ausgabe von mir vollständig besorgt wurde, erschien 1923 bei Georg Müller, München. Er ist von dem Prof. für Kunstgeschichte an der Universität Graz Dr. Hermann Egger in den *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* als „bewundernswerte Posthume Edition von Karl Frey“ bezeichnet worden und hat nach dem mündlichen Urteil des Cardinals Ehrle in Italien damals außerordentliches Aufsehen erregt und der Achtung der Deutschen Wissenschaft in diesem Lande gedient. Von dem zweiten 1930 erschienenen Bande lag das Manuskript meines Vaters nur bis zu zwei Fünfteln vor. Hier habe ich außer der Redaktion der Urkunden für den fehlenden Teil des Werkes den wissenschaftlichen Kommentar geschrieben, teilweise unter Einarbeitung eigener ausgedehnter Urkundenforschungen in den Archiven von Florenz, Pisa und Rom während meines Erholungsurlaubes 1928. Über die Aufnahme dieses Bandes in Fachkreisen siehe die Kritik von Hermann Egger in der Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1931, Heft 5/6, 52/3. Eine italienische Ausgabe dieses Bandes wird zurzeit von Prof. A. Del Vita und mir besorgt, die in der Zeitschrift „Il Vasari“ erscheint. 1929 habe ich im Belvedere Jahrgang 8 Heft 3 einen unbekanntenen Brief Vasaris publiziert, zurzeit erscheint in der „Atti Dell' Accademia Petrarquesca di Arezzo“ ein Aufsatz von mir über „Due Brevi inediti di Rio V a G. Vasari“. Ein von meinem Vater begonnener Regesten-Band über Werke Vasaris, der als notwendige Ergänzung des Carteggio Vasaris's gedacht ist und zu dessen Vollendung ich jetzt nach Italien zu reisen beabsichtige, ist in Vorbereitung; desgleichen die Publikation noch unveröffentlichter Michelangelo-Urkunden aus dem Nachlaß meines Vaters.

Ich kann mich neben meiner anstrengenden und in ihrer gewissen Einförmigkeit oft ermüdenden dienstlichen Tätigkeit diesen wissenschaftlichen Aufgaben nur langsam und nicht in dem Umfange widmen, wie es m. E. notwendig ist. Zudem ist die doppelte Arbeitslast auf zwei ganz verschiedenen Gebieten, die tägliche Umstellung von einer Materie zur anderen, besonders aufreibend. Neben meiner musik- und kunstwissenschaftlichen Schulung verfüge ich gleichzeitig über ausgedehnte Rechts- und Buchführungskenntnisse und habe damit ein Rüstzeug zur Hand, das mir gerade die Quellenforschung außerordentlich erleichtert.

Würde mir die Möglichkeit gegeben, einmal für eine Reihe von Monaten in Italien zu arbeiten und dort durch das erneute Studium der Kunstwerke mein Wissen und meine Anschauung wieder mehr aufzufrischen und zu vertiefen, so glaube ich, wohl in der Lage zu sein, wissenschaftliche Vorlesungen zu halten, zumal mir nebenbei auch die Kollegen meines Vaters als Hilfsmittel zur Verfügung stehen.

Herman-Walther-Frey,  
Regierungsrat

2. Schreiben von Herman-Walter Frey an Dr. Brenner vom 10. Mai 1944,  
in: Bundesarchiv Berlin, Akte R 4901 24570

Nachdem mir durch Verfügung des Herrn Ministers vom 1. März ds. Jrs. und den neuen Geschäftsverteilungsplan für das Referat W 6f des Amtes Wissenschaft vom 20. April 1944 die Bearbeitung der Musikwissenschaft und der Theaterwissenschaft an den wissenschaftlichen Hochschulen des Deutschen Reichs, die mir  $7\frac{3}{4}$  Jahre oblagen, plötzlich genommen worden ist, möchte ich mir erlauben, Herrn Reichsminister über die Verwaltung dieses Fachgebiets während seiner Betreuung durch mich kurz zu berichten.

Bei Übernahme des Sachgebiets waren an den 23 Universitäten des Altreichs für die Musikwissenschaft 2 Ordinariate (Berlin, Köln), 11 Extraordinariate (Bonn, Breslau, Frankfurt a.M., Freiburg, Gießen, Göttingen, Halle, Heidelberg, Leipzig, München, Tübingen davon Bonn, Breslau, Halle, München persönliche Ordinariate) und 10 Lehraufträge (Erlangen, Greifswald, Hamburg, Jena, Kiel, Königsberg, Marburg, Münster, Rostock, Würzburg) vorhanden. Ich habe es daher für meine erste Pflicht gehalten, das bisher stellenmäßig sehr vernachlässigte Fach im Hinblick auf seine große Bedeutung für das Kulturelle Leben des deutschen Volkes auszubauen und es den anderen historischen Schwesterdisziplinen, insbesondere der Kunstwissenschaft, in der Zahl der Lehrstühle etwas anzugleichen, um so die Aussichten des musikwissenschaftlichen Nachwuchses zu heben. So habe ich ungeachtet von  $4\frac{1}{2}$  Kriegsjahren unter möglichst sparsamer Beanspruchung neuer Haushaltsmittel an den 29 Universitäten Groß-Deutschlands die Zahl der Ordinariate auf 10 Planstellen (Berlin, Bonn, Freiburg, Göttingen, Kiel, Köln, Königsberg, Prag, Straßburg, Wien), der Extraordinariate auf 13 (davon noch 3 persönliche Ordinariate) erhöht, während an 7 Universitäten die Lehraufträge geblieben sind. Die Schaffung weiterer in meiner Planung vorgesehener Ordinariate durch Hebung der Lehrstühle in Frankfurt a.M., Leipzig und München musste zum Teil im Hinblick auf den Sparerlaß vom 17. Februar 1943, zum Teil mit Rücksicht auf die personellen Verhältnisse (Leipzig, München) bis nach Kriegsende zurückgestellt werden. Gleichzeitig wurde die Zahl der Assistentenstellen vermehrt.

Hand in Hand mit der Erhöhung der Planstellen ging die Schaffung von Arbeitsplätzen für Musikwissenschaftler im Auslande zum Zweck einer vielseitigen Ausbildung des Nachwuchses. Solche Arbeitsplätze wurden 1937 an der Kulturwissenschaftlichen Abteilung des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kunst und Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari in Rom, 1938 in Florenz, 1943 in Pressburg mit der Zielsetzung der Erfassung und Sammlung des deutschen Musikguts in Italien bzw. der Slowakei eingerichtet. Außerdem habe ich Maßnahmen eingeleitet, damit Vertreter des Faches auch in die Akademie der Wissenschaften des Reichs (zunächst Wien und Berlin) gewählt würden, denen bisher keine Musikwissenschaftler angehörten.

Den Ausbau der musikwissenschaftlichen Forschung habe ich zurückstellen müssen, weil die Bearbeitung der Angelegenheiten des Staatlichen Instituts für Musikforschung im Amte V lag und ich hier nur korreferierend beteiligt wurde.

Auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft habe ich sämtliche Planstellen, seit dem mir dieses Fachgebiet übertragen war (1938), geschaffen: 1 Ordinariat in Wien, 2 Extraordinariate in Köln und Berlin.

Berlin, den 10. Mai 1944  
gez. Frey



Wolfgang Schicker (Nürnberg)

## Mischdrucke aus ‚Sinfonie/Sonate e Concerti‘: Eine verlegerische Sonderform und ihre Bedeutung für die Frühgeschichte des norditalienischen Instrumentalkonzerts um 1700

Die Verleger des späten 17. und des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Instrumentalmusik gewöhnlich in Ausgaben mit mehreren Werken derselben Gattung, wobei sich ab dem Ende des 17. Jahrhunderts Drucke mit zehn oder zwölf Werken als Standard herauskristallisierten. Auch bei der Veröffentlichung von italienischen Instrumentalkonzerten war diese Praxis gebräuchlich, man denke nur an die berühmte Konzertausgabe *L'Estro armonico* op. 3 von Antonio Vivaldi oder die *Concerti grossi* op. 6 von Arcangelo Corelli. Die ersten gedruckten Werke im damals neuen Concerto-Idiom norditalienischer Provenienz allerdings – sie stammen von Giuseppe Torelli – veröffentlichte der Bologneser Verleger Gioseffo Micheletti im Jahr 1692 nicht in einem reinen Konzertdruck, vielmehr vermischte er die in ihrer Satztechnik homophon-oberstimmenbetont gehaltenen *Concerti a quattro* mit polyphon gestalteten *Sinfonie a tre*, wobei es sich um Sonaten des „da chiesa“-Typus handelte. Für diese Art der gemeinsamen Veröffentlichung von Konzerten und (Kirchen-) Sinfonien/Sonaten soll an dieser Stelle der Begriff ‚Mischdruck‘ eingeführt werden. Das Besondere an Torellis Mischdruck von 1692: Nach dem Wunsch des Komponisten sollten die Sonaten pro Stimme einfach besetzt, die Konzerte mehrfach besetzt werden. Damit begann in der Geschichte der Instrumentalmusik eine explizite Einteilung der Gattungen in solche, die für einfache, und solche, die für mehrfache Besetzung konzipiert sind – die Wurzel dessen, was man nach heutiger Klassifikation als „Kammermusik“ und „Orchestermusik“ bezeichnet.

Vier Jahre nach Torelli brachte der Komponist Giulio Taglietti mit seinen *Concerti e sinfonie* op. 2 den zweiten Mischdruck dieser Art heraus. Es folgten bis 1708 Tommaso Albinoni (op. 2), Giovanni Bianchi (op. 2), Luigi Taglietti (op. 6) und Giuseppe Bergonzi (op. 2). Torelli kann hier als Initiator einer zeitlich und regional begrenzten verlegerischen Randtradition gelten, die sich bemerkenswerterweise gerade über jene Zeit erstreckte, in der eine noch ganz junge Gattung, das norditalienische Instrumentalkonzert, erstmals in gedruckter Form an die Öffentlichkeit trat und ihren eigenen Platz gegenüber den älteren Gattungen der Instrumentalmusik wie Sinfonia und Sonata da chiesa suchte. Ein genauer Blick auf die Rolle der fraglichen Mischdrucke in der Instrumentalmusik um 1700 wird erweisen, dass sich diese Sonderform des Musikdrucks als Korrelat einer bestimmten gattungsgeschichtlichen Situation interpretieren lässt. Diese gattungsgeschichtliche Situation ist besonders geprägt vom Emanzipationsprozess des Instrumentalkonzerts norditalienischer Provenienz gegenüber Sonata und Sinfonia und von der daraus resultierenden Stiftung einer eigenständigen Gattungsidentität.

## I.

Der erste Mischdruck aus Kirchensonaten und Instrumentalkonzerten – die *Sinfonie a tre e concerti a quattro* op. 5 von Giuseppe Torelli (RISM T 987)<sup>1</sup>, erschienen 1692 in Bologna, wo Torelli zu dieser Zeit als Musiker in der Kapelle der Kathedrale San Petronio tätig war – ist gleichzeitig der erste Druck, in dem das Konzert gattungsmäßig von der Ensemblesonate abgegrenzt wird. Diese Abgrenzung unterstreicht Torelli zunächst durch die Anzahl der Stimmen und die Besetzung der Einzelstimmen: Die Sinfonien sind durchgehend a tre gesetzt, die Konzerte dagegen a quattro – also mit Viola. Zudem ging Torelli im Vorwort seines Druckes auf seine Vorstellungen darüber ein, mit welcher Anzahl an Spielern die Einzelstimmen besetzt werden sollen: „Dieses, mein op. 5, welches ich Dir jetzt vorlege, geneigter Leser, besteht aus sechs *Sinfonie à tre* und sechs *Concerti à Quattro*: Wenn es Dir gefällt, diese Concerti zu spielen, sei es Dir nicht unlieb, alle Instrumente zu vervielfachen, wenn Du meine Absicht entdecken willst.“<sup>2</sup>

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob sich diese äußerliche Gattungsdifferenzierung auch in der Musik, in Stilistik, Satztechnik und Form niederschlägt. Die einfach besetzten Sinfonien folgen in ihrer Machart der traditionellen Kirchensonate, bei der mindestens ein schneller Satz mittels kontrapunktischer Satztechniken gestaltet ist. Im Unterschied dazu bilden die frühen Instrumentalkonzerte Torellis und seiner norditalienischen Zeitgenossen ein Satzbild aus, dessen Grundgerüst sich aus einer dominanten Oberstimme und dem Generalbass zusammensetzt. Die Mittelstimmen treten nicht wie im polyphonen Satz in einen gleichberechtigten thematischen Diskurs mit den äußeren Stimmen, sondern dienen in erster Linie der harmonischen Auffüllung des Gerüstsatzes. Allenfalls die zweite Violine kann als gleichberechtigter Partner der ersten Violine fungieren, etwa in alternierenden Passagen, in denen sich die Violinen die Figuren abwechselnd ‚zuwerfen‘. Dabei handelt es sich freilich nicht um Anleihen beim polyphonen Satz, sondern um einen Klangeffekt, bei dem eben die dominante Oberstimme in der Ausföhrung auf zwei Instrumentengruppen verteilt wird. Eine der Wurzeln dieser homophonen Satzstruktur im Instrumentalkonzert Torellis liegt in der Trompetensonate/-sinfonie, die sich in Bologna seit den 1660er Jahren, als Maurizio Cazzati Kapellmeister an der Kathedrale San Petronio war, in der Kirchenmusik etablierte. Michael Talbot zeichnet diesen Prozess nach: „Fachleute auf dem Gebiet der Frühgeschichte des Konzerts sind sich im allgemeinen darüber einig, daß während der Zeit von 1660 bis 1700 eine Sonderform der Sonate, nämlich die für eine oder mehrere Trompeten, Streicher und Continuo, einen stilistischen Durchbruch bewirkte, dessen Ergebnisse schon bald auch Kompositionen für Streicher ohne Trompete beeinflussen und sich in einer neuen Gattung niederschlagen sollten.“<sup>3</sup> Über das Verhältnis von Trompete und Violine schreibt Talbot: „Da die Trompete eine

1 Vgl. Franz Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel 1949, S. 37–41.

2 „Questa mia quint’ Opera, che ora ti presento ò Cortese Lettore / consiste in sei Sinfonie à tre, e sei Concerti à Quattro: Se ti / compiaci suonare questi Concerti non ti sia discaro moltiplicare / tutti gl’Instrumenti, se vuoi scoprire là mia intentione.“ Giuseppe Torelli, „Avertimento a chi legge“, in: Giuseppe Torelli, *Sinfonie a tre e concerti a quattro* op. 5 (RISM T 987), Bologna 1692, S. 4 (deutsche Übersetzung vom Autor).

3 Michael Talbot, *Albinoni. Leben und Werk*, Adliswil 1980, S. 112. Zur Trompetenmusik in Bologna siehe außerdem Giegling, S. 41–61; Sanford Earl Watts, *The Stylistic Features of the Bolognese Concerto*, PhD Diss. Indiana University 1964; Eugene Joseph Enrico, *Giuseppe Torelli’s Music for Instrumental Ensemble with Trumpet*, PhD Diss. University of Michigan 1970; Fordyce Chilcen Pier, *Italian Baroque*

homophone Behandlung erforderte, mußte sich der Partner des Zwiegesprächs, also die Streichergruppe, anpassen. Dies führte zu einer ziemlich gleichbleibenden Vorherrschaft der ersten Violine und damit zu einer Bevorzugung des Solostils. [...] Die obligate Partnerschaft von Trompete und Violine führte auch dazu, daß sich die wendigere Violine an die weniger wendige Trompete anpaßte. Die Violine übernahm Fanfarenmotive, Note raddoppiate (Tonwiederholungen, wie etwa am Anfang von Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert – nicht ohne Grund in D-Dur, einer der traditionellen Trompetentonarten) und prägnante, mit Hilfe kurzer Pausen artikulierte Phrasen.<sup>4</sup>

Motivik und Figuration der Streicherkonzerte zeigen zwar den Einfluss der Trompetenidiomatik, gehen aber auch entscheidend über sie hinaus: Die Violine übernahm die faszinierenden Elemente der Trompetenidiomatik, etwa die Strahlkraft einer feierlichen und eingängigen musikalischen Aussage, überführte sie dann aber in eine neue, eigene Violinidiomatik, die ihre hergebrachten Vorzüge, darunter etwa ihre größere Wendigkeit, ihre klangliche Vielseitigkeit und Flexibilität, nicht verleugnet.

Dieses neue Idiom, das ich im Folgenden als Concerto-Idiom bezeichne, stellte Torelli in seinem op. 5 erstmals in gedruckter Form der Öffentlichkeit vor. Das Neue des Concerto-Idioms betonte Torelli durch die direkte Konfrontation mit dem Da-Chiesa-Idiom in den Sinfonie a tre, das nicht nur die Kirchensonate dieser Zeit prägte, sondern etwa auch die Concerti grossi Corellis.<sup>5</sup>

Um die stilistisch-idiomatische Abgrenzung von Sinfonia und Concerto in Torellis op. 5 aufzuzeigen, bietet sich die Betrachtung der einzelnen Kopfmotive der schnellen Sätze an, die in den meisten Fällen auch den Charakter des ganzen Satzes bestimmen. Dazu ist es sinnvoll, die Motive nach gewissen Typen zu ordnen. In Torellis op. 5 bilden fanfarenartige oder der Idiomatik der Trompete nachgeformte Motive einen ersten Typus. Hierzu gehören Motive, die gekennzeichnet sind durch Merkmale wie den häufigen Gebrauch der daktylischen Figur mit einer Achtel und zwei Sechzehnteln, Akkordbrechung, Tonwiederholungen, kurze Figuration als Teil des Motivs, oder auch den Beginn mit einzelnen Akkordschlägen (mit oder ohne Auftakt), häufig durch Pausen voneinander und von der nachfolgenden Fortspinnung getrennt. Eine zweite Gruppe bilden Motive, deren Charakter sich an der Klangsprache der Vokalpolyphonie orientiert: längere Notenwerte, Vorhaltsbildung und, damit verbunden, Synkopen oder Überbindungen, sowie komplementäre Rhythmen. Die dritte Gruppe könnte man als intradenmäßigen Typus bezeichnen, bei dem vor allem der der französischen Overtüre zugeschriebene Gestus des Schreitens im punktierten Rhythmus beliebt ist. Die vierte Gruppe entlehnt ihre Motive aus Tanzsätzen. Besonders bei diesen Sätzen kann man sagen, dass der Tanzcharakter nicht nur das Kopfmotiv, sondern für gewöhnlich den gesamten Satz prägt.

Wenn man nun alle schnellen Sätze aus Torellis op. 5 anhand ihrer Motive in die jeweiligen Gruppen einreihet, kann man bestimmte Tendenzen erkennen: Motive der ersten

---

*Instrumental Music with Solo Trumpet from the Emilian School: Cazzati to Torelli*, PhD Diss. Boston University 1979.

4 Talbot, S. 112.

5 Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 226, spricht in Bezug auf Torellis op. 5 von der Unterscheidung zwischen „concerto style“ und „luxuriant counterpoint“, wobei der Begriff „luxuriant“ äußerst übertrieben erscheint, wenn man Torellis kontrapunktisch strukturierte Sätze des op. 5 mit den fugierten Sätzen seines venezianischen Zeitgenossen Albinoni oder gar mit den Clavierfugen seiner deutschen Zeitgenossen Dietrich Buxtehude oder Johann Pachelbel vergleicht.

Gruppe sind vor allem in Konzerten zu finden (II/1, III/1+3, V/1+2 und VI/1, vgl. auch Notenbeispiele 1 und 3). Bei zwei Sinfonien (II/3 und V/5) besitzen einige Kopfmotive sowohl Merkmale der ersten als auch der zweiten Gruppe. Motive, die überwiegend die Kennzeichen der zweiten Gruppe (polyphoner Stil) tragen, kommen ausschließlich in Sinfonien vor (I/2+4, III/2+4, IV/3+5 und VI/2, vgl. auch Notenbeispiel 2). Die Schlusssätze der Sinfonien I und IV sind zusätzlich durch einen tanzartigen Charakter gekennzeichnet. Die *Sinfonia* II hat ausschließlich tanzartig gestaltete schnelle Sätze.

Weiterhin ist bemerkenswert, dass die Motive der Sinfonien, mit Ausnahme der *Sinfonia* V, in Hinblick auf die ästhetische Einheitlichkeit des ganzen Werkes konzipiert wurden. Bei den Konzerten verhält sich dies etwas anders. Der größte Teil der Konzerte (außer *Concerto* III) setzt sich aus Sätzen mit Motiven unterschiedlicher Typologie zusammen. So herrscht der Typus der Gruppe 1 vor allem in schnellen Kopf- und Binnensätzen vor. Der Typus des Tanzsatzes begegnet meist in den Schlusssätzen (Ausnahme *Concerto* IV). Das *Concerto* I trägt die Zusatzangabe „in stile francese“, weshalb es im ersten Satz und auch im tanzartigen Schlusssatz vom punktierten Rhythmus beherrscht wird. Geht man also von der Gestalt der Kopfmotive aus, finden wir durchaus bestätigt, was die Einteilung in polyphon geprägte Sinfonien und in homophon geprägte Konzerte erwarten lässt.

Eine scharfe Unterscheidung von Sinfonia und Concerto nimmt Torelli auch in Hinblick auf die Form der schnellen Sätze seines op. 5 vor. Viele dieser Sätze in den Sinfonien sind formal stark geprägt von der Anwendung von Imitations- und Fugentechnik, die in Verbindung mit dem Da-Chiesa-Idiom stehen.<sup>6</sup> Dies kam für Torelli in den Konzerten nicht in Frage – offensichtlich, um hier die von ihm stilistisch festgelegten Gattungsunterschiede auch formal zu bekräftigen. Die Konzertsätze sind satztechnisch bestimmt von homophoner und oberstimmenbetonter Schreibweise. Um den homophonen Satz nicht beliebig dahinfließen zu lassen, griff Torelli auf die Arbeit mit motivtragenden Phrasen zurück, die im Verlauf des Satzes wiederkehren. Dabei lässt sich besonders in den Konzerten des op. 5 beobachten, wie Torelli hier nach einer ästhetisch ansprechenden Lösung suchte. So begnügt sich Torelli im Kopfsatz des zweiten Konzerts (op. 5, Nr. 4)<sup>7</sup> noch mit einer bloßen Aneinanderreihung eines zweitaktigen Motivs, das insgesamt siebenmal auf verschiedene Tonstufen gehoben wird (vgl. Notenbeispiel 1).

Diese simple Vorgehensweise scheint Torelli selbst nicht recht befriedigt zu haben, denn er kam in den restlichen Konzerten nicht mehr darauf zurück, sondern suchte nach anspruchsvolleren Wegen, mit motivischer Wiederkehr zu arbeiten und dennoch der Gefahr monotoner Wiederholung zu entgehen. Um die simple Aneinanderreihung zu durchbrechen, musste die Zahl der Motiveinsätze reduziert werden. Das bewerkstelligte Torelli auf zwei Arten: Er fügte nicht motivgebundene Zwischenteile (sog. Episoden) ein und er weitete das Kopfmotiv (Motto) zu einem längeren Abschnitt aus. Dabei erfolgte der Ausbau kurzer Motive zu längeren geschlossenen Mottophrasen,<sup>8</sup> vor allem durch Erweiterung des Kopfmotivs mittels figurativer Weiterführung und Kadenzabschluss (vgl. Notenbeispiel 3,

6 Dennoch gibt es auch in den Sinfonie a tre homophone schnelle Sätze, etwa das kurze Einleitungs-Presto in op. 5, Nr. 1.

7 Moderne Ausgabe des Konzerts: Giuseppe Torelli, *Concerto a quattro No. 4 A-Dur für 2 Violinen, Viola und Basso continuo*, hrsg. von Walter Kolneder (= Diletto musicale 643), Wien und München 1987.

8 Zum Begriff der Mottophrase vgl. Wolfgang Schicker, *Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 9), Tutzing 2010, Textband S. 14–16. Dort auch eine ausführliche

Allegro (ohne VI. II, Vla.)

Violino I

Basso continuo

VI. I

B.c.

VI. I

B.c.

etc.

Notenbeispiel 1: Giuseppe Torelli, op. 5, Nr. 4 (Concerto 2), 1. Satz

Allegro

VI. I

VI. II

B.c.

Notenbeispiel 2: Giuseppe Torelli, op. 5, Nr. 1 (Sinfonia 1), 2. Satz, Bsp. ohne Generalbassbezeichnung

T. 1–5). Durch die Wiederkehr der Mottophrase, transponiert auf verschiedene Stufen, gelangte Torelli zu einer Satzstruktur, die man als die Wurzel dessen bezeichnen kann, was man in der modernen Terminologie als Konzertitornellform oder barocke Konzertform bezeichnet. Auch die Einführung nicht motivgebundener Abschnitte ist ein wichtiger kompositionshistorischer Schritt, denn erst dadurch wird beim erneuten Eintritt des Mottos ein ausgeprägter Wiederkehreffekt erzeugt, der später zu den wesentlichen Merkmalen der Ritornellform gehört.

Das Notenbeispiel 3 zeigt, wie Torelli durch diesen Prozess Strukturen für seine schnellen Konzertsätze schuf, die sich dann auch formal-ästhetisch mit den fugierten Sätzen der Kirchensonate messen konnten.

Erst der Weg einer dezidierten Scheidung von Sonata (Sinfonia) a tre und Concerto a quattro in direkter Gegenüberstellung durch gemeinsame Veröffentlichung, den Torelli in seinem op. 5 ging, führte in Norditalien zu einer gattungsspezifischen Identität des mehr-

---

Diskussion, warum der Begriff der Mottophrase gegenüber dem herkömmlichen des Ritornells zur Beschreibung formaler Vorgänge in frühen Konzertsätzen vor 1708 geeigneter ist.

Allegro

vi. I

B.c.

6

11

16

21

27

33

Adagio

*p*

Notenbeispiel 3: Giuseppe Torelli, op. 5, Nr. 10 (Concerto 5), 1. Satz  
Bsp. ohne VI. II, Viola, Generalbassbezeichnung

Notenbeispiel 4: Giulio Taglietti, op. 2, Nr. 8 (Sinfonia 2), 2. Satz

fach besetzten Streicherkonzerts – anders als etwa bei Corelli in Rom, wo Sonata da chiesa und Concerto stets stilistisch, satztechnisch und formal aufs engste verknüpft blieben.

## II.

An der in Torellis op. 5 initiierten Gegenüberstellung von Sonate und Konzert orientierten sich auch Giulio Taglietti und Tomaso Albinoni in ihren Mischdrucken, wobei sie allerdings die Unterscheidung der Gattungen anhand der Anzahl der beteiligten Stimmen aufgaben. Taglietti veröffentlichte seine *Concerti e sinfonie a tre, due violini, violone, o cembalo* op. 2 (RISM T 31) 1696 bei Giuseppe Sala in Venedig. Der Erstdruck ist nur unvollständig erhalten, komplett überliefert ist dagegen das Stimmenmaterial des undatierten Nachdrucks bei Estienne Roger in Amsterdam.<sup>9</sup> Vergleicht man Tagliettis Anordnung der Gattungen mit Torellis op. 5, so fällt auf, dass Torelli im Titel die Sinfonien zuerst nennt, im Notentext aber beide Gattungen abwechseln, beginnend mit der *Sinfonia* I. Taglietti dagegen stellt im Titel die Concerti an die erste Stelle. Zudem verzichtet Taglietti auf abwechselnde Anordnung: Den sechs Konzerten folgen erst am Ende die vier Sinfonien. Anders als bei Torelli ist bei Taglietti die Anzahl der Stimmen in den Konzerten dieselbe wie in den Sinfonien.

Um die stilistische Unterscheidung zwischen Konzerten und Sinfonien in Tagliettis op. 2 zu untersuchen, bietet sich, wie bei Torelli, ein Vergleich der Kopfmotive der schnellen Sätze an: In fünf Konzerten und drei Sinfonien gibt es Sätze mit Kopfmotiven aus der oben definierten Gruppe 1 (fanfarenartige oder der Idiomatik der Trompete nachgeformte Motive). Meist handelt es sich um den ersten oder zweiten Satz des Werkes. Auffällig ist hier, dass auch drei der vier Sinfonien solche Motive exponieren. Nur der dritte Satz der *Sinfonia* IV kann den Motiven im traditionellen polyphonen Stil zugerechnet werden.

Einige exemplarische Beobachtungen zur Satztechnik: Das Fanfarenmotiv des Kopfsatzes der *Sinfonia* II wird nur einmal kurz imitiert, danach herrscht die Oberstimme vor. Der darauffolgende Satz beginnt mit einem im Vergleich zu Torelli losen Fugato, das bei jedem Wiedereintritt des Kopfmotivs Anwendung findet. Die Imitation ist nicht sehr streng, man könnte sie als Andeutung eines polyphonen Stils bezeichnen, die Taglietti wohl deshalb für nötig hielt, weil er sich den starken Gattungskonventionen der Sonata bzw. Sinfonia nicht gänzlich entziehen mochte. Er verwendete allerdings schon nicht mehr viel Mühe darauf, den Anschein zu wahren (vgl. Notenbeispiel 4). Nicht viel anders verhält es sich im dritten Satz der *Sinfonia* IV (vgl. Notenbeispiel 5): Der einzige Satz mit einem

<sup>9</sup> François Lesure, *Bibliographie des Éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696–1743)*, Paris 1969, S. 37 und S. 81, datiert den Nachdruck aufgrund von sekundären Quellen wie Zeitschriftenanzeigen und Verlagskatalogen auf das Jahr 1698.



Motiv der zweiten Gruppe – gekennzeichnet durch längere Notenwerte und Synkopierung – ist der kurze Versuch einer ebenfalls sehr lax durchgeführten Doppelfuge.

*Presto*

VI. I  
VI. II  
B.c.

VI. I  
VI. II  
B.c.

VI. I  
VI. II  
B.c.

VI. I  
VI. II  
B.c.

VI. I  
VI. II  
B.c.

Notenbeispiel 5: Giulio Taglietti, op. 2, Nr. 10 (Sinfonia 4), 3. Satz

In Tagliettis op. 2 ist bereits sehr früh eine Tendenz zu beobachten, die in den Jahrzehnten nach 1710 voll zum Tragen kommt: Der dynamische Impetus des jungen Instrumentalkonzertstils, der seinen Ursprung in der Bologneser Trompetensonate hat, scheint mit der Zeit in solchem Maß an Beliebtheit gewonnen zu haben, dass nun diese Art der Motivik auch in die polyphon gestalteten Sätze der Kirchensonaten Einzug hielt. Fugentechniken werden in unterschiedlichen Graden pro forma weiterhin verwendet, die Themen aber



gehen mit der Zeit und nehmen den Bewegungsimpuls und die Klangsprache des neuen Konzertstils an.<sup>10</sup>

Bei Taglietti nähern sich also Sinfonia und Concerto in den Bereichen Stimmenzahl und Stilistik an. Es bleibt aber die historisch weitaus bedeutendere satztechnische und formale Differenzierung. Zwar deutet Taglietti die polyphone Satztechnik meist nur noch an, aber das reicht, um einen deutlich hörbaren Kontrast zu den homophon-oberstimmenbetonten Konzerten zu erzeugen. Formal setzt Taglietti in den schnellen Konzertsätzen ebenfalls andere Akzente als Torelli: Lediglich zwei Sätze (I/1 und IV/1) bedienen sich der von Torelli bekannten Struktur aus Mottophrasen, die im Verlauf des Satzes auf verschiedenen Stufen wiederkehren.<sup>11</sup> Die übrigen schnellen Sätze der Konzerte des op. 2 von Taglietti sind in der Anlage an die zweiteilige Suitensatzform mit Wiederholungszeichen angelehnt, ohne dass es sich stilistisch gesehen um Tanzsätze handeln würde.

Das führt zu der Frage, warum Taglietti in den Konzerten des op. 2 den zweiteiligen Suitensatztypus so ausgiebig benutzte. Zur Lösung dieser Frage trägt womöglich der Hinweis auf eine Bologneser Sondertradition des Begriffs ‚Concerto‘ vor Erscheinen des op. 5 von Torelli bei. Denn vor 1692 stand die Bezeichnung ‚Concerto da camera‘ in Bologna als Synonym für ‚Sonata da camera‘ – vielleicht weil gerade im sehr stark von der Kapelle von San Petronio geprägten Musikleben der Stadt der Begriff der ‚Sonata‘ dem kirchlichen Bereich vorbehalten war. Tagliettis Heimatstadt Brescia gehörte politisch zur Republik Venedig, wo unter anderem sein op. 2 erschien. Doch muss er auch Verbindungen nach Bologna gepflegt haben, denn einige seiner späteren Drucke wurden dort veröffentlicht. So könnte sich die Verwendung der zweiteiligen Suitensatzform in den Konzerten und die Trio-sonatenbesetzung aus der Orientierung Tagliettis an den Concerti da camera Bologneser Herkunft erklären lassen.

Insgesamt betrachtet sind die Konzerte des op. 2 stilistisch allerdings eindeutig dem Concerto-Idiom verpflichtet, der Einfluss des Suitensatzes beschränkt sich mithin auf formale Aspekte.

Während Taglietti die Einzelwerke seines op. 2 einheitlich a tre setzte, folgte Albinoni in seinem Mischdruck der venezianischen Tradition mit fünf Stimmen, sowohl in den Sonaten als auch in den Konzerten. Seine *Sinfonie, e Concerti a cinque / Due Violini Alto, Tenore, Violoncello e Basso* (RISM A 703) erschienen im Jahr 1700 bei Giuseppe Sala in Venedig.<sup>12</sup> Als Besonderheit des Druckes ist hervorzuheben, dass im Gesamttitel zwar von *Sinfonie* die Rede ist, die einzelnen Werke dieser Gattung innerhalb der Sammlung jedoch mit der Bezeichnung *Sonata* überschrieben sind. Vermutlich war in Venedig die synonyme

10 Dieser Einfluss des Konzertstils erstreckte sich zunächst auf die anderen Instrumentalgattungen wie Sonata und Sinfonia, später dann sogar auf Vokalformen wie die Opernarie, vgl. dazu Walter Kolneder, „Vivaldis Aria-Concerto“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 9 (1964), S. 17–27.

11 In beiden Fällen handelt es sich um eine Struktur aus drei Mottophrasen, wobei die ersten beiden Mottophrasen direkt aufeinanderfolgen. Im 1. Satz des 1. Konzerts fügt Taglietti zusätzlich eine Episode aus nicht motivgebundenem Material ein: Mottophrase (I) – Mottophrase (V) – Episode – Mottophrase (I). Zur Rolle der Mottophrasen-Struktur im frühen norditalienischen Instrumentalkonzert siehe Schicker, insbesondere die Werkanalysen sowie die zusammenfassende Darstellung im Textband S. 236–244.

12 Eine allgemeine Einführung zu Albinonis op. 2 gibt Talbot, S. 94–95 und 126–129. Die Sonaten und Konzerte aus Albinonis op. 2 erschienen zwischen 1983 und 2002 als moderne Ausgaben in der Reihe: Tomaso Albinoni, *Gesamtausgabe der Instrumentalwerke*, begonnen von Walter Kolneder, fortgeführt von Hans Bergmann, Edition Kunzelmann, Adliswil, Lottstetten.

Verwendung von Sinfonia und Sonata nicht so geläufig wie in Bologna, womöglich weil in der Opernstadt die Sinfonia viel stärker mit der Musik für das Theater verbunden war. Dem trug Albinoni Rechnung, indem er die Einzelstücke seines Druckes mit dem Titel *Sonata* versah. Dennoch fühlte er sich wohl auch dem Initiator des Mischdruckes Torelli verpflichtet, sodass er und sein Drucker Sala es im Übertitel des gesamten Opus bei der inzwischen etablierten Bezeichnung *Sinfonie e Concerti* beließen.

In den Konzerten wird der Stimmensatz um eine Solovioline erweitert. Das ist ein Indiz dafür, dass Albinoni für die Sinfonien/Sonaten einfache Besetzung pro Stimme vorsah, für Konzerte hingegen mehrfache Besetzung. Schließlich kommt Solospiel nur dann voll zur Geltung, wenn zumindest die höheren Ripieno-Stimmen mehrfach besetzt sind.

Über die stilistische Unterscheidung von Concerto und Sonata/Sinfonia bei Albinoni schreibt Arnold Schering: „Wie Torellis und Tagliettis Sinfonien je 6 ‚Sonaten‘ und 6 ‚Concerte‘ enthaltend, decken sie den Unterschied beider dadurch auf, daß sämtliche Sonaten viersätzig – Grave, Allegro, Adagio, Allegro – streng fugiert und ohne Soli, daher real fünfstimmig geschrieben, die Konzerte dagegen dreisätzig sind – Allegro, Adagio, Allegro – ausgesprochen homophonen Charakter und also auch vollstimmige, prägnante Anfangsmotive haben.“<sup>13</sup>

Albinoni legt in Hinsicht auf Satzabfolge, Satztechnik und Form großen Wert auf eine strenge Abgrenzung von Sonaten und Konzerten. Die schnellen Sonatensätze sind kontrapunktisch sehr kunstvoll ausgearbeitet, die satztechnische Qualität übersteigt Tagliettis op. 2 bei Weitem.

Die Kopfmotive der Schlusssätze sind sowohl in den Sonaten als auch in den Konzerten an der Tanzmusik orientiert, egal ob die Sätze nun homophon (in den Konzerten) oder polyphon (in den Sonaten) gestaltet sind. In den schnellen Kopf- bzw. Binnensätzen verhält es sich anders. Die Kopfsätze der Konzerte zeigen in allen Fällen den dynamischen, oberstimmenbetonten Konzertstil (vgl. Notenbeispiel 6). In den Sonaten auf der anderen Seite verwendet Albinoni zweierlei Themen: am traditionellen polyphonen Stil ausgerichtet (vgl. Notenbeispiel 7) und mit Einflüssen des neuen Konzertstils (vgl. Notenbeispiel 8).



Notenbeispiel 6: Tomaso Albinoni, op. 2, Nr. 4 (Concerto 2), 1. Satz



Notenbeispiel 7: Tomaso Albinoni, op. 2, Nr. 7 (Sonata 4), 2. Satz



Notenbeispiel 8: Tomaso Albinoni, op. 2, Nr. 3 (Sonata 2), 2. Satz

13 Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig<sup>2</sup>1927, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1965, S. 74.

Im formalen Bereich profiliert Albinoni die Konzerte wie Torelli durch die Anwendung einer Mottophrasen-Struktur. Durch seine strikte satztechnische und formale Differenzierung zwischen Sonata/Sinfonia und Concerto trug Albinoni nach dem Vorbild Torellis entscheidend zur gattungsgeschichtlichen Verselbständigung des Instrumentalkonzerts bei. Während bei Taglietti die Grenzen etwas zu verschwimmen drohten, zeichnete Albinoni mit seiner klaren Unterscheidung den Weg des Konzerts im neuen Jahrzehnt vor.

### III.

Nach 1700 kam es im Bereich der größer besetzten Streichermusik zu Synthesebestrebungen zwischen den Gattungen Sonata da chiesa und Concerto. Das mehrfach besetzte Instrumentalkonzert war als eigenständige Gattung in Norditalien mittlerweile etabliert, das zeigen vor allem auch die Veröffentlichungen von reinen Konzertdrucken um 1700 (Torelli op. 6 und Taglietti op. 4). Der Gattungscharakter des Konzerts war bereits so unverwechselbar, dass er kaum Gefahr lief, durch eine Einbeziehung stilistischer und formaler Elemente aus anderen Gattungen, speziell der Kirchensonate, seine eigene Identität aufs Spiel zu setzen.

Diese Synthesebestrebungen werden auch im ersten Mischdruck nach 1700 erkennbar. Gewissermaßen das Gegenkonzept zu Torellis strenger Abgrenzung bietet Giovanni Bianchi in seinen *Sei concerti di chiesa a quattro, due violini, viola & violoncello col basso per l'organo, e sei sonate a tre, due violini, violoncello e basso per l'organo* op. 2 (RISM B 2588), gedruckt bei Estienne Roger in Amsterdam (vermutlich im Jahr 1703).<sup>14</sup>

In der Anzahl der Stimmen orientiert sich Bianchi zwar an Torellis op. 5: die Sonaten a tre, die Konzerte a quattro. Doch folgte Bianchi bei der Komposition der vierstimmigen Konzerte nicht dem Concerto-Idiom Torellis, sondern glich sie dem Idiom der Kirchensonaten an. Auch in der formalen Anlage wählte Bianchi für die überwiegende Zahl der Konzerte den von der Sonata da chiesa bekannten Typus mit mindestens einem fugierten schnellen Satz. Der Unterschied zwischen Concerto und Sonata liegt also tatsächlich nur in der Stimmenzahl und der Besetzung.

Dennoch macht sich das Concerto-Idiom in einigen Sätzen der Konzerte bemerkbar, die homophon-oberstimmenbetont angelegt sind. Diese wenigen nicht-fugierten schnellen Sätze arbeiten teilweise mit der Wiederkehr von Motivpartikeln (nicht von kompletten Mottophrasen), zum Beispiel im zweiten Satz des ersten Konzerts oder im Kopfsatz des vierten Konzerts. Immerhin geht der Schlusssatz des sechsten Konzerts, ein Presto, in die Richtung, die Torelli im Konzert eingeschlagen hat: Ein charakteristisches Kopfmotiv kehrt auf der V. und auf der I. Stufe wieder, bildet wie in der Mottophrasen-Struktur den formalen Fixpunkt des Satzes.

Mit seinen Konzerten und Sonaten leitet Bianchi eine Tendenz ein, die zu einem kurzzeitigen Wandel in der Konzertkomposition nach 1700 führt: die Integration kontrapunktischer Elemente aus der Sonata da chiesa ins norditalienische Instrumentalkonzert und seine dynamisch-orchesterale Klangfarbe. Seinen Gipfelpunkt findet diese Tendenz in Torellis *Concerti grossi* op. 8 aus dem Jahr 1709, in denen die Fugentechnik die Mottophrasen/Ritornelle prägt, während die virtuosen Soloepisoden mit ihrer Hierarchie von dominanter

<sup>14</sup> Moderne Ausgabe der Konzerte in: *Three Centuries of Music in Score*. Bd. 2, hrsg. von Kenneth Cooper, New York und London 1988, S. 21–54. Moderne Ausgabe der Sonaten in: *Three Centuries of Music in Score*. Bd. 8, hrsg. von Kenneth Cooper, New York und London 1990, S. 1–44.

Oberstimme und Begleitung den Kontrast dazu bilden. Erst Vivaldi rückte in seinem *Estro armonico* op. 3 (1711) wieder weitgehend von solchen Synthesebestrebungen ab und setzte relativ konsequent auf den homophon-oberstimmenbetonten Konzertstil.

Ein Vergleich der Mischdrucke von Torelli und Bianchi zeigt im Mikrokosmos des zeitlich und räumlich begrenzten Repertoires der norditalienischen Mischdrucke die Konflikte, die auch den Makrokosmos der Instrumentalmusik um 1700 prägten. Torelli hat mit seinem op. 5 dem Concerto eine eigene Gattungsidentität verschafft, aber Bianchis op. 2 zeigt nur wenig später, wie eng Sonate und Konzert noch immer im Denken der Musiker verbunden waren.

#### IV.

Das Jahr 1708 ragt durch die Vielzahl der erschienenen Konzertdrucke aus der Frühzeit des norditalienischen Instrumentalkonzerts heraus. Man könnte auch sagen, dieses Jahr mit seinen vielen Veröffentlichungen markierte den Durchbruch des Konzerts am Musikalienmarkt. 1708 ist auch das einzige Jahr, in dem zwei Mischdrucke publiziert wurden: Luigi Tagliettis *Concerti a quattro, due violini, viola, violoncello obbligato, e basso continuo, e sinfonie a tre ... opera sesta* (RISM T 48), erschienen bei Giuseppe Sala in Venedig, und Giuseppe Bergonzis *Sinfonie da chiesa e concerti a quattro, a due violini concertati, e due ripieni con l'alto viola obbligata col basso per l'organo ... opera seconda* (RISM B 2025), erschienen bei Peri in Bologna.

Der Mischdruck von Luigi Taglietti, der vermutlich ein Bruder von Giulio Taglietti war, enthält fünf Konzerte und fünf Sinfonien, abwechselnd angeordnet und mit dem *Concerto primo* beginnend. Die Sonaten sind a tre gesetzt, unterscheiden sich aber in ihrem Idiom kaum von den Konzerten. Zwar erinnert Luigi Taglietti gelegentlich durch die Imitation der Motive in den Oberstimmen der Sinfonien an die Tradition der Sonata da chiesa, doch schrieb er keine durchgearbeiteten Fugensätze wie Bianchi.

Man könnte Luigi Tagliettis op. 6 gewissermaßen als ein Gegenstück zu Bianchis op. 2 bezeichnen. Während Bianchi die Konzerte im Idiom den Kirchensonaten seiner Sammlung anpasste, folgen in Luigi Tagliettis op. 6 beide „Gattungen“ dem Concerto-Idiom, besonders in der markanten Formulierung der Kopfmotive, die ihre Herkunft aus der Trompetenmusik nicht verleugnen. In der formalen Anlage der schnellen Sonatensätze allerdings hält sich Luigi Taglietti überwiegend an das Vorbild des Sonata-da-chiesa-Typs, wenn auch, satztechnisch gesehen, die kontrapunktische Durcharbeitung wenig ausgeprägt ist. Doch gibt es auch einige Sonatensätze, in denen Taglietti auf die sonst eher im Konzert übliche Mottophrasen-Struktur zurückgegriffen hat (vgl. Notenbeispiel 9, hier mit direkter Transposition der ersten beiden Mottophrasen).

Die Konzerte des op. 6 können eine gewisse historische Bedeutung beanspruchen, weil sie für Violoncello solo, Streicher und Basso continuo geschrieben sind. Luigi Tagliettis op. 6 ist nach Giuseppe Jacchinis *Concerti per camera* op. 4 (1701) erst der zweite Konzertdruck, der Violoncellokonzerte enthält. Das hatte auch Auswirkungen auf die formale Gestaltung der schnellen Sätze, denn Jacchini hatte für das Violoncellokonzert eine eigene Satzanlage entwickelt: eine rahmende Struktur, in der zwischen zwei Mottophrasen auf der I. Stufe eine ausgedehnte Solopassage eingefügt ist. Diese Rahmen-Struktur ist in den meisten schnellen Konzertsätzen in Tagliettis op. 6 zu finden, daneben gibt es aber auch Sätze in einer Mottophrasen-Struktur mit mehr als zwei Mottophrasen.

Presto

1. Mottofrase (I)

VI. I

VI. II

Vlc.+B.c.

4 3 6 6

2. Mottofrase (V)

VI. I

VI. II

Vlc.+B.c.

4 3 6 3

Notenbeispiel 9: Luigi Taglietti, op. 6, Nr. 2 (Sinfonia 1), 1. Satz

Tagliettis op. 6 zeigt, wie auch schon Bianchis op. 2, dass der ursprüngliche Sinn der Mischdrucke – eine konsequente Differenzierung von Konzert und Sonate – wohl inzwischen nicht mehr im Vordergrund stand. Manche stilistischen, satztechnischen und formalen Elemente wurden beliebig ausgetauscht und vermischt, in anderen Bereichen blieb eine marginale Unterscheidung sichtbar. Welche dieser Merkmale in welcher Gattung bevorzugt wurden, bestimmten nun die individuellen Vorlieben der jeweiligen Komponisten. Konstant blieb als einziger Aspekt aller Mischdrucke die Differenzierung der Gattungen nach einfacher und mehrfacher Besetzung, auch in den Fällen, in denen die Stimmenzahl in Sonaten und Konzerten gleich ist. Zwar hat nach Torelli (in der Vorrede zu op. 5) kein Komponist mehr ausdrücklich zur Besetzungsfrage Stellung genommen, doch dass gerade

in den Konzerten immer wieder markierte Solostellen auftreten – so etwa bei Albinoni (op. 2), Luigi Taglietti (op. 6) und Giuseppe Bergonzi (op. 2) – deutet darauf hin, dass in der Mehrzahl der Fälle für die Sonaten einfache Besetzung der Einzelstimmen intendiert war, für die Konzerte dagegen mehrfache Besetzung.

Der letzte Mischdruck im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts enthält *Sinfonie da chiesa e concerti a quattro, a due violini concertati, e due ripieni con l'alto viola obbligata col basso per l'organo* op. 2 (RISM B 2025) von Giuseppe Bergonzi. An Giulio Taglietti und Albinoni erinnert der Umstand, dass Sinfonien und Konzerte dieselbe Anzahl an Stimmen aufweisen. Bei Bergonzi sind es jeweils vier Stimmen, während Taglietti nur drei und Albinoni in venezianischer Tradition fünf Stimmen einsetzten. Der Hauptunterschied zwischen den „Gattungen“ besteht bei Bergonzi in der Orientierung am polyphonen Da-Chiesa-Idiom in den Sinfonie da chiesa sowie am Concerto-Idiom mit seiner homophonen Schreibweise in den Concerti a quattro. Das Concerto-Idiom in den Konzerten unterstützte Bergonzi zudem durch den Einsatz von zwei Soloviolen. Bergonzi besann sich als erster Komponist nach Albinoni wieder auf die strikte Trennung der Gattungen im Mischdruck, die Torelli einst praktizierte. So schließt sich bei Bergonzi der Kreis zum 17 Jahre früher erschienenen op. 5 von Torelli.

Die Wirkung mancher Werksammlungen auf nachfolgende Komponisten gerade um 1700 ist nicht zu unterschätzen, man denke etwa an die Sonatendrucke von Arcangelo Corelli. Es muss die initiierende Ehrwürdigkeit des Mischdrucks von Torelli gewesen sein, der es zu verdanken ist, dass Verleger und Komponisten diese Art der Zusammenstellung trotz der fortschreitenden Etablierung reiner Konzertdrucke zunächst beibehielten. Auch sorgten Torelli sowie in seiner Nachfolge Komponisten wie Albinoni und Bergonzi durch ihre Mischdrucke dafür, dass das norditalienische Instrumentalkonzert relativ schnell ein eigenständiges Profil entwickeln konnte. Indem sie es der Sonata da chiesa gegenüberstellten, machten diese Komponisten klar, worin das Neue des Konzerts besteht und was es von anderen Gattungen abhebt. Dass dies eine gewisse Durchsetzungskraft erforderte, zeigen andere Mischdrucke, wie der Bianchis, die die Abgrenzung der Gattungen ignorierten, die erfolgreiche Veröffentlichungsstrategie aber gleichwohl gerne nutzten. Diese Durchsetzungskraft bezog das Instrumentalkonzert aus seinem neuartig frischen Idiom, seiner kraftvollen instrumentalen Klangsprache und seiner formalen Offenheit, die auch die Integration virtuosen Solospiels ermöglichte.

Nach 1708 endete die Tradition der Veröffentlichung von Konzerten und Sonaten in Mischdrucken allerdings vorerst abrupt, wohl weil ihre bewahrende Kraft den Entwicklungen am Musikalienmarkt nicht mehr gewachsen war. Zwischen 1707 und dem Erscheinen des *Estro armonico* op. 3 von Vivaldi im Jahr 1711 nahm das Konzert immer umfangreichere Ausmaße an, die Schere zwischen der intimen Sonate und dem virtuosen Konzert, das für gefeierte Solisten, also für das große Publikum bestimmt war, öffnete sich weiter und führte dazu, dass eine gemeinsame Veröffentlichung aufgrund ganz verschiedener Absatzmärkte nicht mehr sinnvoll war.

## V.

In den 1720er Jahren erlebte der Mischdruck aus Werken mit den Titeln ‚Sinfonia‘ oder ‚Sonata‘ und ‚Concerto‘ eine kurze und deshalb umso bemerkenswertere Renaissance. Diese Renaissance währte nicht länger als zwei Jahre und fand fast gleichzeitig in Frankreich, Norditalien und Süddeutschland statt, allerdings in allen drei Fällen getragen von



italienischen Komponisten. 1727 veröffentlichte Michele Mascitti in Paris *Sonate a violino solo e basso e quattro concerti a sei, due violini e basso del concertino ed un violino, alto viola col basso di ripieno* op. 7 (RISM M 1235). Diese Sammlung kann allerdings nur bedingt als Wiederaufgreifen des Vorbilds von Torelli aufgefasst werden, denn es handelt sich bei den Sonaten nicht um Ensemblesonaten, sondern um Solosonaten. Während Torelli die noch junge Gattung des Instrumentalkonzerts gegenüber der Kirchensonate etablieren wollte, ging Mascittis Anliegen in eine ganz andere Richtung: Die vier Konzerte des op. 7 sind die einzigen Konzerte Mascittis, die im Druck veröffentlicht wurden. Bis dahin – und Mascitti war 1727 bereits 63 Jahre alt – kannte das Publikum von ihm nur Sonatendrucke. Deshalb ist es durchaus möglich, dass Mascittis Verleger die Konzerte den Käufern schmackhaft machen wollte, indem er sie mit neuen Sonaten kombinierte, durch deren Komposition sich Mascitti ja hauptsächlich einen Namen gemacht hatte. Die Solosonaten folgen dem Da-Camera-Typus, die Konzerte sind in der Art der Concerti grossi von Corelli komponiert.

Zwei späte, aber äußerst wichtige Mischdrucke erschienen 1727 und 1729: Giuseppe Brescianellos *Concerti e sinfonia* op. 1 (Amsterdam, RISM B 4343)<sup>15</sup> und Andrea Zanis *Sei sinfonie da camera ed altrettanti concerti da chiesa, a quattro stromenti* op. 2 (Casalmaggiore 1729, RISM Z 49).<sup>16</sup>

Rein äußerlich gesehen könnte man annehmen, dass die Bezeichnungen ‚Concerti‘ und ‚Sinfonie‘ bzw. ‚Sinphonie‘ auf ein Wiederaufgreifen der Tradition Torellis hindeuten. Doch hat sich in 30 Jahren gerade im Bereich der Sinfonia ein weitreichender Begriffswandel vollzogen: Zur Sinfonia als instrumentalem Einleitungsstück eines Vokalwerkes und als Synonym für eine Kirchensonate kam noch die Sinfonia als eigenständiges orchestrales Konzertstück hinzu – das, was heute meist (vor allem in Hinblick auf die Werke Giovanni Battista Sammartinis und seiner Zeitgenossen) als Konzertsymphonie bezeichnet wird.

Über die Sinfonien in Zanis op. 2 schreiben Jan LaRue und Eugene K. Wolf: „Zani’s publication provides both the earliest explicit date for works that are unquestionably part of the symphonic tradition and one of the earliest known uses of the term ‚sinfonia‘ by a composer to designate such a work.“<sup>17</sup> LaRue und Wolf orientierten sich offensichtlich an der weitverbreiteten, dennoch falschen Datierung von Brescianellos op. 1 auf das Jahr 1738, sonst hätten sie dessen Sinfonien als früheste explizit datierte Werke, die fraglos Teil der symphonischen Tradition sind, erwähnen müssen. Sicherlich ist es angemessen, beide, Brescianello und Zani, in dieser Hinsicht als Pioniere zu würdigen. Denn die Frage ist, ob Zani in Norditalien den Mischdruck eines in Württemberg tätigen Komponisten, der in

15 In einer ganzen Reihe von Publikationen und Lexikonartikeln wird Brescianellos op. 1 falsch auf 1738 datiert. Richard Maunder, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge 2004, S. 194, weist darauf hin, dass der Verleger Le Cène für den Druck bereits 1727 in einer Anzeige der *Gazette d’Amsterdam* warb.

16 Zu Leben und Werk Zanis siehe Clorinda Galasso und Daniele Cogliati, „Andrea Zani. La biografia e il catalogo delle opere strumentali“, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo. Atti del convegno internazionale Alessandria, 20–21 settembre 2008*, hrsg. von Davide Daolmi und Cesare Fertonani, Mailand 2010, S. 219–256, ISBN 978-88-7916-469-6, <<http://www.ledonline.it/CantarSottile/allegati/brioschi-settecento-lombardo.pdf>>, 28.06.2011. Leider bezeichnen die Autoren in ihrem Verzeichnis alle Werke des op. 2 unterschiedslos als *Concerto*, obwohl sie im Druck abwechselnd als *Sinfonia* und *Concerto* betitelt sind. Außerdem geht aus ihren Angaben nicht hervor, dass es sich bei den Concerti um Solokonzerte handelt.

17 Jan LaRue und Eugene K. Wolf, Art. „Symphony, § 1: 18<sup>th</sup> century, 7. Italy“, in: *NGroveD2* 24, S. 816.

Amsterdam erschien, überhaupt gekannt hat. Es wäre durchaus denkbar, dass beide unabhängig voneinander die Veröffentlichungsart des Mischdrucks wählten.

Wie grenzen sich nun in den Mischdrucken Brescianellos und Zanis die Sinfonien und die Konzerte voneinander ab? Stilistisch gesehen gibt es – anders als um 1700 – keine feste Zuteilung der Gattungen mehr zu den Stilspären des Concerto-Idioms und des Da-Chiesa-Idioms. Sowohl Sinfonien als auch Konzerte folgen bei Brescianello und Zani überwiegend dem homophonen, oberstimmenbetonten Satz des Concerto-Idioms.<sup>18</sup> Was die Charakterisierung der Kopfmotive und die Melodik betrifft, wandeln beide Gattungen gleichermaßen auf den Pfaden des Concerto-Idioms mit Fanfarenmotivik, Akkordbrechung, häufigem Gebrauch von Sequenzierung etc.<sup>19</sup>

Auch im formalen Bereich sind kaum Unterschiede auszumachen.<sup>20</sup> Es gibt drei wesentliche Gestaltungsweisen in den schnellen Kopfsätzen: die Ritornellanlage, die zweiteilige Suitensatzform und die erweiterte Suitensatzform mit „Reprise“ des Kopfmotivs im Verlauf des zweiten Teils.<sup>21</sup> Die Ritornellanlage ist in den Konzerten vorherrschend, die zweiteiligen Formen sind eher in den Sinfonien anzutreffen, wenngleich auch dort die Ritornellanlage keine seltene Erscheinung ist. Es bleibt als hauptsächliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Concerto und Sinfonia die Solostimme im Konzert.

So prägen zwei Mischdrucke die Frühgeschichte der explizit als ‚Sinfonia‘ betitelten Konzertsymphonie, ähnlich wie 35 Jahre früher die Entstehungsgeschichte des norditalienischen Instrumentalkonzerts durch einige Mischdrucke entscheidende Impulse bekam. Die Mischdrucke von Brescianello und Zani gehen inhaltlich nicht auf die Tradition der Mischdrucke um 1700 zurück, dennoch ähneln sie sich in der Zielsetzung: Ein neuer Gattungsbegriff sollte am Musikalienmarkt etabliert werden, indem man ihn mit einer bereits anerkannten und beliebten Gattung kombinierte. Dabei bleibt zu bedenken: Der Begriff ‚Concerto‘ war um 1692 nicht neu, aber Torelli verband ihn mit dem oberstimmenbetonten Instrumentalkonzert, während er früher im 17. Jahrhundert vor allem vokal-instrumentale Ensemblesmusik bezeichnete. Auch der Begriff ‚Sinfonia‘ war 1727 nicht neu, aber Brescianello verband ihn mit der eigenständigen Konzertsymphonie, während bis dahin mit diesem Begriff vor allem Opern- und Oratorieneinleitungen oder Kirchensonaten asso-

18 Die Bezeichnungen ‚da camera‘ und ‚da chiesa‘ im Titel von Zanis op. 2 sagen in diesem Fall nichts über die Textur der Stücke aus, sondern weisen tatsächlich auf den möglichen Aufführungsort hin (was aber dennoch nicht als verbindliche Vorschrift zu verstehen ist). Lediglich ein Werk in Zanis op. 2 besteht aus einer Folge von Tanzsätzen. Siehe Galasso und Cogliati, S. 235.

19 Wie Jehoash Hirshberg und Simon McVeigh, *The Italian Solo Concerto, 1700–1760 – Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004, S. 249–252, feststellen, ist Zanis Stil, was die Gestaltung der Kopfmotive und die Textur angeht, sehr stark an Vivaldi orientiert. Dennoch finden sich in einigen imitierenden Passagen zwischen den ersten beiden Violinen auch hin und wieder Anklänge an den „stile antico“: „Yet even essentially homophonic openings can be infiltrated by contrapuntal activity“ (S. 249). Zu Brescianellos Affinität zum Stil Vivaldis im Bereich der Motivbildung siehe ebd., S. 199.

20 Zu formalen Aspekten in Zanis Sinfonien siehe Eugene K. Wolf, „Andrea Zani’s *Sinfonia da camera*, op. 2 (Casalmaggiore, 1729)“, in: *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, hrsg. von Anna Cattoretti (= Studi sulla Storia della Musica in Lombardia 4), Turnhout 2004, S. 531–547.

21 Eugene K. Wolf, „The Ripieno Concerto“, in: *Antecedents of the Symphony* (= The Symphony 1720–1840 A/1), New York und London 1983, S. xxiv, bezeichnet diese Anlage als „rounded binary form“. Wolf beschreibt sie als Synthese aus einer Ritornellanlage mit drei Ritornellen (Mottophrasen) auf den Stufen I, V, I und der zweiteiligen Suitensatzform. Über die große Bedeutung der Drei-Mottophrasen-Struktur (gegenüber vier und mehr Mottophrasen) im frühen Konzert bis hin zu Antonio Vivaldis op. 3 siehe Schicker, insbesondere Textband S. 241. In der „rounded binary form“ sieht Wolf eine der Wurzeln der frühen Sonatensatzform.

---

ziert wurden. Womöglich befürchtete man, dass die musikalische und terminologische Neuausrichtung manchen Käufer irritieren könnte, weil er nicht das im Druck fand, was er anhand des Titels auf dem Umschlag vermutete. Man mischte das Unerwartete also mit dem Bekannten, so war gewährleistet, dass zumindest die Hälfte der Drucksammlung auch das bot, was sich ein durchschnittlicher Käufer vorstellte.

## Besprechungen

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

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

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

(November 2011)

Markus Bandur

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 2011)

Markus Böttgermann

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

(September 2010)

Julian Caskel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juli 2011)

Katelijne Schiltz

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

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

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

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

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

(November 2011)

Peter Schleuning

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

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

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

(August 2010)

Klaus Hofmann

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

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

Georg Philipp Telemann hat eines der reichsten Vermächtnisse der instrumentalen

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

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

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

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

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

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

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

(Juni 2011)

Martina Falletta

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

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

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

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

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



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

(August 2011)

Saskia Maria Woyke

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

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

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

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

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

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

kaum ohne eine entsprechende musikalische Grundlage hatte anfertigen können?

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

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

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

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

(September 2011)

Thomas Betzwieser

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(August 2011)

Daniel Brandenburg

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

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

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

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

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



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

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

(August 2011)

Cornelia Bartsch

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

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

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



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

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

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

(August 2011)

Cornelia Bartsch

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

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

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

In seinem grundlegenden Eingangsbeitrag

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juli 2011)

Thomas Seedorf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 2011)

Thomas Kabisch

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

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

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

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

(August 2011)

Ulrich Bartels

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

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



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

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

(September 2011)

Eva Rieger

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

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



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

(August 2011)

Ulrich Bartels

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

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

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

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

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

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

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

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

(Oktober 2011)

Jutta Toelle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 2011)

Ingeborg Allihn

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

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

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

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



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

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

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

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

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

(September 2011) Rainer Boestfleisch

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

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

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



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

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

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

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

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

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

(September 2011)

Martin Knust

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

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

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

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

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

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

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

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

(Oktober 2011)

Werner Keil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juli 2011)

Jürgen Hunkemöller

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

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

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

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



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

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

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

liefert einen kurzen Überblick über Martinůs Operschaffen der Zwischenkriegszeit.

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

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

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

(Februar 2011)

Jana Hřebíková



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

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

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

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

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

(März 2011)

Christian Thorau

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Juli 2011)

Agusti Bruach

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

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

Der vorliegende vierte Teilband der SGA enthält Fragmente sowie Werke zweifelhafter



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

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

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

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

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

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

(Oktober 2011)

Andreas Waczkat

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

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



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

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

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

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

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

(September 2011)

Panja Mücke

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(September 2011)

Thomas Kabisch

## Eingegangene Schriften

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

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

Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf.

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

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

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

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

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

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

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

Choir in Focus 2010. Hrsg. von Ursula

GEISLER und Karin JOHANSSON. Göteborg: Bo Ejeby Verlag 2010. 174 S., Abb.

Choir in Focus 2011. Hrsg. von Ursula GEISLER und Karin JOHANSSON. Göteborg: Bo Ejeby Verlag 2011. 179 S., Abb., Nbsp.

ADRIAN DAUB: „Zwillingshafte Gebärden“. Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. 257 S., Abb.

Echtzeitmusik Berlin. Selbstbestimmung einer Szene. Hrsg. von Burkhard BEINS, Christian KESTEN, Gisela NAUCK, Andrea NEUMANN. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 416 S., Abb.

Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Axel BEER in Verbindung mit Gernot GRUBER und Herbert SCHNEIDER. Tutzing: Hans Schneider 2011. IX, 565 S., Abb., Nbsp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 45.)

GABRIELE GAISER-REICH: Gustav Walter 1834–1910. Wiener Hofopernsänger und Liederfürst. Tutzing: Hans Schneider 2011. 508 S., Abb.

ADAM GELLEN: Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien. Tutzing: Hans Schneider 2011. 730 S., Abb., Nbsp.

MARION GERARDS: Frauenliebe – Männerleben. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert. Mit einem Vorwort von Freia HOFFMANN. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. VIII, 364 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Gender. Band 8.)

Gibt es sie noch: ‚die‘ Musik? Vorüberlegungen zu einer Allgemeinen Musiklehre. Hrsg. von Marie-Agnes DITTRICH und Reinhard KAPP. Wien: Mille Tre Verlag 2011. 263 S., Abb., Nbsp. (Anklänge 2010. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft.)

György Ligeti. Of Foreign Lands

and Strange Sounds. Hrsg. von Louise DUCHESNEAU und Wolfgang MARX. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XX, 298 S., Abb., Nbsp.

Händels „Messiah“. Zum Verhältnis von Aufklärung, Religion und Wissen im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Mitteldeutscher Verlag 2011. 95 S., Abb., Nbsp. (Kleine Schriften des IZEA 3/2011.)

ECKART HAUPT: Flöten – Flötisten – Orchesterklang. Die Staatskapelle Dresden zwischen Weber und Strauss. Köln: Verlag Dohr 2011. 291 S., Abb. (Studien zum Dresdener Musikleben im 19. Jahrhundert. Band 2.)

HANNS-WERNER HEISTER: Hintergrund Klangkunst. Ein Beitrag zur akustischen Ökologie. Mainz: Schott Music 2010. 206 S., Abb. (Edition Neue Zeitschrift für Musik.)

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Franz Schubert. München: Verlag C. H. Beck 2011. 128 S., Abb.

Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. Symposiumsbericht der IMS-Konferenz Zürich 2007. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN und Klaus PIETSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 198 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 15.)

MARGRET JESTREMSKI: Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXIV, 698 S., Nbsp. (Catalogus Musicus XIX.)

The John Ireland Companion. Hrsg. von Lewis FOREMAN. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXXIV, 529 S. Abb., CD, Nbsp.

IRMGARD JUNGSMANN: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2011. 182 S. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 9.)

Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues. Hrsg. von Tim HOWELL, Jon HARGREAVES und Michael ROFE. Farnham: Ashgate 2011. XXVII, 225 S., Abb., Nbsp.

LUCIEN R. KARHAUSEN: The Bleeding of Mozart. A medical glance on his life, illness and personality. S. I.: Xlibris 2011. 759 S.

JOHANNES KEPPEL: Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben. Norderstedt: Books on Demand 2011. X, 403 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik. Band 5.)

LEO KESTENBERG: Gesammelte Schriften. Band 3.2: Briefwechsel, Zweiter Teil. Briefe an und von Paul Bekker. Briefe aus der Prager und Tel Aviver Zeit. Hrsg. von Wilfried GRUHN unter Mitwirkung von Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Judith COHEN. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2012. 468 S., Abb.

SACHIKO KIMURA: Johann Sebastian Bachs Choraltextkantaten. Kompositorische Struktur und Stellung im Kantatenwerk. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. VIII, 258 S., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Klangperspektiven. Hrsg. von Lukas HASELBÖCK. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 304 S., Abb., Nbsp.

PETER KRAUT: Kunstmusik, Sound-design und Popkultur. Zugänge zur zeitgenössischen Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 176 S., Abb.

YOUNJUNG LEE: XII Burlesken für Klavier (1832/33). Untersuchungen zu einem unveröffentlicht gebliebenen Zyklus Robert Schumanns. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2011. 204 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 15.)

CHRISTOPHE LOOTEN: Dans la tête de Richard Wagner. Archéologie d'un génie. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 1108 S., Abb., Nbsp. MATTIAS LUNDBERG: Tonus

Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music. Farnham: Ashgate 2011. XIV, 323 S., Nbsp.

FELICITAS MARWINSKI: Bücher „en miniature“ aus Zwickau. Die Taschenbuchreihen der Verlagsbuchhandlung Gebr. Schumann. Mit Bestandsnachweis der im Robert-Schumann-Haus, in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv in Zwickau überlieferten Drucke. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Lutz MAHNKE. Köln: Verlag Dohr 2011. 223 S., Abb.

OLGA MOJŽŠÁ und MILAN POSPÍŠIL: Bedřich Smetana a jeho korespondence/and his correspondence. Prag: Národní muzeum 2011. XXXII, 478 S., Abb.

OLGA MOJŽŠÁ und MILAN POSPÍŠIL: S kým korespondoval Bedřich Smetana. Bedřich Smetana's Correspondents. Mit wem korrespondierte Bedřich Smetana. Prag: Národní muzeum 2009. LVII, 131 S., Abb.

Mozart-Jahrbuch 2007/08 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Ulrich LEISINGER und Johanna SENIGL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XIV, 261 S., Abb., Nbsp.

Mozart Studien. Band 20. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2011. 424 S., Abb., Nbsp.

Musicologica Austriaca. 29. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Barbara BOISITS und Cornelia SZABÓ-KNOTIK. Wien: Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft 2010. 309 S., Abb., Nbsp.

Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel der DDR. Hrsg. von Nina NOESKE und Matthias TISCHER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. 195 S., Abb., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 7.)

Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz. Band II: Zwischen Romantik und Realismus. Band III: Musiktheater in

der Gegenwart. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Kristel PAPPEL. Köln: Verlag Dohr 2011. Band II: 294 S., Nbsp. Band III: 392 S., Nbsp.

PHILIPP ORTMEIER: Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina. Zur Hermeneutik der Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher. Passau: Dietmar Klinger Verlag 2011. XI, 190 S., Abb., Nbsp.

CHRISTOPHE PIRENNE: Une histoire musicale du rock. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 797 S.

Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet. Hrsg. von Martin PFLEIDERER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2011. 173 S., Abb. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 7.)

FRANCIS POULENC: J'écris ce qui me chante. Écrits et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas SOUTHON. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 980 S., Abb., Nbsp.

ARMIN RAAB: Haydn-Bibliographie 2002–2011. München: G. Henle Verlag 2011. S. 119–325. (Haydn-Studien. Band X. November 2011. Heft 2.)

MAX REGER. Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock. Hrsg. von Herta MÜLLER und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 440 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XXII.)

ANTOINE REICHA: Écrits inédits et oubliés. Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Band 1: Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques. Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften. Hrsg., übers. und mit einem Vorwort versehen von Hervé AUDEÓN, Alban RAMAUT und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 344 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 35.)

Richard Strauss-Jahrbuch 2011. Richard Strauss im europäischen Kontext. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft in Wien und dem Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen. Redaktion: Günter BROSCHE und Jürgen MAY. Tutzing: Hans Schneider 2011. 320 S., Abb., Nbsp.

JULIA RONGE: Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2011. VIII, 187 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 20.)

STEPHEN RUMPH: Mozart and Enlightenment Semiotics. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XVI, 265 S., Nbsp.

BERNHARD SCHRAMMEK: Die Musikwelt der Klassik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 288 S., Abb.

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

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck. Hrsg. von Eberhard MÖLLER. Köln: Verlag Dohr 2011. 475 S.

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 3: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Bargiel. Hrsg. von Eberhard MÖLLER. Köln: Verlag Dohr 2011. 533 S.

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



Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007. Hrsg. von Wolfram STEINBECK in Verbindung mit Christoph von BLUMRÖDER und Julio MENDÍVIL. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2011. 211 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 16.)

CHRISTIAN STORCH: Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2011. 288 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 8.)

DOMINIK SUSTECK: Peter Bares. Komponist und Orgelvisionär. Köln: Verlag Dohr 2011. 191 S., Nbsp.

PAUL THISSEN: Das Requiem im 20. Jahrhundert. Teil 1: Vertonungen der Missa pro defunctis. Teil 2: Nichtliturgische Requiens. Sinzig: Studio Verlag 2011. Teil 1: 227 S., Nbsp., Teil 2: 304 S., Nbsp.

Thrasylbulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 1.–2. November 2007. Mit der Erstpublikation von Georgiades' Schrift „Musik im Altertum“. Hrsg. von Hartmut SCHICK und Alexander ERHARD. Tutzing: Hans Schneider 2011. 189 S., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 70.)

The Total Work of Art: Mahler's Eighth Symphony in Context. Hrsg. von Elisabeth KAPPEL. Wien/London/New York: Universal Edition 2011. 240 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 52.)

CHRISTIAN TROELSGÅRD: Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2011. 141 S., Abb., Nbsp. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia. Band IX.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 19: Briefe des Jahres 1867. Hrsg. von Margret JESTREMSKI. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2011. 672 S., Abb.

Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik. Hrsg. von Andreas MEYER. Mainz u. a.: Schott Music. 221 S., Abb., Nbsp. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 1.)

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 21 (Sommer 2011). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2011. 236 S., Abb.

Werktreue. Was ist Werk, was Treue? Hrsg. von Gerhard BRUNNER und Sarah ZALFEN. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag/Oldenbourg 2011. 224 S., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 8.)

SARAH ZALFEN: Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Oldenbourg/Böhlau 2011. 452 S. (Die Gesellschaft der Oper. Band 7.)

## Eingegangene Notenausgaben

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie I: Keyboard Music. Band 4.1: „Kenner und Liebhaber“ Collections I. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXXII, 150 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie I: Keyboard Music. Band 4.2: „Kenner und Liebhaber“ Collections II. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXXII, 126 S., Abb.

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

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The

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

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.1: Keyboard Trios I. Hrsg. von Doris BOSWORTH POWERS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XVIII, 182 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.2: Keyboard Trios II. Hrsg. von Steven ZOHN. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XVIII, 100 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.1: Keyboard Concertos from Manuscript Sources I. Hrsg. von Peter WOLLNY. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXVIII, 211 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.2: Keyboard Concertos from Manuscript Sources II. Hrsg. von David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXVIII, 225 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.8: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VIII. Hrsg. von Elias N. KULUKUNDIS und David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXIV, 271 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.9: Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX. Hrsg. von Jane R. STEVENS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXII, 161 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.13: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIII. Hrsg. von Arnfried

EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2007. XX, 99 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.14: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIV. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2008. XXIII, 143 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.15: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XV. Hrsg. von Douglas LEE. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXII, 90 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie V: Choral Music. Supplement: Ich bin vergnügt mit meinem Stande. Cantata for Solo Bass, Strings, and Basso Continuo. Faksimile Edition mit einer Einleitung von Peter WOLLNY. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XII, 34 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie VII: Theoretical Writings. Supplement: Exempel nebst achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten mit sechs neuen Clavier-Stücken. Faksimile Edition mit einer Einleitung von Mark W. KNOLL. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XI, 35 S., Abb.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Romanzen in F-dur und G-dur für Violine und Orchester op. 50–op. 40. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. Partitur: 38 S., Klavierauszug nach dem Urtext von Martin SCHELEHAAS mit einer Urtext-Solostimme sowie einer eingerichteten Solostimme von Detlef HAHN: 17 S., Kritischer Kommentar: 22 S.

[Ludwig van] BEETHOVEN: Werke. Abteilung VII. Band 7: Kadenz zu Klavierkonzerten. Kritischer Bericht von Friedhelm LOESTI zum Notenband von Joseph SCHMIDT-GÖRG. München: G. Henle Verlag 2011. 30 S.

WILLIAM CROFT: Canticles and Anthems with Orchestra. Hrsg. von Donald BURROWS. London: Stainer and Bell 2011. LI, 234 S., Abb. (Musica Britannica XCI.)

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Koncert pro Violoncello h moll Opus 104. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. Partitur: 118 S., Bearbeitung für Violoncello und Klavier vom Komponisten: 48 S., Critical Commentary: 58 S.

HANNS EISLER: Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 6: Kammer-symphonie op. 69. Hrsg. von Tobias FASSHAUER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXVII, 120 S., Abb.

GABRIEL FAURÉ: Œuvres complètes. Serie I: Musique vocale religieuse. Band 2: Messe de Requiem op. 48 (version de 1900). Hrsg. von Christina M. STAHL und Michael STEGEMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXII, 238 S., Abb., Nbsp.

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 10: Konzertouvertüren Op. 37, 39, Ein Sommertag. Hrsg. von Peder Kaj PEDERSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sødring A/S Musikforlag/Bärenreiter-Verlag 2011. XXVI, 208 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 18.1 und 18.2: Samson. Oratorio in three acts HWV 57. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. Teilband 1: Partitur von 1743, Teilband 2: Anhänge und Kritischer Bericht. XCVII, 526 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 35: Arminio. Opera in tre atti HWV 36. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XL, 208 S., Abb., Nbsp.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie V: Kleinere Gesangswerke. Band 7: Kammerduette HWV 178–181, 182a,b, 184–194, 196–199.

Kammerterzette HWV 200, 201a,b. Hrsg. von Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXVI, 234 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXVIII. Band 3: Die Schöpfung. Oratorium 1798. Dritter Teilband: Skizzen. Hrsg. von Annette OPPERMANN. München: G. Henle Verlag 2010. Vorwort und Kritischer Bericht 24 S., Abb., Faks., Übertragungen.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOL-DY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 6A: Sinfonie A-Dur („Italienische“) MWV N 16. Fassung 1834. Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2011. XXI, 94 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOL-DY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VI: Geistliche Vokalwerke. Band 11B: Elias op. 70 MWV A 25. Klavier-Bearbeitungen. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2011. XXI, 316 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klavierkonzert C-dur KV 503. Klavierauszug. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel – München: G. Henle Verlag 2011. V, 74 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Klavier und Orchester C-dur KV 503. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/München: G. Henle Verlag 2011. 81 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 15123.)

The Works of HENRY PURCELL. Band 29: Sacred Music. Teil V: Continuo Anthems Part II. Hrsg. von Robert THOMPSON. London: Stainer & Bell 2011. XXV, 198 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 8. Band 15: Psalm 126 (127) I–IV: Nisi Dominus, Psalm 127 (128): Beati omnes, Psalm 129 (130): De profundis clamavi. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael

HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 285 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Rondo in A für Violine und Streicher D 438. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Hrsg. von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. Partitur: 30 S., Violino principale: 10 S., Klavierauszug: 28 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Lieder. Band 5: Hohe Stimme. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXVIII, 170 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 11: Cassazione Op. 6. Hrsg. von Timo VIRTANEN. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2011. XIX, 96 S., Abb.

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

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute. Band 10: Werke aus verstreuten Handschriften, Übertragung. Hrsg. von Tim CRAWFORD und Dieter KIRSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 2 Teilbände, 604 S., Nbsp. (Das Erbe deutscher Musik. Sonderreihe. Band 16.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Rudolf ELVERS am 23. Oktober 2011 in Berlin,

Dr. Dietrich STEINBECK am 24.11.2011 in Berlin,

Dr. Klaus HALLER am 25.11.2011 in Karlsfeld.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Gösta NEUWIRTH zum 75. Geburtstag am 6. Januar,

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG zum 65. Geburtstag am 9. Januar,

Prof. Dr. Albrecht RIETHMÜLLER zum 65. Geburtstag am 21. Januar,

Prof. Dr. Hans-Günter OTTENBERG zum 65. Geburtstag am 2. März,

Dr. Frieder REMPP zum 70. Geburtstag am 11. März.

\*

Der Erzbischof von Hamburg, Dr. Werner Thissen, hat Dr. Magda MARX-WEBER anlässlich ihres 70. Geburtstages die Ansgar-Urkunde verliehen. In der Laudatio heißt es, Dr. Marx-Weber sei „wegen ihres vom Glauben getragenen Engagements als Musikwissenschaftlerin und ihres ehrenamtlichen Einsatzes in der Gemeindepastoral der St. Elisabeth Pfarrei in Hamburg-Harvestehude“ ausgezeichnet worden.

PD Dr. Arne STOLLBERG (Bern) wurde von der Universität Bern mit dem Theodor-Kocher-Preis 2011 ausgezeichnet. Der Preis wird jährlich „ohne Einschränkung der Fakultät oder des Gebiets für hervorragende und innovative wissenschaftliche Leistungen“ an eine Nachwuchswissenschaftler oder einen Nachwuchswissenschaftler vergeben und ist mit 50.000 Schweizer Franken dotiert.

Am Institut für Musikwissenschaft des Fachbereichs Sprach- und Kulturwissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a. M. ist in Kooperation mit der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz im Sommersemester 2011 eine Akademieprofessur eingerichtet worden. Zur Inhaberin der Akademieprofessur wurde Prof. Dr. Daniela PHILIPPI ernannt. Mit der Absicht, die Zusammenarbeit beider Institutionen in Forschung und Lehre zu stärken, liegt der Schwerpunkt zunächst auf der Erforschung und Edition der Werke Christoph Willibald Glucks.

\*

Vom 4. bis 6. Juni 2012 findet in Halle an

der Saale im Händel-Haus und in den Franckeschen Stiftungen die Internationale Wissenschaftliche Konferenz *Händel und die Konfessionen* statt. Veranstalter sind neben den genannten Institutionen die Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung. Gefördert wird die Konferenz von der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland und den Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e. V.

Als wissenschaftlicher Beitrag zum Musikjahr innerhalb der Luther-Dekade stellt die Tagung die konfessionelle Dimension von Händels geistlicher Musik in den Mittelpunkt und erörtert sie im interdisziplinären Zugriff. Die Leitfrage der Tagung lautet: Wie stark und in welcher Hinsicht prägt die konfessionelle Zugehörigkeit den Lebensweg und das kompositorische Schaffen eines Musikers? Diese Frage ist mit Blick auf Georg Friedrich Händel von besonderer Brisanz, denn Händel wirkte im Laufe seiner Karriere in verschiedenen konfessionellen Milieus (Lutherischer Protestantismus, italienischer Katholizismus, Anglikanismus der Church of England) und komponierte daher Kirchenmusik für eine Vielzahl divergierender liturgischer Bezugfelder.

In der Konferenz werden die verschiedenen Ausprägungen liturgischer Musik der Zeit Händels erörtert und Händels kirchenmusikalischen Schaffen gegenübergestellt; dabei werden nicht nur musikgeschichtliche, sondern auch theologische, liturgische und philosophische Dimensionen des Themas erörtert. Raum soll auch gegeben werden für eine Auseinandersetzung mit dem kirchenmusikalischen Schaffen von Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow, dessen Todestag sich 2012 zum 300. Mal jährt. Außerdem wird das an der Stiftung Händel-Haus angesiedelte Forschungsprojekt *Grundlagenforschung zur Rezeptionsgeschichte Händels in den Diktaturen Deutschlands* eine Sektion zum Thema „Konfessionalität als Problem der Händel-Rezeption in den deutschen Diktaturen“ durchführen

und so eine Verbindung mit Fragen und Problemen der Händeldeutung im 20. Jahrhundert herstellen. Den Festvortrag am Samstag, dem 2. Juni, wird Prof. Dr. Dr. h. c. Jan Assmann zum Thema „Israel in Egypt – Händels Dankgesang eines Genesenden“ halten.

Die Teilnahme an der Konferenz ist kostenlos. Kontakt: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, wolfgang.hirschmann@musik.uni-halle.de; Annette Landgraf, landgraf@musik.uni-halle.de.

*Music, Cultures, Identities. 19th International Musicological Society congress, 1st to 7th July 2012 at the Auditorium Parco della Musica in Rome.*

In an age that calls itself “multicultural”, and with the rise or renewal of ethnic and religious conflicts, the problems of identity construction have gained the centre of world attention. Moreover, “identity” operates at multiple levels of the human experience, not only ethnic and religious, but political, sexual, generational, and so on. Furthermore, and throughout most of its history, musicology has relied on the assumption – itself a more or less consciously “identity related” one – that its object of study was the Western art music tradition, to which other traditions were to be compared. It is only in relatively recent years that musicology has systematically addressed questions of identity, recognizing that music is one of the means through which different identities are shaped and enter into relational networks. This trend has undoubtedly opened up new perspectives in musicological research, while posing new problems. First, there is the redefinition of the identity of so-called “art music”: although it can no longer be taken as the central or main tradition, “art music” nevertheless still needs to be studied and evaluated as one of many identity associated traditions. Another open question is whether the recognition of cultural multiplicity must necessarily lead to accepting the existence of many identities, separate and poorly communicating with each other, or might rather lead to a broader perspective that, without privileging one

culture over others, would make it possible to recognize similarities and intersections.

The congress aims to bring these issues to participants from varied specialities and of different persuasions in order to confront and discuss together the following questions:

1. How did music act, or still acts, as a tool for the construction of different forms of cultural identity?

2. Can music help build broader and more inclusive identities, promoting understanding and dialogue between cultures?

Organizing Institutions: Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione; Fondazione Musica per Roma with Università di Roma La Sapienza, Università di Roma Tor Vergata, Università Roma Tre. – All other information on the dedicated website: [www.ims2012.net](http://www.ims2012.net)

Vom 27. bis 29. August 2012 findet im Beethoven-Haus Bonn das 5. Studienkolleg statt. *Beethoven edieren. Einführung in die Editionstechnik* lautet das diesjährige Arbeitsthema. Im Kollegiaten-Forum können die Teilnehmer und Teilnehmerinnen ihre Forschungsarbeiten zu Beethoven vorstellen und mit den Mitarbeitern des Beethoven-Archivs darüber diskutieren. Ferner sollen Themen der Beethoven-Philologie vorgestellt werden, die für die Bearbeitung im Rahmen von Studienabschlüssen geeignet sind.

Studierende der Musikwissenschaft können sich bis zum 30. Juni 2012 um die Teilnahme bewerben. Die Teilnehmerzahl ist auf zwölf begrenzt. Das Kolleg wird vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. Die Kollegiaten erhalten freie Unterkunft in Bonn und einen Reisekostenzuschuss. Für die Zulassung ist neben dem einzureichenden Bewerbungsschreiben auch das Bewerbungsdatum mit entscheidend. Nähere Auskunft zum Programm, zu Teilnahmebedingungen und zur Bewerbung finden sich auf der Internetseite des Beethoven-Hauses Bonn ([www.beethoven-haus-bonn.de](http://www.beethoven-haus-bonn.de)).

Die Stiftung Händel-Haus in Halle (Saale) bietet Studierenden der Musikwissenschaft

und der Musik in der Zeit vom 26. bis 28. September 2012 einen Studienkurs an, bei dem die Teilnehmer Gelegenheit haben, die Sammlungsbestände der Stiftung Händel-Haus näher kennenzulernen und sich mit Fragen der Editions- und Aufführungspraxis, der Rezeptionsgeschichte und der Instrumentenkunde auseinanderzusetzen. Schwerpunktthema ist *Händel in Italien und sein Oratorium „La Resurrezione“*. Weitere Informationen, auch zu den Teilnahmebedingungen, unter [www.haendelhaus.de](http://www.haendelhaus.de).

Die Teilnahme ist gebührenfrei, Übernachtungsplätze werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Bewerbungen werden bis zum 30. Juni 2012 von der Stiftung Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle entgegengenommen.

E-Mail: [stiftung@haendelhaus.de](mailto:stiftung@haendelhaus.de). Ansprechpartner: Dr. Konstanze Musketa, Tel. +49 (0) 345 / 500 90 251

„Vom Wasser haben wir's gelernt“ – *Wassermetaphorik und Wanderermotiv bei Franz Schubert*: Vom 27. bis zum 29. September 2012 führt die Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V. (DSG) gemeinsam mit der Folkwang Universität der Künste (FUK) einen Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Duisburg durch. Die Thematik beleuchtet erstmalig in dieser Konzentration einen hochinteressanten Aspekt im Werk Schuberts und bietet neben wissenschaftlichen Vorträgen ein künstlerisches Rahmenprogramm. Die Ergebnisse des fachwissenschaftlichen Kongresses werden im *Schubert-Jahrbuch* im Bärenreiter-Verlag veröffentlicht. Für Vorträge ist eine Dauer von 40 Minuten, für Referate von 20 Minuten vorgesehen. Kongresssprachen sind Deutsch und Englisch. Anmeldungen zur Kongressteilnahme sind ab sofort möglich auch über [www.deutsche-schubert-gesellschaft.de](http://www.deutsche-schubert-gesellschaft.de). Vortrags- und Referatanmeldungen (mit Abstract von max. einer Seite) werden bis 11. Mai 2012 an das Tagungsbüro erbeten. Die Teilnahme ist kostenfrei. Tagungsbüro: Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V., 47226 Duisburg, Händelstr. 6. – Dr. Christiane



Schumann, Prof. Till Engel, Vorsitzende des Kuratoriums

*Musik bezieht Stellung – Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg.* Wissenschaftliches Symposium im Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Osnabrück, 25.–27. Oktober 2012. Verantwortlich: Prof. Dr. Dietrich Helms, apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide. In Kooperation mit dem Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück (PD Dr. Thomas F. Schneider, Claudia Glunz M. A.)

Ziel des Symposiums ist die Aufarbeitung und Analyse der historischen Momente, sozialen Kontexte und künstlerischen Mittel, in denen und mit denen Musik und Musikleben zu den Ereignissen des Ersten Weltkriegs Stellung bezogen. Dabei ist das gesamte Spektrum von Funktionalisierungen – als Waffe, Tröster und Medium der Verarbeitung und des Gedenkens – darzustellen und abzuwägen. Gefragt wird einerseits, welche Veränderungen und neue Gestalten die Musik durch den Krieg erfahren hat, andererseits, welche Facetten des Krieges sich vorrangig oder nur durch die Musik erschließen lassen. Die Struktur des Symposiums orientiert sich an den drei großen Funktionen, die Musik im Krieg – und nicht nur dort – erfüllt.

Sektion „Kämpfen“: Im Krieg wird Musik zur Waffe. Sie wird missbraucht, um Schlagworte der Propaganda den Gehirnen der Massen einzubläuen. Sie macht Körper zu Gleichschrittmaschinen und Mitsingautomaten. Sie soll als kultureller Stacheldraht Frontverläufe markieren zwischen „Nationen“ und „Kulturen“ und anzeigen, wer Freund ist und wer Feind, wer gut ist und wer böse, kulturell erhaben oder primitiv.

Sektion „(Über-)Leben“: Musik tröstet auch, hilft dem Individuum, im Schützengraben als Mensch zu überleben. Sie bewahrt die Erinnerung an das Schöne, an Werte und das Wertvolle, an Normalität, Gefühle, Liebe, Glaube, Zuhause. Sie beschwört die Fundamente des Menschseins über die Frontverläufe hinweg.

Sektion „Verarbeiten“: Musik wird zum Gefäß von Wahrnehmung, Reflexion und Erinnerung; konserviert in ihrer Form und ihren Kontexten den Schlachtenlärm, das Pathos des historischen Moments, die Schrecken des Krieges, die Trauer um die Toten, die Vision vom Frieden.

*Musik in Kirche und Gemeinde* unter diesem Titel findet vom 25. bis 28.10.2012 ein Kongress in Erlangen statt. Die Musik als „beste Gottesgabe“ (Martin Luther) ist für die evangelischen Kirchen unverzichtbar. Welche Rolle wird sie zukünftig im kirchlichen Leben spielen? Der Kongress thematisiert in großer Breite und methodisch vielfältig die Frage nach der Musik in Kirche und Gemeindeleben. Dabei werden speziell auch praktisch-theologische Aspekte berücksichtigt. Er ist eines der zentralen Foren zum Themenjahr „Reformation und Musik“ 2012 der EKD. Die Tagungsstruktur verbindet fünf Handlungsdimensionen der Kirche (Gottesdienst, Zeugnis, Gemeinschaft, Bildung, Diakonie) mit einer Topologie der Kirchenmusik (Kirchenraum, Schule, Gemeindehaus, öffentliche Foren, Medien, diakonische Einrichtungen). Die Tagungsleitung haben Peter Bubmann und Konrad Klek. Info/Anmeldung: Professur für Praktische Theologie, Eleonore Kastl, Kochstr. 6, 91054 Erlangen, Tel. 09131 / 85-29375, eleonore.kastl@theologie.uni-erlangen.de.

*Ideology in Words and Music. 2nd Conference of the Word and Music Association Forum*  
November 8–10, 2012, Stockholm University

The second biennial conference of the WMA Forum “Ideology in Words and Music” will be held at Stockholm university, Sweden, November 8–10, 2012. We are pleased to welcome Prof. Lawrence Kramer (Fordham University, New York) and ass. Prof. Jørgen Bruhn (Linnæus University, Växjö) as the conference’s two keynote speakers.

This conference will attend to the intersection between words, music and ideology. How

might musico-literary intermediality be construed as a site where ideology is both established and questioned? How have combinations of words and music historically interacted with ideological systems? How do contemporary encounters between verbal and musical media reflect ideological issues? Which ideological presuppositions underlie current intermedial research?

The conference aims to address different conceptions of ideology in relation to musico-literary interplay, and thus opens up a vast field of questions. Case studies, papers with a historical approach, and papers dealing with theoretical or methodological issues are invited. Possible topics include but are not limited to:

a) historical instances of musico-literary works and practices that reproduce or are engendered by ideological systems, ranging from the problematic status of literature and music in Plato's ideal state to the modern phenomena of national anthems and protest songs, and beyond. Totalitarian societies are of obvious relevance in this context: in situations where certain ideologies and certain concepts of literature and music have been prescribed, how have writers and composers dealt with these conditions in their works?

b) all theoretical questions connected to the conference topic such as the question of whether the intermedial combination of verbal and musical elements as such has any ideological implications. How do the specific definitions of ideology affect its relation to words and music?

c) music and language in their respective relations to ideology. Stereotypically, music has been taken to epitomize an autonomous art beyond ideology, whereas language has been thought of as more obviously enmeshed in history, culture, and politics. In recent decades, however, such binaries have also been subject to sustained critique. How do artefacts involving combinations of words and music reflect these different tendencies?

d) the ideological foundations of academic research. How have existing or changing academic structures reconfigured the field's

ideological foundations in a subject area as obviously interdisciplinary as word and music studies? Has a focus on intermedial typologies and structuralistic frameworks obstructed the visibility of ideological aspects of musico-verbal relations?

The Word and Music Workshop. In addition to papers related to the principal topic, the conference will also include a workshop of work-in-progress presentations, as well as the possibility to discuss questions within the field of word and music studies. Participants of the workshop will be required to submit their discussion manuscripts of maximum 10 pages approximately one month before the conference and to read the other participants' contributions. Workshop presentations will be restricted to 10 minutes and are meant to focus mainly on open questions the participant in question wants to discuss. The discussions will be approximately 30 minutes long. The keynote speakers will participate in the workshop discussions and all workshop participants will be expected to engage actively.

Please submit abstracts of ca. 300 words plus a brief biographical statement (ca. 50 words) to [wmaf2012@mondo.su.se](mailto:wmaf2012@mondo.su.se) by March 1, 2012. Please note that in order to allow adequate time for discussion papers must not exceed 20 minutes presentation. You should also indicate whether your paper is intended for the conference topic or for the Word and Music Workshop.

The Organizing Committee: Axel Englund (Stockholm), Hannah Hinz (Stockholm), Markus Huss (Stockholm), Beate Schirmacher (Stockholm), Mario Dunkel (Dortmund), Emily Petermann (Göttingen).

*Sowjetische Musik und Musiker im Ausland, 1917–1991. 24.–26. Mai 2013, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*

In den Jahren seit 1991 hat die partielle Öffnung russischer Archive einen bedeutenden Wissenszuwachs über die Geschichte der sowjetischen Musik gebracht. Die Aufmerksamkeit der Musikforschung galt dabei zunächst verstärkt den Verhältnissen innerhalb

der Sowjetunion, während die internationalen Verflechtungen im Hintergrund blieben. Diesem Mangel möchte das internationale Symposium „Sowjetische Musik und Musiker im Ausland, 1917–1991“ begegnen, das vom 24. bis 26. Mai 2013 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover in Kooperation mit der IMS Study Group „Shostakovich and His Epoch“ stattfinden wird. Ziel ist es, die Bedingungen zu erforschen, unter denen sowjetische Musik im Ausland rezipiert wurde, u. a. durch Untersuchungen zu folgenden Themenkreisen:

- Rezeption sowjetischer Musik in anderen Ländern (Aufführungen/Musikkritik/Verlagswesen)
- Rezeption einzelner sowjetischer Musiker/Komponisten im Ausland
- Institutionen oder Persönlichkeiten, die für die angesprochenen Rezeptionswege zentrale Bedeutung haben
- Reisen sowjetischer Musiker ins Ausland
- Voraussetzungen und Rahmenbedingungen solcher Reisen im allgemeinen, inklusive der bürokratischen Hürden und der Zensurmechanismen
- Briefwechsel zwischen sowjetischen Musikern und Personen und Institutionen im Ausland

Konferenzsprachen sind Deutsch, Englisch und Russisch. Kontakt: stefan.weiss@hmtm-hannover.de.

\*

*100.000 Quellenverweise auf einer Scheibe – Die CD-ROM zur Serie A/I von RISM*

Mit der CD-ROM zur RISM-Serie A/I „Einzeldrucke vor 1800“, erschienen von 1971 bis 2003 in neun Einzelbänden, vier Supplementbänden und einem Registerband, liegt das weltweit größte Quellenlexikon gedruckter Musikwerke erstmals in elektronischer Form vor. Die CD-ROM bietet Wissenschaftlern, Musikern, Bibliotheken und Musikantiquariaten, kurz: allen Personen und Institutionen, die mit musikalischen Quellen arbeiten, eine enorme Arbeitserleichterung bei der Recherche nach historischen Musikdrucken.

Für die CD-ROM wurden die Inhalte

der neun Hauptbände in einer Datenbank erfasst und um die Neuerungen der Supplementbände ergänzt. Komponistennamen, Bibliothekssigel und Werkverzeichnisse wurden an den Standard der Serie A/II: „Musikhandschriften nach 1600“ angepasst, aktualisiert und mit den entsprechenden Dateien verknüpft. Damit stehen nun auch die normierten Inhalte dieser Dateien mit vielen Verweisen, genauen Zitaten und Bibliotheksadressen sowie oftmals ein Link zu den Internetseiten dieser Bibliotheken zur Verfügung. Darüber hinaus wurden Gattungsschlagworte und – wo möglich – Besetzungsangaben eingefügt.

Insgesamt umfasst die Datenbank über 100.000 Datensätze. Der Gewinn der CD-ROM liegt in der Möglichkeit, sämtliche Titelangaben nach Begriffen zu durchsuchen (Volltextsuche und einzelne Indices). Grundsätzlich sind die Suchfunktionen der traditionellen Suche in einem Buchregister weit überlegen. Fragen wie: „Welche Opern sind in London im Zeitraum von 1711–1759 erschienen?“ und „Welche Einzeldrucke Joseph Haydns erschienen bei Artaria?“ können beantwortet werden.

Systemvoraussetzungen: Prozessor ab Intel Pentium 4 2GHz oder ab AMD Athlon XP 1800+; Arbeitsspeicher ab 512MB – 1GB (je nach Betriebssystem); CD/DVD-ROM-Laufwerk; Betriebssystem Windows 2000 SP4, Windows XP ab SP1, Windows Vista, Windows 7; Browser Firefox ab V3.0, MS Internet Explorer ab V6.0

Répertoire International des Sources Musicales. A/I: Einzeldrucke vor 1800. Datenbank auf CD-ROM. ISBN 978-3-7618-9502-3. Kassel 2011: Bärenreiter-Verlag. € 445,00.

Am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg läuft seit dem 1. August 2011 das von der Fritz Thyssen Stiftung geförderte Forschungsprojekt *Heinrich Besseler und Martin Heidegger. Eine Freiburger Konstellation von Musikforschung und Phänomenologie*. Das Projekt umfasst folgende Aspekte:

- Edition der Briefwechsel Heidegger-Besseler und Heidegger-Wilibald Gurlitt;
- Erforschung des Einflusses des phänomenologischen Denkens Heideggers auf Besseler
- Perspektive einer allgemeinen Theorie des Politischen von Musik am Beispiel der deutschen Musikforschung zwischen den Weltkriegen.

Die Leitung liegt bei PD Dr. Rainer Bayreuther.

Homepage des Projekts: [www.muwi.uni-freiburg.de/hmt/laufende-projekte/besseler-und-heidegger](http://www.muwi.uni-freiburg.de/hmt/laufende-projekte/besseler-und-heidegger), Kontakt: [rainer.bayreuther@muwi.uni-freiburg.de](mailto:rainer.bayreuther@muwi.uni-freiburg.de)

Die Zahl der Studierenden in Studiengängen für Musikberufe an deutschen Hochschulen ist im Wintersemester 2010/11 erneut gestiegen. Nach Berechnungen des Deutschen Musikinformationszentrums waren für ein erstes Studienfach im Fachbereich Musik insgesamt 24.670 Studentinnen und Studenten eingeschrieben, zwei Drittel davon an einer

der 24 staatlichen Musikhochschulen. Im Vergleich zum Vorjahr ist die Zahl der Studierenden damit um 2,6 Prozent gestiegen. Die Zahl der Erstsemester erreichte mit rund 3.700 Studierenden ihren Höchststand im Zehnjahresvergleich. Knapp zur Hälfte der Studierenden waren in künstlerischen, knapp ein Drittel in künstlerisch-pädagogischen Studiengänge eingeschrieben, jeder fünfte war im Studiengang Musikwissenschaft immatrikuliert. Der Frauenanteil blieb im Vergleich zum Vorjahr mit 56 Prozent unverändert, ebenso wie der Anteil der ausländischen Studierenden, der im bundesweiten Durchschnitt bei 29 Prozent, in einzelnen Studiengängen sogar bei knapp 60 Prozent lag. Die Statistiken können unter [www.miz.org/suche\\_1502.html#4](http://www.miz.org/suche_1502.html#4) abgerufen werden. Nähere Informationen: Margot Wallscheid, Projektleitung Deutsches Musikinformationszentrum Deutscher Musikrat gGmbH, Weberstr. 59, 53113 Bonn, Tel.: 0228/2091-180, Fax 0228/2091-280, Mail: [info@miz.org](mailto:info@miz.org). Internet: [www.miz.org](http://www.miz.org)

## Tagungsberichte

abrufbar unter [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)  
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Bern, 7. bis 9. April 2011  
*Europäische Filmmusik-Traditionen bis 1945 – Internationales Symposium*  
von Edith Keller, Bern

Kópavogur/Island, 18. bis 20. Mai 2011  
*Music and Nature – International Conference*  
von Raika Simone Maier, Köln

Heidelberg, 3. bis 5. Juni 2011  
*Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum – Franz Liszt zum 200. Geburtstag*  
von Diana Kupfer, Heidelberg

Wien, 9. bis 11. Juni 2011  
*WERK\_RAUM\_SENFL*  
von Jaap van Benthem, Utrecht

Münster, 30. Juni und 1. Juli 2011  
*Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*  
von Michael Werthmann, Münster

Köln, 30. Juni bis 1. Juli 2011  
*Klänge finden und komponieren: Eine Expedition in die akusmatische Musik mit Francis Dhomont*  
von Lisa Bradler und Sandra Jarosch, Köln

Durham, 11. bis 14. Juli 2011  
*Russian and Soviet Music: Reappraisal and Rediscovery / Rossijskaja i sovetskaja muzyka: Pereosmyslenie i otkrytie zanovo*  
von Albrecht Gaub, Madison (Wisconsin)

Wrocław/Breslau, 8. bis 10. September 2011  
*The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives / Muzyczna Kultura Śląska do 1742 Roku. Nowe Konteksty – Nowe Perspektywy*  
von Bernhold Schmid, München

- Gießen, 8. bis 11. September 2011  
*Nationes, Gentes und die Musik im Mittelalter*  
 von Marian Weiß, Gießen
- Halle (Saale), 21. bis 23. September 2011  
*1. Studienkurs am Händel-Haus zum Oratorium Samson*  
 von Daniel Samaga, Hannover
- Mainz, 29. Oktober 2011  
*Musik am Mittelrhein – wissenschaftliche Tagung aus Anlass des 50-jährigen Bestehens der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte e. V.*  
 von Jonathan Gammert, Mainz
- Göttingen, 3. bis 5. November 2011  
*Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung – Zur Formation musikbezogenen Wissens*  
 von Daniel Siebert, Berlin
- Köln, 11. bis 13. November 2011  
*Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevals-aufführungen vom Mittelalter bis heute*  
 von Ingrid Schraffl, Wien
- Oaxaca (Mexiko), 17. bis 19. November 2011  
*El ritual sonoro catedralicio en la Nueva España y el México independiente*  
 von Klaus Pietschmann, Mainz
- Schwäbisch Gmünd, 18. bis 20. November 2011  
*200 Jahre Tradition der Musiklehrerausbildung in Württemberg*  
 von Ralf Wittenstein, Würzburg
- Köln, 23. und 24. November 2011  
*Kunst und Kommerz im Progressive Rock*  
 von Martin Lücke und Klaus Näumann, Köln

## Die Autoren der Beiträge

MICHAEL CUSTODIS, geboren 1973 in Köln, Studium der Musikwissenschaft, Soziologie, Erziehungswissenschaft, Filmwissenschaft und Vergleichende Politikwissenschaft in Mainz, Bergen/Norwegen und Berlin. Nach einem Diplom in Soziologie (2000) Promotion im Fach Musikwissenschaft an der FU Berlin 2003, Habilitation ebendort 2008; Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Musikwissenschaftlichen Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“, seit 2010 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten*, Münster 2009; *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, Bielefeld 2009; *Traditionen, Koalitionen, Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, Saarbrücken 2010.

WOLFGANG SCHICKER, geboren 1975 in Nürnberg. Studium der Musikwissenschaft, Alten Geschichte und Buchwissenschaft an den Universitäten Erlangen-Nürnberg und Regensburg. 2002 Magister Artium an der Universität Erlangen-Nürnberg, 2009 Promotion an der Universität Regensburg. Autor und Programmgestalter in der Musikredaktion des Bayerischen Rundfunks – Studio Franken in Nürnberg. Jüngste Buchveröffentlichung: *Phrasentransposition und Ritornellgedanke – Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711*, 2 Bände, Verlag Hans Schneider, Tutzing 2010.

## Hinweise für Autoren

1. Jeder für die Musikforschung eingereichte Aufsatz und kleine Beitrag wird anonymisiert begutachtet. Die Gutachterinnen und Gutachter werden nach fachlichen Gesichtspunkten ausgewählt, über die Veröffentlichung wird auf der Grundlage der Gutachten durch den zuständigen Herausgeber und den Wissenschaftlichen Beirat entschieden. Wir gehen davon aus, dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.

2. Bitte senden Sie uns Ihren Text (in neuer Rechtschreibung) entweder per Post als Ausdruck (ohne Datenträger) oder per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Datenträger können nicht zurückgeschickt werden.

3. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (‘’); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: cis, fis’), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2002). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für ‚bis‘ (1999–2000), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.

4. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

5. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

6. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
- Henricus Loritus Glareanus: *Dodekachordon*, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber<sup>2</sup>1993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
- Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
- Meier, S. 60 ff.
- Ebd., S. 59.

– Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG2*, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-WGuelf. 1099 Helmst. [W2]“. Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:
- Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.

7. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.

8. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.