

DIE MUSIKFORSCHUNG

70. Jahrgang 2017 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)
und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Helmut Loos: Zum Gedenken an Winfried Schrammek	105
Cordelia Miller: Sinfonische Orgelmusik nach 1870 zwischen Sakralität, Profanität und Nationalismus. Ein deutsch-französischer Vergleich	106
Marijana Kokanović Marković: Serbische Salonmusik im Kontext der gesellschaftlichen Modernisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	126
Gregor Herzfeld: Zwischen sinfonischer Tradition und Experiment. Henry Cowells <i>Sinfonien</i> Nr. 1 (1917–19) und Nr. 2 (1938).	137
Natalia V. Gubkina: Europäische Kunstmusik in der Musikindustrie der USA am Beispiel des Gesangsschaffens von Frank Sinatra	150

Besprechungen

Ein Kleid aus Noten. Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände (Janke; 171) / K. Schiltz: Music and Riddle Culture in the Renaissance (Mackensen; 172) / J. Ebrecht: Händels Klaviermusik. Kontexte – Strukturen – Didaktik (Over; 174) / Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (Giuggioli; 175) / Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika. Grundlagen. Desiderate. Forschungsperspektiven (Friedrich; 179) / I. M. Groote: Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913 (Weis; 180) / R. Helmers: Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera (Flamm; 182) / Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1 (Küsgens; 185) / Classical Musik in the German Democratic Republic. Production and Reception (187; Stöck) / J. Cocteau: Écrits sur la musique (Schneider; 188) / Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis (190; Schröder) / Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 3: Die Moderne (Meischein; 192) / P. Petersen: Hans Werner Henze – Ingeborg Bachmann. „Undine“ und „Tasso“ in Ballett, Erzählung, Konzert und Gedicht (Tumat; 193) / T. R. Klein: Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation (Voigt; 195) / J. H. Schröder: Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert (Knoth; 197) / Sound

und Performance. Positionen – Methoden – Analysen (Wöllner; 198) / A. Truslit: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören (Hohagen; 200) // L. van Beethoven: Werke VI/5 (Ahrend; 202) / H. Eisler: Gesamtausgabe VI/10 und IV/10 (Scheideler; 204)

Die im Jahr 2016 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	208
Eingegangene Schriften	212
Eingegangene Notenausgaben	214
Mitteilungen	216
Tagungsberichte	218
Die Autoren der Beiträge	219

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 70. Jahrgang 2017 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt.
ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, 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 senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. 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. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

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

Helmut Loos (Leipzig)

Zum Gedenken an Winfried Schrammek (1929–2017)

Am Samstag, dem 4. März 2017, ist Prof. Dr. Winfried Schrammek in seinem Haus an der Märchenwiese in Leipzig friedlich verschieden. Als Direktor des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig hat er nach der friedlichen Revolution eine wichtige Rolle bei der Neuorganisation der Musikwissenschaft in Leipzig gespielt. Bis zuletzt war der 87-Jährige aktiv und engagiert vor allem als Orgelforscher über das Leipziger Musikleben hinaus tätig.

1929 in Breslau geboren, besuchte er das Herzog-Friedland-Gymnasium in Sagan und erlangte das Abitur nach Kriegsdienst und Vertreibung 1948 in Jena. Hier studierte er (nach einer Kirchenmusikausbildung in Weimar) an der Universität Musikwissenschaft, Germanistik und Völkerkunde. 1956 wurde er von Heinrich Bessler mit einer Arbeit über das Buxheimer Orgelbuch promoviert. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter arbeitete er zunächst an der Musikabteilung am Institut für Volkskunstforschung in Leipzig, anschließend ab 1962 am Leipziger Musikinstrumentenmuseum. Nach fünfzehn Jahren wissenschaftlicher Tätigkeit stieg er zum Kustos der Sammlung auf, in der Umbruchszeit wurde er – politisch vollkommen unbelastet – 1988 zum kommissarischen Leiter und 1989 zum Direktor des Museums berufen. Mit großem Geschick verstand er es, in vertrauensvoller Zusammenarbeit mit der Universitätsverwaltung und ihrer Leitung die kulturellen Anliegen seines Hauses sowie die persönlichen Schicksale seiner Mitarbeiter erfolgreich zu vertreten, so dass alle Arbeitsplätze erhalten und die vielfältigen Aktivitäten des Museum fortgesetzt werden konnten. Mit starkem Verantwortungsbewusstsein setzte er sich stets für seine Mitarbeiter ein und ermöglichte ihnen die Entfaltung ihrer Interessen, so dass eine harmonische und ertragreiche Arbeitsatmosphäre entstehen konnte.

Zahllose Sonderausstellungen zeichneten seine lebendig ausstrahlende Direktionszeit am Musikinstrumentenmuseum aus, an denen er immer wieder als ausgewiesener Spezialist für die Orgel und andere Tasteninstrumente beteiligt war. In seinen eigenen Publikationen wie dem zusammen mit Hubert Henkel und Klaus Gernhardt 1983 herausgegebenen Museumskatalog *Orgelinstrumente, Harmoniums* widmete Schrammek sich seiner Thematik unter ganz verschiedenen Aspekten, es ging ihm nicht nur um bautechnische Angelegenheiten, sondern in einem viel umfassenderen Sinne um die Aufführungspraxis und um die liturgische Sinngabe der Instrumente und ihrer Musik. Als Orgelsachverständiger war er bei der Rettung und Restaurierung vieler Orgeln der Region tätig, darunter zweimal für die Silbermannorgel der Dresdner Hofkirche, und erwarb sich mit klarem Sachverstand den großen Respekt von Orgelbauern und Organisten. Zuletzt konnte er diese wunderbare Gabe segensreich in die Arbeit der Rektoratskommission „Orgel für den Neubau der Aula/Kirche am Campus Augustusplatz“ der Universität Leipzig einbringen. Das Ergebnis trägt wesentlich auch seine Handschrift, mit großer Freude konnte er die Fertigstellung der großen Jehmlich-Orgel und des ersten Bauabschnitts der Metzler'schen Schwalbennestorgel noch erleben und die Orgeln selbst spielen.

Cordelia Miller (Berlin)

Sinfonische Orgelmusik nach 1870 zwischen Sakralität, Profanität und Nationalismus Ein deutsch-französischer Vergleich

Wenn wir uns mit sinfonischer Orgelmusik beschäftigen, sprechen wir einerseits von einer bzw. mehreren auf die Orgelmusik übertragenen Eigenschaften, die für das „Sinfonische“ stehen, andererseits von einer Gattung, der sogenannten „Orgelsinfonie“. Im deutsch-französischen Vergleich fällt auf, dass trotz oder, wie zu zeigen sein wird, gerade wegen einer ungebrochenen sinfonischen Tradition, aufgrund derer der Begriff des Sinfonischen bzw. des „sinfonischen Stils“ überhaupt erst entstanden ist, zwar sinfonische Aspekte, nicht jedoch die Orgelsinfonie als Gattungsbezeichnung Eingang in die deutsche konzertante Orgelmusik fanden. In Frankreich dagegen, wo die Sinfonie als die repräsentative Gattung des Sinfonischen im 19. Jahrhundert im Vergleich zur Oper nur eine Nebenrolle spielte, etablierte sich mit der Orgelsinfonie eine neuartige, spezifisch französische Gattung. Die folgenden Ausführungen gehen der Frage nach, wie es zu dieser paradoxen gattungsgeschichtlichen Situation kommen konnte. Dazu soll im ersten Teil betrachtet werden, unter welchen musik- und kulturhistorischen Voraussetzungen das Sinfonische und die Sinfonie in Frankreich seit den 1870er Jahren an Bedeutung gewinnen und die Gattung der Orgelsinfonie, wie sie von Charles-Marie Widor (1844–1937) entwickelt wurde, entstehen konnte. Im zweiten Teil stehen Aspekte des Sinfonischen in der deutschen Orgelmusik, wofür am Ende des Jahrhunderts das Orgelwerk von Max Reger (1874–1916) repräsentativ steht, im Mittelpunkt. Die unterschiedlichen Entwicklungen in den beiden Orgelnationen im Hinblick auf sinfonische Orgelmusik reflektieren das Spannungsfeld aus Sakralität, Profanität und Nationalismus, in dem sich die jeweilige Orgelmusikproduktion jener Epoche bewegte.

1. Die Idee des Sinfonischen in der französischen Musikästhetik um 1870

Das Primat der Sinfonie als der höchsten Gattung der Instrumentalmusik entstand auf der Grundlage des sich in der deutschen Romantik etablierenden Ranges der Instrumentalmusik als der aufgrund ihrer Immaterialität höchsten, weil autonomen und „reinen“ Kunst. Hinzu kam die z. B. bei Robert Schumann herausgehobene demokratisch-bürgerliche Idee von der Gleichberechtigung aller Instrumente in der Sinfonie. Beethovens Sinfonien wurden in Deutschland, aber seit den 1830er Jahren auch in Paris „zum Inbegriff der Gattung, zum ‚non plus ultra‘ der Symphonik und bestimmten auch die normativen Grundlagen der Komposition, insbesondere die gattungsinhärente ästhetische Idee symphonischer Monumentalität und Größe“¹. Dabei beinhaltet der

1 Christiane Strucken-Paland, „Symphonische Züge in César Francks *Grande pièce symphonique*“, in: Dies. und Ralph Paland (Hrsg.), *César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, Köln 2015, S. 101–119; hier S. 104.

„Begriff des Symphonischen [...] eine Auskunft über die Dimension sowie eine Auskunft über die Form, welche sich einerseits in dem zugrunde liegenden Gerüst des Sonatensatzes und andererseits in der ästhetischen Idee der Einheit des Werkganzen manifestiert. Diese beiden zentralen Momente des Symphonischen [...] sind untrennbar miteinander verbunden.“²

Die Dimension der Sinfonie erwächst einerseits aus der schier großen Klangkörper, andererseits aus ihrem Rezeptionskontext, indem sie sich im Gegensatz zur Kammermusik an ein großes, öffentliches, bürgerliches Publikum richtet und dadurch „universalistischen Charakter“³ gewinnt. Im Hinblick auf die Aussage über die Form verbindet sich im Begriff des Sinfonischen mit „dem ästhetischen Postulat der Einheit des Werkganzen [...] in dialektischer Weise zugleich auch die Forderung nach größtmöglicher Mannigfaltigkeit. [...] Die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts forderte einen formal geschlossenen Zusammenhang ohne den Verzicht auf charakteristische individuelle Prägungen.“⁴ Beides gewährleistet das Schema des klassischen, mehrsätzigen Sonatenzyklus mit den jeweils verschiedenen Ausdruckscharakteren der einzelnen Sätze und Satzteile einerseits und einem reichen motivisch-thematischen Beziehungsgeflecht andererseits.

In Frankreich gewannen das Sinfonische und die Sinfonie im historischen Kontext des Deutsch-französischen Krieges von 1870/71 an Bedeutung, wobei die beiden zentralen Aspekte der Dimension und der Form vor dem Hintergrund der eigenen Musiktraditionen einerseits und der übermächtigen deutschen sinfonischen Tradition andererseits im Verbund mit dem Streben nach einer genuin französischen Musik auf eine sehr spezifische Weise rezipiert und künstlerisch umgesetzt wurden. Die allgemeine Kritik an der Verflachung der französischen Musikkultur verband sich unter dem Eindruck des nationalen Traumas des verlorenen Krieges mit der Suche nach einem neuen Nationalbewusstsein, eine Verbindung, die sich in der Leitidee einer *ars gallica* äußerte und in der 1871 gegründeten *Société Nationale de musique* einen institutionellen Rahmen finden sollte:

„Getragen durch ein elitäres Kunstverständnis ganz im Sinne des ‚l’art pour l’art‘ [...] und unter Berufung auf die erstarkende nationale Besinnung, ging es der hier versammelten jüngeren Komponistengeneration ganz explizit um die Beförderung sogenannter ‚musique sérieuse‘. Die zunehmende Seichtheit, die im musikalischen Schaffen der vergangenen Jahrzehnte zu beobachten gewesen war, habe den moralischen Zustand der Nation geschwächt und zu einer Entnationalisierung beigetragen, der es durch eine ernste nationale Musikkultur gegenzusteuern gelte.“⁵

Die „musique sérieuse“ grenzte sich von der Welt der Oper und der (Klavier-)Virtuosität und der sie verbindenden Gattungen der Variation und Fantasie ab und stellte „idealiter eine abgeschirmte Gegenwelt dar“⁶, in der der Instrumentalmusik vor allem unter Berufung auf ethisch-moralische Gesichtspunkte die Führungsrolle zugewiesen wurde. Indem

2 Ebd.

3 Ebd., S. 105.

4 Ebd.

5 Fabian Kolb, „Symphonik im ‚style d’orgue‘? Zu César Francks Symphonie d-Moll und den Grundlagen, Problemen und Chancen eines rezeptionsästhetischen Topos“, in: Ebd., S. 61–99; hier S. 69f.

6 Martin Kaltenecker, „César Franck und der Diskurs des Organizismus“, in: Ebd., S. 143–160; hier S. 149.

die Komponisten der Wiener Schule, darunter in erster Linie Beethoven, die Protagonisten dieser Bewegung waren, eignete man sich eine ausgeprägt deutsche Tradition an, die man zugleich in „einem Akt kultureller Annektierung zu überbieten trachtete.“⁷ Auf diskursiver Ebene geschah dies durch „die Verquickung einer Rezeption deutscher Musik mit Begriffen [...], die aus der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts stammen“⁸, wie „goût“, „mesure“, „simplicité“ und vor allem „clarté“, aber auch der weiterhin positiv besetzte Begriff des „effet“,

„der mit einer effizienten rhetorischen Anlage in Verbindung steht. Diese bestimmt auch die Wichtigkeit des *melodischen* Elements als des führenden und quasi zum Hörer sprechenden: Melodie darf weder von Konstruktion zerstört werden (von allzu weit getriebener thematischer Arbeit) noch von der Instrumentierung verunklart.“⁹

Damit entstand im Paris der 1840er bis 1860er Jahre eine Ästhetik der Instrumentalmusik, die im Sinne einer „musique pure“ und der Sinfonie als ihrem Ideal einerseits in Parallelität zur deutschen Ästhetik stand, die sich andererseits aber durch das Primat der Melodie von ihr absetzte. Bezogen auf die französische Beethoven-Rezeption, die aus dem Diskurs um die „musique sérieuse“ hervorging, und ihre Manifestation im sinfonischen Schaffen französischer Komponisten bedeutete dies, dass sie sich zwar auf Beethoven'sche Formmodelle – insbesondere das zyklische Prinzip – beriefen, dabei aber sowohl auf die Stringenz der thematisch-motivischen Arbeit und die daraus erwachsende dynamische Spannung als auch auf das Pathos des großen Vorbildes weitgehend verzichteten.¹⁰ Bei der Mehrzahl der französischen Instrumentalkompositionen um 1870 kann man daher von einer „selektiven Beethoven-Rezeption“¹¹ sprechen, bei der der Komponist „in der Hauptsache wie ein Reservoir von Gesten und Affekten benutzt worden zu sein [scheint], als eine Art Steinbruch von rhythmischen und melodischen Gesten“¹². Der selektive Charakter der

7 Kolb, „Symphonik im ‚style d'orgue‘“, S. 70.

8 Kaltenecker, „César Franck und der Diskurs des Organizismus“, S. 150.

9 Ebd. Der „goût français“, der in den Auseinandersetzungen um die Vorherrschaft der italienischen oder französischen Oper in Paris zum Symbol nationaler Überlegenheit wurde, basierte auf dem Primat des Vorrangs der Poesie vor der Musik und folglich auch der Vokal- vor der Instrumentalmusik. Die irrationale und undefinierbare Ausdruckskraft der absoluten Musik galt gegenüber der das Wort untermalenden Musik als ästhetisch und ethisch von geringerem Wert. Der unanfechtbare Vorrang der Poesie vor der Musik führte zur Forderung nach „clarté“ und „simplicité“ im Sinne von Verständlichkeit und Fasslichkeit. Die italienische Oper wurde nicht nur wegen der fremden Sprache, sondern auch wegen der angeblich darin enthaltenen „difficultés“ abgelehnt. Damit waren Koloraturen und virtuose Instrumentaleinlagen ebenso gemeint wie komplizierte musikalische Strukturen und „übertriebene“ Expressivität. Im späteren 19. Jahrhundert, als Deutschland im Musikbereich zum nationalen „Hauptkonkurrenten“ wurde, übertrug man interessanterweise die gleichen Kritikpunkte – Kompliziertheit, Überladenheit, Maßlosigkeit – auf die deutsche Musikproduktion. Zur Auseinandersetzung um den „goût français“, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts im sogenannten Buffonistenstreit gipfelte, vgl. Eeva-Taina Forsius, *Der „goût français“ in den Darstellungen des Coin du Roi. Versuch zur Rekonstruktion einer „Laienästhetik“ während des Pariser Buffonistenstreites 1752–1754. Haltungen, Widersprüche, Bezüge zur Vorgeschichte und zur ästhetischen Tradition* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 18), Tutzing 1985.

10 Zum sinfonischen Schaffen französischer Komponisten nach 1871 vgl. Elisabeth Schmierer, „Zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus. Französische Symphonik nach 1871“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2001, S. 92–109.

11 Kaltenecker, „César Franck und der Diskurs des Organizismus“, S. 159.

12 Ebd., S. 156.

Rezeption der deutschen Sinfonie- und Beethoven-Tradition wurde dadurch begünstigt, dass es, anders als in Deutschland, in Frankreich keine ungebrochene sinfonische Tradition gab, was zu einer Offenheit und Durchlässigkeit eigener Sinfoniekonzepte führte, ohne die die Entstehung der paradoxen Gattung der Orgelsinfonie wohl kaum denkbar gewesen wäre. Ein gutes Beispiel für die selektive französische Beethoven-Rezeption ist das musikalische Schaffen von César Franck (1822–1890), der als Mitbegründer der Société Nationale de musique eine Vorreiterrolle in der Bewegung der „musique sérieuse“ einnahm und zugleich mit der erstmaligen Einbeziehung sinfonischer Elemente in die Orgelmusik dazu beitrug, dass die Orgel ins Zentrum dieser Bewegung rückte und damit einen historisch einzigartigen kulturellen, gesellschaftlichen und nationalen Stellenwert erhielt.¹³ Francks kammermusikalische Werke, seine Sinfonie wie auch seine sinfonisch angelegten Orgelwerke zeichnen sich durch eine „anti-dynamische Struktur“ mit der „Grundtendenz zu statischer Aneinanderreihung“ aus,¹⁴ bei der Themen und Motive nicht entwickelt werden, sondern die Funktion erfüllen, Sätze und Satzteile im Sinne einer „Reminiszenz und als poetisches Echo“¹⁵ miteinander zu verbinden. Sein „Komponieren scheint darin zu bestehen, Situationen zu schaffen, die eine quasi unveränderte, aber intensiviertere und bohrende Rückkehr von melodischen Elementen ermöglichen. Francks Musik erweist sich hier als involutiv, sie will einmünden ins Gewesene.“¹⁶ Was ihn an Beethovens sinfonischer Arbeit interessiert, ist „das Element der zyklischen Verklammerung“¹⁷, in dem sich seine aktive Beethoven-Rezeption denn auch erschöpft. Dennoch genügte dieser sehr selektive Rückgriff auf Beethoven'sche Formmodelle, der in der Art seiner Aneignung ein mit der Entwicklungslosigkeit geradezu konträres musikalisches Ergebnis zeitigte, im Verbund mit dem Postulat der „musique sérieuse“ in den Augen der „jeune école française“, um Franck zum Beethoven-Nachfolger zu stilisieren.

2. Voraussetzungen für Aspekte des Sinfonischen in der französischen Orgelmusik um 1870

Dass, um auf unser Thema zurückzukommen, Elemente des Sinfonischen Eingang in die französische Orgelmusik finden konnten, war also unter der Voraussetzung des Strebens nach einer neuen Ernsthaftigkeit und Geistigkeit in der „musique sérieuse“ im Verbund mit der Suche nach dem National-Eigenen und kultureller Hegemonie sowohl mittels einer Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit als auch in der Ausrichtung an der europäischen Musikgeschichte, insbesondere an Beethoven, möglich. Dabei profitierten die Orgelkomponisten von den Bestrebungen des nationalen Neokatholizismus ebenso wie von der allgemeinen Sakralisierung von Musik im Sinne einer Ersatzreligion. Diskursgeschichtlich handelte es sich also um „eine Sakralisierung und Nationalisierung des Musikverständnisses“¹⁸ als Voraussetzung für die spezifische Entwicklung der franzö-

13 Der personelle Faktor, dass Franck wie auch Camille Saint-Saëns, die beide als Organisten an bedeutenden Pariser Kirchen wirkten – Franck in Ste. Clotilde, Saint-Saëns in Madeleine – und sich bewusst gegen den mondänen Orgelstil eines Louis Lefébure-Wely stellten, zentrale Figuren der S.N.M. waren, dürfte entscheidend für diese Entwicklung gewesen sein.

14 Kaltenecker, „César Franck und der Diskurs des Organizismus“, S. 159.

15 Ebd., S. 157.

16 Ebd., S. 153. Oder, wie Stockhausen es formulierte: „Immer dasselbe in ständig neuem Licht.“ Zitiert nach: Ebd., S. 160.

17 Ebd., S. 159.

18 Kolb, „Symphonik im ‚style d’orgue‘?“, S. 75.

sischen Orgelmusik um 1870. Die Orgel avancierte – nicht nur in Frankreich, aber hier mit der deutlicheren Konsequenz ihrer Aufwertung – zum „Instrument der Transzendenz [und] Signum eines religiösen Ästhetizismus“¹⁹, nicht allein im kirchlich-funktionalen Bereich, sondern auch im Hinblick auf die liturgisch nicht gebundene Orgelmusik. Kunstreligiöse Vorstellungen, „die das kontemplative Hören absoluter Musik in die Nähe religiöser Versenkung brachten“²⁰ und dem Religiösen den Aspekt des Erhabenen entgegensetzten, ließen die Grenze zwischen religiöser und profaner Musik sowie „zwischen einer ‚säkularisierten‘ Orgelmusik und einer ‚sakralisierten‘ Symphonik“²¹ verschwimmen, zumal gerade die Sinfonik mit dem Erhabenen assoziiert wurde.

Im Zuge einer Rückbesinnung auf die Vergangenheit der Grande Nation ließ sich an die Tradition französischer Orgelkunst in der Ära von Louis XIV. anknüpfen, die im In- und Ausland als spezifisch nationale Musik und nationaler Sonderweg aufgefasst wurde. Spätestens mit Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) und seinem „bon style“ erwuchs aus Sicht der Verfechter der „musique sérieuse“ ein veritabler Erbe des organistischen „siècle classique“.²² Der Rekurs auf die Tradition bezog sich jedoch nicht allein auf die französische Schule, sondern auch auf J. S. Bach. Dabei wurde eine Synthese der Musiktraditionen Deutschlands und Frankreichs angestrebt. Als vorbildlich in dieser Hinsicht galt Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858), dem Lemmens, Camille Saint-Saëns, Franck und Widor folgten. In ihrem Werk vereinigten sich „Klangpracht, Farbreichtum, dramatische Expressivität und Primat der Melodie als französische Qualitäten plus Form-sinn, polyphoner Reichtum und Verarbeitungs- bzw. Fortspinnungstechniken als deutscher Zugewinn“²³. Dadurch avancierten diese Orgelkomponisten sogar zum Vorbild bzw. im Fall von César Franck zum Bindeglied für das französische Schaffen auf sinfonischem Gebiet, wobei dort die Rolle Bachs durch diejenige Beethovens ersetzt wurde.²⁴

Dass die französische Orgelmusik zum „patriotischen ‚Bollwerk‘“²⁵ einer neuen nationalen Musik erhoben wurde, wäre schließlich nicht denkbar gewesen ohne die epochalen orgelbaulichen Neuerungen der Firma Cavaillé-Coll. Vor allem nach 1871 verstand man die „technologisch-kulturelle Leistung ersten Ranges“ explizit „als Rückkehr zur großen Zeit der französischen Orgelkultur und als Beitrag zur Rückgewinnung der kulturellen

19 Ebd., S. 70.

20 Strucken-Paland, „Symphonische Züge in César Francks *Grande pièce symphonique*“, S. 106.

21 Kolb, „*Symphonik im ‚style d’orgue*?“, S. 73. Für das Verschwimmen dieser Grenze steht repräsentativ Francks kompositorisches Schaffen. Seine Orgelzyklen *Six Pièces d’orgue* und *Trois Pièces pour le Grand Orgue* sind in ihrer orchestralen Klanglichkeit und formalen Struktur sinfonisch und damit säkular „gedacht“, und umgekehrt wurde seine Sinfonie d-Moll schon von der zeitgenössischen Rezeption als im „style d’orgue“ und folglich sakral konzipiert wahrgenommen.

22 Auch Franck rekurriert mit der Titelgebung seiner *Six Pièces d’orgue* und der *Trois Pièces pour le Grand Orgue* gattungsgeschichtlich an die *Livres d’orgue* des 17. und 18. Jahrhunderts an.

23 Kolb, „*Symphonik im ‚style d’orgue*?“, S. 72.

24 Um die Rückbesinnung und Berufung auf Bach zu untermauern, wurden musikalische Genealogien kreiert, die die genannten französischen Orgelkomponisten in die direkte Nachfolge Bachs stellten. Dabei handelte es sich meist um Legenden, wie im Fall von Widor, der sein Leben lang daran festhielt, Erbe einer Tradition zu sein, die über Lemmens, Adolph Hesse und Johann Nikolaus Forkel direkt auf Bach zurückführte. Dabei konnte weder Forkel als Nachgeborener ein Erbe Bachs sein, noch berechnete Lemmens’ sehr kurze Unterrichtszeit bei Hesse seine Stilisierung zum legitimen Hüter der Bach-Tradition.

25 Kolb, „*Symphonik im ‚style d’orgue*?“, S. 73.

Vormachtstellung im internationalen Wettbewerb²⁶. Zwischen 1840 und 1890 baute Aristide Cavallé-Coll (1811–1899) Orgeln für sämtliche bedeutende Pariser Kathedralen, von St. Denis bis St. Sulpice und Notre Dame, aber auch für Theater, Konzertsäle und Ausstellungsgebäude, darunter den Trocadéro-Palast, das zentrale Gebäude der Weltausstellung von 1878. Obwohl Frankreich mit dem Bau dieser ersten Konzertsaalorgel zeitlich weit hinter England und Deutschland lag,²⁷ bedurfte es nicht erst dieser institutionellen Voraussetzung für eine Wahrnehmung der Orgel als säkulares Instrument, auf dem säkulare Gattungen erklingen, zumal sich die Trocadéro-Organen von den großen Pariser Kathedralorganen nicht substantiell unterschied. Zwar durften Orgelkonzerte in den katholischen Kirchen Frankreichs aus dogmatischen Gründen traditionell nicht stattfinden,²⁸ allerdings fanden die Organisten Wege, um die klangprächtigen und prestigeträchtigen Orgeln Cavallé-Colls, die sie zu einer entsprechenden Musik inspirierten, im Sinne konzertanter Aufführungen zu Gehör zu bringen. Bereits 1864, 14 Jahre vor der Einweihung der ersten Konzertsaalorgel, wandte sich Franck in einer „séance“, in der er seine *Six Pièces d’orgue* erstmals öffentlich spielte, bewusst an ein Konzertpublikum und wagte es somit erfolgreich, seinen Arbeitsplatz, die Kirche Ste. Clotilde, in einen Konzertsaal umzufunktionieren. Widor verstand es während seiner über 60 Jahre währenden Dienstzeit als Titularorganist an der berühmten Cavallé-Coll-Organen in St. Sulpice, die Sonntagsmesse in ein allwöchentliches Konzert umzuwandeln. In seinen Memoiren beschreibt der polnische

26 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 3: *Von 1830 bis zur Gegenwart*, Laaber 2004, S. 146.

27 In England wurden bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts Konzertsäle mit Orgeln ausgestattet, z.B. die Rotunden der Londoner Pleasure Gardens; in die 1834 von dem Industriellen Joseph Moore gebaute Town Hall in Birmingham, die als der schönste Konzertsaal der Welt galt, baute William Hill aus London eine große Orgel ein, auf der auch Mendelssohn erfolgreich konzertierte und die ihn zu seinen Orgelsonaten inspirierte. In Deutschland wurden Konzertsaalorgeln zunächst aus der Erfordernis einer Begleitfunktion heraus installiert, und zwar im Zusammenhang mit den Musikfesten, die vor allem im Rheinland „seit dem frühen 19. Jahrhundert Repräsentanten einer neuen bürgerlichen Gesellschaft als Träger der Musikkultur waren.“ Klaus Wolfgang Niemöller, „Perspektiven der europäischen Konzertsaalorgel in der Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: ders. (Hrsg.), *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Bericht über das Symposium Sankt Petersburg 14.–15.1.2005* (= Edition IME Reihe I: Schriften Band 15), Sinzig 2010, S. 13–34; hier S. 19f. Mendelssohn, der in England nicht nur die Orgelkonzertkultur in den großen Town Halls kennengelernt hatte, sondern auch die ungebrochene Tradition der Aufführung der Händel’schen Oratorien, initiierte als vielfacher Leiter der Niederrheinischen Musikfeste ihre originalgetreue Wiedergabe mit Orgelbegleitung. (Zu Mendelssohns diesbezüglichem Engagement vgl. Niemöller, ebd., S. 19–24.) Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte eine repräsentative Orgel mit meist drei Manualen, Pedal und mindestens 40 Registern zur Grundausrüstung eines jeden größeren Konzertsaaes. Anders als in England oder den USA, wo sich dank der Konzertsaalorgeln eine spezifische, außerkirchliche, dabei äußerst erfolgreiche Orgeltradition etablierte, in der die Orgel in erster Linie als Orchesterersatz fungierte, wurde die Orgel in Deutschland auch im Konzertsaal weiterhin primär als Kircheninstrument wahrgenommen. Bis heute erfüllt sie dort vor allem repräsentative und dekorative Zwecke.

28 Alexandre Guilmant (1837–1911) beispielsweise durfte in seiner Amtskirche La Trinité nicht konzertieren. Er verlagerte daher seine Aktivitäten als Konzertorganist und Komponist von explizit konzertanter Orgelmusik auf Konzertsäle in England und Amerika, die er während seiner ausgedehnten Tournées frequentierte, sowie auf den Trocadéro-Palast in Paris, wo er nicht nur das Eröffnungskonzert am 7. August 1878 bestritt, sondern von 1879 bis 1898 und noch einmal von 1901 bis 1906 eine lange Reihe von „Concerts historiques“ veranstaltete Gesprächskonzerten, in denen er das Publikum vor allem mit den Alten Meistern vertraut machte.

Pianist und Politiker Ignace Jan Paderewski, wie sich Sonntag für Sonntag ein exquisites Publikum um den Orgelvirtuosen drängte:

„[...] Widor's famous organ recital every Sunday morning was a rendezvous of the whole aristocratic and artistic Paris world. The church was always crowded with the most brilliant gathering of beautiful and fashionable ladies. [They came] as near to the organ and Widor as they could possibly get. [...] To hear Widor on Sunday morning at St. Sulpice became a habit and a fashion that lasted many years.“²⁹

Wie bedeutsam die Cavaillé-Coll-Orgel für die Entwicklung des französischen Selbstbewusstseins als Musiknation und der Orgelmusik als ihrem Aushängeschild war, belegt auch die Selbstverständlichkeit, mit der sie von Widor u. a. als die Vollendung der gesamteuropäischen orgelbaulichen Entwicklungsgeschichte betrachtet wurde. In dieser Sichtweise, die die Barockorgel lediglich als ein Bindeglied ansah, ließ sich auch das Bach'sche Orgelwerk durch die Überzeugung, dass erst die Cavaillé-Coll-Orgel eine adäquate Wiedergabe möglich gemacht habe, national vereinnahmen. Widor, der sich in der Zusammenarbeit mit Albert Schweitzer intensiv mit dem Orgelwerk Bachs auseinandersetzte,³⁰ war der Überzeugung, dass erst die technischen Erneuerungen Cavaillé-Colls, die mit der Verbesserung der Windversorgung und den unbeschränkten Koppelmöglichkeiten eine bruchlose Klangsteigerung ermöglichten, Bachs Vorstellungen von einer „absolut einheitliche[n] Klanglichkeit“³¹ zu realisieren vermochten. Mit ihnen sei „uns die Möglichkeit gegeben, die Riesenschöpfungen des Eisenacher Meisters zu durchdringen, sie in ihrem ganzen Glanze, in rechtem Lichte zu schauen und Bach zu hören, wie Bach gehört sein will.“³² Die Vorstellung von der Cavaillé-Coll-Orgel als idealem Bach-Instrument³³ verband sich in Widors Orgelästhetik mit der Hinwendung zum Komponisten ausdrucksstarker Vokal- und Orchestermusik, deren Grundcharakter Widor in Bachs Orgelwerk wiederzufinden

29 Ignace Jan Paderewski/Mary Lawton, *The Paderewski Memoirs*, London 1939, S. 152. Offenbar war es aufgrund der großen Entfernung zur Messzeremonie, ihrer einheitlichen Struktur und zeitlichen Ausdehnung möglich, dass parallel dazu und weitgehend unabhängig davon eine konzertähnliche Situation auf der Orgelempore bestehen konnte, die in der Nachfolge Widors viele berühmte Pariser Organisten nutzten, um eine sehr spezifische französische Orgelkonzertkultur zu etablieren.

30 Albert Schweitzer (1875–1965) kam 1893 nach Paris, um bei Widor zu studieren. Ihr anfängliches Lehrer-Schüler-Verhältnis entwickelte sich jedoch bald zu einem gegenseitigen Geben und Nehmen auf Augenhöhe. Schweitzer half Widor, die Bachs Choralvorspielen zugrundeliegenden Texte und ihre musikalische Ausdeutung zu verstehen. Eine langjährige Zusammenarbeit im Bereich der Bach-Forschung entstand, die sich in zahlreichen Veröffentlichungen niederschlug, darunter in Schweitzers wegweisender Bach-Monographie *Jean-Sébastien Bach – le Musicien-Poète*, die 1905 erstmals erschien und zu der Widor das Vorwort schrieb, wie auch zur 1908 herausgegebenen deutschen Fassung.

31 Charles-Marie Widor, Vorrede zu: Emile Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929, S. XII.

32 Charles-Marie Widor, *Die Technik des modernen Orchesters. Ein Supplement zu H. Berlioz Instrumentationslehre. Aus dem Französischen übersetzt von Hugo Riemann*, Leipzig 1904, S. 186.

33 Auch Schweitzer teilte diese Ansicht und begründete sie wie Widor mit der klanglichen Einheitlichkeit der Cavaillé-Coll-Orgel. Ein reiches Arsenal aufeinander abgestimmter Grundstimmen und Mixturen ermögliche „die von Bach gedachte klare und gesättigte Klangfarbe [...]. Denn die Bachsche Fuge verlangt Homogenität der Klangfarbe auf allen drei Klavieren! Sie ist einfarbig gedacht, wie der Kupferstich. [...] Darum spielen die französischen Organisten die Bachschen Fugen in manchem einfacher, klarer und sachgemäßer als wir: ihre Orgel steht der Bachschen näher als die unsrige. Wir aber müssen die Bachsche Fuge unserer Orgel anpassen.“ Albert Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Faksimilierter Nachdruck der 1. Auflage von 1906, Wiesbaden 1962, S. 27ff.

glaubte: „Ce n'est plus le Bach de la fugue que nous invoquons, c'est le mélodiste pathétique, le maître expressif par excellence des Préludes, du Magnificat, de la Messe en Si, des Cantates et de la Passion suivant St. Mathieu.“³⁴ Indem Widor den „pathetischen Melodiker“ und „ausdrucksvollen Meister“ in den Vordergrund rückte, dessen Orgelwerk auf der klangschönen und sinfonischen Cavallé-Coll-Orgel auf ideale Weise wiedergegeben werden konnte, avancierte er mit seinen eigenen Orgelsinfonien zum natürlichen Nachfolger Bachs³⁵ und legitimierte und harmonisierte so die Übertragung einer weltlichen Gattung auf die Orgel ebenso, wie er die Bedeutung der französischen Orgelmusik als patriotisches „Bollwerk“ entscheidend beförderte.

3. Charles-Marie Widor's „Symphonies pour orgue“

Widor's zehn Orgelsinfonien sind zwischen 1872 und 1900 entstanden, komponiert in aufsteigender Tonfolge³⁶: c, D, e, f (op. 13), f, g, a, B (op. 42), c (op. 70), D (op. 73). Mehrere Sätze aus op. 13, vor allem die kontrapunktisch angelegten Stücke, dürften schon früher, während Widor's Studienzeit entstanden sein. Die frühen Sinfonien bilden jeweils kein kohärentes Ganzes, sondern es handelt sich eher um eine Zusammenstellung von kontrastierenden Einzelstücken im Sinne einer Suite, woraus auch die ungewöhnlich große Zahl an Sätzen von durchschnittlich fünf resultiert. Barocke Formen wie Präludium, Fuge, Toccata und Passacaglia stehen neben romantischen und liedhaften Sätzen in der Tradition des Charakter-, mitunter auch des Salonstücks und tragen Bezeichnungen wie Pastorale, Intermezzo, Marsch, Scherzo oder Cantabile. Größere Formentwicklungen finden in den frühen Orgelsinfonien ebenso wenig statt, wie die Sonatenhauptsatzform an irgendeiner Stelle konsequent angewendet wird. Erst in den mittleren Sinfonien op. 42 finden sich deutlichere Ansätze thematischer Arbeit und formale Aspekte des Sinfonischen, wie zyklische Anlagen durch thematische Verwandtschaft. Besonders im Kopfsatz schafft Widor durch eine reiche Modulatorik größere Entwicklungsbögen mit Elementen der Sonatenhauptsatzform, wobei der Themendualismus

„durch den Gegensatz zweier Prinzipien [ersetzt wird]: Einem fest gefügten, choralartigen Hauptthema folgt unmittelbar ein rhapsodisch ungebundenes Triolenmotiv ohne thematische Qualität. Durchführung und Kombination beider Elemente beschränken sich nicht auf einen abgrenzbaren Formteil, sondern bestimmen den Satz in seiner Gänze und gipfeln in einer grandiosen Wiederkehr des Hauptthemas, das in einen pathetischen Schluß hineinführt.“³⁷

Die spieltechnischen Anforderungen der 5. bis 8. Sinfonie sind erheblich, sowohl hinsichtlich pianistischer Virtuosität als auch in der Pedalbehandlung mit regelmäßiger Ver-

34 „Wir berufen uns nicht länger auf den Bach der Fuge, sondern auf den pathetischen Melodiker, den ausdrucksvollen Meister par excellence der Präludien, des Magnificat, der h-Moll-Messe, der Kantaten und der Matthäus-Passion.“ Charles-Marie Widor, Vorwort zu *Symphonies pour Orgue*, Paris 1887, zitiert nach: Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, S. 270.

35 „Widor hatte sich mit diesen Werken nichts geringeres als die Weiterführung der unterbrochenen Tradition von J. S. Bach zum Ziel gesetzt. Dies war keine Überheblichkeit, wenn man das Niveau und den Geschmack des größeren Teils der damaligen französischen Organisten und des Publikums betrachtet.“ Van Oosten, *Widor*, S. 294.

36 Ebenso verfuhr später Louis Vierne mit seinen sechs Orgelsinfonien.

37 Gerhard Blum, Art. *Charles-Marie Widor*, in: *Lexikon der Orgel*, Laaber 2007, S. 836.

wendung des Doppelpedals, das nicht nur harmonische, sondern häufig auch melodische Funktion erfüllt.³⁸

Die beiden letzten Sinfonien, die *Symphonie Gothique* op. 70 (1894) und die *Symphonie Romane* op. 73 (1899) unterscheiden sich deutlich von den vorherigen Werken dieser Gattung, indem sie mit ihrem spirituellen Anspruch unter Verwendung gregorianischer Themen eine Synthese des konzertanten und liturgischen Stils bilden. Sie spiegeln Widor's gewandelte ästhetische Auffassung von einer der Orgel angemessenen Musik wider, die für ihn ohne eine Verbindung zur Gregorianik nicht mehr denkbar war. Die Entwicklung der Widor'schen Orgelsinfonie über einen Zeitraum von fast 30 Jahren beschreibt Albert Schweitzer wie folgt:

„Seine zehn Symphonien stellen die Entwicklung der Orgelkunst, wie er sie an sich erlebt hat, dar. Die ersten sind formvollendete, mehr von lyrisch-melodischem, manchmal sogar sentimentalem Geiste durchwehte Schöpfungen, die aber in der wunderbar großen Struktur der Themen die einzigartig organistische Begabung des Schöpfers zeigen. Mit der fünften Symphonie verläßt er diese Bahn. Das Lyrische tritt zurück; etwas anderes ringt nach Gestaltung. Zunächst noch in melodischer Form, in der fünften und sechsten Symphonie, die zu seinen bekanntesten gehören. Die siebente und achte sind Übergangswerke. Sie sind orgelmäßig und doch gewagt orchestral gedacht. Welch ein Wunderwerk, der erste Satz der achten Symphonie! Zugleich aber tritt das Herbe immer stärker hervor, das Herbe, das Widor dann in den beiden letzten Symphonien zur heiligen Kunst zurückführt.“³⁹

Zumindest für die erste Werkgruppe op. 13 erscheint die Gattungsbezeichnung Orgelsinfonie eher willkürlich bzw. lediglich auf die neuartige, suggestive Klanglichkeit der Cavailé-Coll-Orgel bezogen.

„Insofern ist es von geringer Bedeutung, wenn Widor als erster den Titel ‚Symphonie‘ für Orgelwerke verwendete; die Würdigung als ‚Vater der Orgelsymphonie‘ ist angesichts der vielfältigen Wurzeln der Orgelsymphonik simplifizierend oder rein äußerlich in ihrem Bezug auf die bloße Terminologie.“⁴⁰

Abgesehen davon, dass unter dem Einfluss und in der Nachfolge Widor's die Orgelsinfonie bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein zur dominierenden Gattung in der französischen Orgelliteratur wurde und von daher die „Würdigung als ‚Vater der Orgelsymphonie‘“ ihre Berechtigung hat,⁴¹ ist es im Kontext des Strebens nach einer eigenständigen nationalen Musikkultur einerseits und angesichts der Skepsis, die dem Titel „Orgelsinfonie“ auch in Frankreich entgegengebracht wurde, andererseits, durchaus bedeutungsvoll,

38 „Man könnte sagen, daß bezüglich des Aufführungsstils, instrumentaler Technik und idiomatischen Schreibstils, Widor für die Orgel bedeutet, was Komponisten wie Chopin und Liszt für das Klavier oder Paganini für die Geige bedeuteten. Dank Widor entwickelte sich eine spezielle Orgeltechnik, die mit dem grundlegenden Charakter des Instrumentes in Einklang steht. Widor's Orgelwerke erfordern eine völlige spieltechnische Beherrschung des Instrumentes und bilden einen Prüfstein für Organisten.“ Van Oosten, *Widor*, S. 296ff.

39 Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, S. 45.

40 Gerhard Blum, Art. *Symphonie*, in: *Lexikon der Orgel*, S. 759.

41 Zu nennen sind insbesondere die sechs Orgelsinfonien von Louis Vierne (1870–1937), mit denen er in der formalen Gestaltung, dem weitgehenden Verzicht auf polyphone Techniken und diversen Details, wie der Komposition in aufsteigender Tonfolge, deutlich an die Vorlagen seines Lehrers Widor anknüpft, auch wenn er, bei gleichzeitiger Orientierung am traditionellen Sonatenhauptsatz, harmonisch mit der Einbeziehung der Ganztonleiter und übermäßiger Akkorde neue harmonische Wege geht.

dass Widor nicht allein als erster, sondern überhaupt diesen Gattungsbegriff verwendete. Seine Entscheidung zeugt von Mut und Vertrauen in die eigenen kompositorischen Möglichkeiten, gepaart mit einem gehörigen Sendungsbewusstsein. Alexandre Guilmant etwa blieb bei seinen ungefähr zeitgleich entstandenen mehrsätzigen Orgelwerken, die von der Struktur und Satzfolge her „sinfonischer“ sind als Widors Orgelsinfonien, bei der Bezeichnung Sonate. Offenbar widersprach es seinem, wie auch César Francks ästhetischem Empfinden, einen so eng mit Orchestermusik assoziierten Gattungsbegriff auf die Orgel zu übertragen.⁴² Widor dagegen scheint die Größe und Bedeutungsschwere des Begriffs gerade als angemessen empfunden zu haben, um die Erhabenheit und Majestät seiner auf die Cavaillé-Coll-Orgel kongenial zugeschnittenen Musik und das hehre Ziel der „Weiterführung der unterbrochenen Tradition von J. S. Bach“⁴³ zum Ausdruck zu bringen.



Titelblatt der *Symphonie pour orgue* mit dem Motto ‚soar above‘ (siehe Anm. 43)

42 Das belegt auch die Bearbeitung seiner 1. und 8. Orgelsonate für Orgel und Orchester: Beide Male wählte Guilmant die Bezeichnung „Sinfonie“, ohne substantielle Veränderungen vorzunehmen.

43 Van Oosten, *Widor*, S. 294. Darauf deutet auch die selbstbewusste Devise „soar above“ (aufwärtssteigen), die er auf dem Titelblatt der Erstausgabe von op. 13 (1872) anbringen ließ, wohl als sinnreiche Anspielung auf seine Herkunft: Über seine Mutter stammte Widor von den Gebrüdern Montgolfier ab, die 1783 den ersten Heißluftballon aufsteigen ließen.

Gleichzeitig gab er sich alle Mühe, seine Titelwahl zu verteidigen, indem er eine deutliche Unterscheidung zwischen Orchester- und Orgelsinfonie vornahm. Er verwahrte sich gegen den Vorwurf, die Orgel als Orchesterersatz zu benutzen. Seiner Ansicht nach war die Orgelästhetik mit ihrem Tonfarbenreichtum einerseits und statischen Klang andererseits nicht vergleichbar mit den Ausdrucksmöglichkeiten und der variablen Klanglichkeit des Orchesters. Folglich waren für ihn Orgelarrangements von Orchestermusik der „Gipfel der Geschmacklosigkeit; nie wird die seelenlose, unpersönliche Orgelpfeife den warmen, ausdrucksvollen Ton der Streicher auch nur anzudeuten vermögen!“⁴⁴ Der Versuch, die Orgel als Orchesterersatz zu benutzen, entstelle „das wahre Wesen des Instruments und mach[e] aus ihm ein gefälschtes Orchester, wie die unbeholfenen und schwerfälligen Transkriptionen von Symphoniesätzen, Ouverturen, Märschen und Suiten zur Genüge“⁴⁵ bewiesen.

Indem Widor sich mit seinen Orgelsinfonien von Übertragungen der Orchestermusik auf die Orgel distanzierte, machte er zugleich deutlich, dass sie für ihn keine Profanierung der Orgel und Orgelmusik darstellten. So wie César Franck sich trotz des sinfonischen Ansatzes in seinem Orgelwerk und der bewussten Verwendung von Gattungsbezeichnungen und Titeln aus dem Bereich weltlicher Musik dennoch nicht als säkularer Orgelkomponist verstand und vor allem von seinen Schülern im Gegenteil als sakraler Komponist und Gallionsfigur einer neuen religiösen Ästhetik propagiert wurde, so wollte auch Widor seine Orgelsinfonien als durchaus religiöse Musik verstanden wissen. Ein äußeres, gleichwohl aussagekräftiges Anzeichen dafür war, dass er während der Messe, d. h. in den Pausen zwischen den liturgischen Handlungen und insbesondere als Nachspiel, selbst regelmäßig Sätze aus seinen Sinfonien spielte, seine konzertant-virtuose Orgelmusik also durchaus als „Kirchenmusik“ ansah, ohne liturgische Funktion zwar, aber im Sinne einer dem Kirchenraum und Instrument angemessenen Musik. Im Gegensatz zu Franck, der mit Aussagen über seine Musik und seine kompositorischen Intentionen und Beweggründe äußerst sparsam umging, meldete sich Widor in seinen Erinnerungen, in Vorworten, Essays und zahlreichen überlieferten Aussagen ausführlich zu Wort, wobei er sich auch zur Frage des religiösen Gehalts seiner Orgelsinfonien und konzertanter Orgelmusik überhaupt äußerte. Demnach betrachtete er den Orgelklang als solchen für dazu prädestiniert, religiöse Gefühle wachzurufen: „Sie [die Orgel] allein vermag in unbeschränkter Dauer ohne dynamische Schwankungen zu erklingen und aus dem unbestimmten Gefühl des Unendlichen heraus die in jeder Brust schlummernden Gedanken des Ewigen und der Gottesverehrung wachzurufen.“⁴⁶ Gegenüber Albert Schweitzer äußerte er seine Überzeugung, die Orgel werde „ihrem Wesen und ihrem Ort entfremdet [...], sobald sie nur Ausdruck des subjektiven Geistes ist.“⁴⁷ Orgelspielen heiße, „einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren. [...] Dieser Wille des Organisten, der sich in der Orgel objektiviert, soll den Hörer überwältigen“⁴⁸, so dass dieser gewissermaßen dazu gezwungen werde, sich dem unendlichen Geist zu öffnen. Es war also vor allem der religiöse Aspekt der Unendlichkeit, der Majestät und objektiven Erhabenheit, der die Orgel für Widor zu einem sakralen Instrument und seine Sinfonien zu sakraler Musik machte, eine Einstellung, die sich harmonisch in die spezifisch französische Hinwendung zur Sinfonie fügte: Erhabenheit und Monumentalität als zentrale Merkmale des Sinfonischen ließen sich bruchlos auf die Orgel

44 Widor, *Vorrede zu Rupp, Orgelbaukunst*, S. XII.

45 Widor, *Die Technik des modernen Orchesters*, S. 191.

46 Widor, *Vorrede zu Rupp, Orgelbaukunst*, S. XII.

47 Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, S. 39.

48 Ebd., S. 38.

übertragen und begünstigten eine Verwischung oder gar Aufhebung der Grenzen zwischen Profanität und Sakralität. In Widors Orgelsinfonien stehen sich Profanität und Sakralität nicht mehr unversöhnlich gegenüber, sondern verbinden sich zu einer Art Synthese, die deshalb möglich ist, weil das Sinfonische bei Widor nicht auf formalen und strukturellen Merkmalen basiert, sondern auf zeitlicher, klanglicher und dynamischer Monumentalität, zu der der Komponist in erster Linie durch die gewaltige Kathedrale St. Sulpice und die sich perfekt in sie einfügende Orgel inspiriert wurde.⁴⁹ Auch in Widors Orgelstil sind beide Pole vorhanden: sakrale Erhabenheit, Seriosität und eine gewisse intellektuelle Strenge auf der einen Seite, profane Eleganz, mitreißende Rhythmik und ein ausgeprägter Sinn für Effekte auf der anderen Seite.⁵⁰

4. Die deutsche Tradition: Orgelsinfonik ohne Orgelsinfonie

So wie sich in der französischen Orgelsinfonik, repräsentativ ausgeprägt in den Orgelsinfonien Widors und seiner Schüler, Aspekte des Sinfonischen mit nationalen und nationalistischen Tendenzen in der französischen Musikästhetik verbanden, wodurch nicht nur die Entstehung dieser neuartigen Gattung möglich wurde, sondern worin auch das Geheimnis ihres Erfolgs lag, spiegelt auch der Umgang mit dem Sinfonischen in der deutschen konzertanten Orgelmusik seit der zweiten Jahrhunderthälfte spezifisch nationale musikästhetische und gattungsgeschichtliche Voraussetzungen wider, die jedoch zu einem konträren Ergebnis führten: Obwohl bereits für die seit 1850 entstandenen großen Orgelwerke Franz Liszts mit ihrer neuartigen virtuoson Anlage und zeitlichen Ausdehnung sowie mit der Übertragung des zyklischen Prinzips auf die Orgel und einige Jahrzehnte später für die großen Orgelwerke Regers, von den Choralfantasien bis zu den Sonaten, die als sinfonische Aspekte nicht nur Monumentalität, sondern auch eine ausgeprägte motivische Arbeit aufweisen, die Bezeichnung Orgelsinfonik im Sinne der Begriffs- und Gattungsdefinition angemessener erscheint als in der konzertanten französischen Orgelmusik, findet sich der Gattungsbegriff Orgelsinfonie weder bei Liszt noch bei Reger oder anderen Orgelschaffenden ihres jeweiligen Umfeldes.⁵¹

49 Es überrascht nicht, dass Widors 7. und 8. Sinfonie aufgrund ihrer monumentalen Länge und Schwierigkeit als die orchestralsten, mithin sinfonischsten unter seinen acht Orgelsinfonien galten und gelten. Widor selbst beendete danach für Jahrzehnte sein Schaffen in dieser Gattung, da er mit ihnen nach eigenem Bekunden die kompositorischen und klanglichen Möglichkeiten der sinfonischen Orgel ausgeschöpft hatte. Van Oosten, *Widor*, S. 315.

50 Dieser Stil wurde als Äquivalent zu Widors Persönlichkeit gesehen: „Einerseits der Künstler, wissend, streng, kalt; andererseits der Weltmann, lächelnd, sprachgewandt, mit einer etwas herkömmlichen Freundlichkeit, beide zeigen sich abwechselnd und manchmal gleichzeitig in seiner Musik.“ Ebd., S. 313.

51 Aus Liszts Schülerkreis ist hier vor allem Julius Reubke (1834–1858) zu nennen, dessen Sonate *Der 94. Psalm* (1857) sowohl bezüglich der Aufhebung der klassischen Mehrsätzigkeit und monothematischen Durchführung als auch im Hinblick auf ihre zeitliche Ausdehnung und den virtuoson Gestus direkt auf das Vorbild Liszts verweist. Zu erwähnen ist aber auch der ebenfalls in Weimar wirkende Stadtkirchenorganist Johann Gottlob Töpfer (1791–1870), dessen drei Choralfantasien aus dem Jahr 1859 großangelegte Werke sinfonischen Formats sind (Töpfer selbst bezeichnete sie als „Konzert-Fantasien“) und die mit der Idee der Steigerungsfuge als einer Verbindung aus dem Prinzip der Fuge und sinfonischen Steigerungsformen sowie der kontrapunktischen Bearbeitung der Choralmelodien eine direkte Brücke zu Regers Choralfantasien bilden. In Regers Umfeld war es vor allem Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), der lange Zeit in direkter Konkurrenz zu Reger dessen Formideen in eigenen Orgelkompositio-

Eine Ursache für das Vermeiden dieser Bezeichnung dürfte das sich in einer ungebrochenen sinfonischen Tradition herausgebildete „Reinheitsgebot“ der Sinfonie als einem durch und durch deutschen Phänomen sein. Im 19. Jahrhundert war es in erheblichem Maße auch ein Phänomen von nationaler Tragweite, das dazu beitrug, die fehlende staatliche Einheit zu kompensieren und eine nationale Identität zu stiften. Die deutsche Musikauffassung wird im 19. Jahrhundert von dem nationalen oder vielmehr nationalistischen Gedanken geleitet, dass die Sinfonie als Gattung eine deutsche Errungenschaft und zugleich die höchste Gattung von allumfassender Größe sei. So heißt es beispielsweise bei dem deutschen Musikkritiker und -schriftsteller Otto Gumprecht:

„Geraume Zeit hatte die Musik theils an der Kirche, theils an der Bühne sich emporgerankt, ehe sie zum klaren Bewußtsein ihrer Macht gelangte. Als selbständige, ihren Schwestern ebenbürtige Kunst fühlte sie sich erst mit dem Augenblick, da sie begann, in die großen instrumentalen Formen ihr Wesen zu ergießen. Der Abschluß, welchen sie sich auf solche Weise gab, war aber das Werk desjenigen Volks, das vor allen andern dazu berufen worden, seine unerschöpfliche Innerlichkeit in der Sprache der Töne zu offenbaren. Unsere classische Instrumentalmusik ist ein echtes Kind des deutschen Geistes. [...] Während in Italien und Frankreich fast die gesammte musikalische Production dem Gesange zugute kam, vertiefte sich das deutsche Gemüth mit Vorliebe in die räthselvolle Welt der Instrumente.“⁵²

Vokalmusik wird hier als Vorstufe zur „absoluten“ Musik angesehen, die unabhängig von im geschriebenen Wort sich manifestierenden theologischen oder dramatischen Inhalten allein durch die metaphysische und rätselhafte „Sprache der Töne“ spricht und dabei ihre eigentliche „Macht“ entfaltet. Musik als Machtinstrument also, das in religiöser Überhöhung qua Berufung dem deutschen Volk übertragen wurde. Das Rätselhafte, Metaphysische, Unergründliche als Begründung für die Überlegenheit der reinen Instrumentalmusik findet sich bereits vor der Entstehung von Beethovens Sinfonien in der romantischen Musikästhetik um 1800. So heißt es 1799 in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Phantasien über die Kunst*:

„In der Instrumentalmusik [...] ist die Kunst unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasirt spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln [sic!] Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus. [...] der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien; [...] denn sie enthüllen in räthselhafter Sprache das Räthselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen

nen aufgriff und auch das Adjektiv „sinfonisch“ in Werktiteln (*Drei sinfonische Kanzonen* op. 85 und *Drei symphonische Choräle* op. 87) verwendete. Karg-Elert ist der einzige deutsche Orgelkomponist, der einer seiner letzten großen Kompositionen für Orgel den Titel „Sinfonie“ gab, sogar unter Verzicht auf den Zusatz „für Orgel“: Es handelt sich um die *Sinfonie* fis-Moll op. 143 aus dem Jahr 1930, ein über 30-minütiges, monumentales Werk, das wohl vor allem aufgrund seiner großformalen Anlage mit vier charakteristischen Sinfonie-Sätzen (Allegro – Scherzo – Largo – Vivace, samt Introduction, Choral und Coda) die Gattungsbezeichnung Sinfonie trägt.

52 Otto Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder: Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer*, Leipzig 1869, S. 29f.

sich an keine Geschichte und an keine Charakter [sic!] zu schließen, sie bleiben in ihrer rein poetischen Welt.“⁵³

Die romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen, Geheimnisvollen und Unaussprechlichen erfüllte sich also in der Fähigkeit der Instrumentalmusik und insbesondere der Sinfonie, das Unsagbare auszudrücken. Mit Beethovens Sinfonien verbreitete sich die romantische Idee von der „Macht“ der reinen Instrumentalmusik und damit der „deutschen“ Musik. Das „Reinheitsgebot“ der Sinfonie spielte im Kontext ihres „Machterhalts“ eine zentrale Rolle, und „Übertretungen“, vor allem durch Einbeziehung des Wortes, wurden, angefangen bei Beethovens Neunter, im musikästhetischen Diskurs stets mit Ablehnung, zumindest aber mit einiger Irritation aufgenommen.⁵⁴ Das zweifache Paradoxon des Kompositums „Orgel-Sinfonie“ durch die Zuweisung einer weltlichen Gattung an ein genuin sakrales Instrument und der Orchestergattung an ein solistisches Tasteninstrument konnte im deutschen Musikdiskurs mit seinem Hegemonialanspruch bezüglich der Instrumentalmusik und der Sinfonie einerseits und dem protestantisch-nationalistischen Beharren auf der Orgel als kirchlich-funktionalem Instrument andererseits nur Ablehnung hervorrufen.

Auch Max Reger lehnte „Anleihen“ der konzertanten Orgelmusik aus dem Bereich weltlicher Instrumentalmusik ab. Dort, wo er – selten genug – Gattungsbezeichnungen wie Sonate oder Suite entlehnte, legte er Wert darauf festzustellen, dass es sich dabei nicht um Gattungsübertragungen im engeren Sinne handelte. So schreibt er zu seiner Sonate fis-Moll an den Berliner Organisten Arthur Egidi: „Eine neue Sonate (Fis-Moll) für Orgel ist fertig. Erschrecken Sie nicht über den Titel ‚Sonate‘; es ist keine Sonatenform. Der Titel ist hier nur Kollektivtitel [...]“⁵⁵ Auch das Adjektiv sinfonisch, das er ein einziges Mal, näm-

53 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 261ff.

54 Das Finale der *Neunten* wurde vielfach als Schwachpunkt des Werkes angesehen. So heißt es 1825 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*: „Es ist nicht zu läugnen, dass diess Finale mit seinen Chören der schwächere Theil des genialen Werks ist.“ *AMZ* 27 (1825), Sp. 447. Die Verständnislosigkeit des Rezensenten gipfelt in der ironischen Bemerkung, auf Beethoven treffe zu, „was man von Händel gesagt hat: Auch in der Verirrung – gross!“ Ebd. Die ganze Sinfonie wurde als „höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordenen, nun erlöseten [sic!] Mannes“ bezeichnet. *AMZ* 30 (1828), Sp. 246. Auch lange nachdem sich Beethovens 9. Sinfonie durchgesetzt hatte, blieb das deutsche Unbehagen gegenüber dem vokalen Abschluss einer Sinfonie bestehen. So heißt es in Ferdinand Hands *Ästhetik der Tonkunst*: „Nach einem colossalen Instrumentalwerk kann eine vierstimmige Cantate mit Soli nur kleinlich und zufällig erscheinen; eine Steigerung des Effects wird, nachdem der letzte Instrumentalsatz alle Kräfte aufgeboden hat, nicht möglich, und nichts bleibt übrig als der Contrast. [...] Abgesehen von Beethoven's großartiger und längst durch Bewunderung belohnter Leistung wird die zur Verbindung des Gesangs gewählte Form einer [an eine Sinfonie] angeschlossenen Cantate Allgemeingültigkeit nicht gewinnen können.“ Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Zweiter Theil, Leipzig 1847, S. 419.

55 Brief Max Regers an den Berliner Organisten Arthur Egidi (1859–1943) vom 8.4.1899, zitiert nach: Hermann J. Busch, *Verzeichnis der Orgelwerke Max Regers*, in: Ders. (Hrsg.), *Zur Interpretation der Orgelwerke Max Regers*, Kassel 1988, S. 72–103; hier S. 78. An Karl Wolfrum (1856–1937), der sich etwa zeitgleich mit der Komposition von Orgelsonaten beschäftigte, schreibt er: „Nachdem ich als Op. 52 nun drei Phantasien für Orgel vollendet habe [...], werde nun nächstens wieder an die Sonate gehen, obwohl ja die Sonatenform an und für sich eigentlich für die Orgel nicht verwendbar ist! Unsere Orgelsonaten sind doch mehr Suiten!“ Ohne Datum zitiert bei: Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens* (1922), 3. erweiterte und ergänzte Auflage, Regensburg 1938, S. 204, Anm.12.

lich für die *Symphonische Fantasie und Fuge* op. 57 verwendete, deutet nach Überlieferung durch seinen Lieblingsinterpreten Karl Straube (1873–1950)

„nicht in die Richtung der symphonischen Dichtung oder Orgelsymphonie, sondern will auf die Ausdrucksgewalt der musikalischen Großform – und da ist die Fuge mit eingeschlossen! – hinweisen. Nach Straubes Meinung haben sowohl die dreiteilige Phantasie (die noch entfernt an die klassische Sonatenform mit ihren zwei Themen, der Durchführung und der regelrechten Reprise erinnert) als auch die große Doppelfuge durch ihre vierteilige Form die Bezeichnung ‚symphonisch‘ veranlaßt.“⁵⁶

In der Regel meinen Werk- und Satzbezeichnungen aus dem Bereich der Sonate und sinfonischen Instrumentalmusik bei Reger „nichts Konkretes, sondern [sie] beschwör[en] allgemein das Großartige, Allumfassende eines symphonischen Anspruchs im Sinne Beethovens“.⁵⁷ Reger war grundsätzlich skeptisch gegenüber den Möglichkeiten der Übertragung der Sonatensatzform auf die Orgel, insbesondere was lyrische und liedhafte Seitenthemen und Sätze betraf, die er mit ihrem Ausdruck subjektiven Empfindens als der Orgel nicht angemessen erachtete. Vielmehr sei auf der Orgel „wohl stets nur mit den rein orgelgemäßen Formen der freien Phantasie, der Variation, Fuge, Passacaglia und mit Verwendung des geistlichen Liedes und des Chorals auszukommen“⁵⁸. Er sah die Gefahr einer Verflachung „durch irgendwelches Zugeständnis an die hypermoderne Weichlichkeit und Sentimentalität“ und wollte unbedingt den „weltlich sentimentale[n] Augenaufschlag und dieses frömmelnde Hinüberneigen ins geistliche Gebiet“ vermeiden.⁵⁹ Mit dieser Haltung bewegte sich Reger, obwohl selbst überzeugter Katholik, im typisch deutsch-protestantischen Beharren auf Kontrapunkt und Choral als der einzigen wirklich orgelmäßigen formal-strukturellen und geistigen Grundlage der Orgelkomposition.

Andererseits tragen alle großen Orgelwerke Regers, und das betrifft auch die Choralfantasien, nicht nur wegen ihrer zeitlichen, formalen und klanglichen Monumentalität, sondern auch aufgrund ihrer „symphonischen Durchstrukturierung des am spätmantischen Orchester orientierten Orgelsatzes“⁶⁰ und der intensiven motivischen Arbeit sinfonische Züge. Vor allem die großen Weidener Orgelwerke, zu denen auch op. 57 gehört, weisen eine starke Affinität zum Sinfonischen auf:

„Formale Einheit bei gleichzeitiger extremer Vielfalt der motivischen Gestalten und Satzcharaktere, Finalformen mit apotheotischen Schlüssen, die Bestimmung für das öffentliche Konzert, der ‚große Stil‘, der sich im virtuosen Anspruch ebenso ausdrückt wie in der monumentalen Gestaltungsart, die rhetorische Schlagkraft, die enorme Ausdehnung, die Übersteigerung des inhaltlichen und ästhetischen Anspruchs – dies alles sind Charakteristika der

56 Heinz Wunderlich, „Karl Straubes Vortragsbezeichnungen in der Symphonischen Fantasie und Fuge op. 57“, in: Hermann J. Busch (Hrsg.), *Zur Interpretation der Orgelwerke Max Regers*, Kassel 1988, S. 64–71; hier S. 65.

57 Blum, Art. *Symphonie*, S. 760.

58 Lindner, *Max Reger*, S. 203.

59 Ebd., S. 204. „In allen nachbachischen Orgelwerken, wenige Ausnahmen abgerechnet, fand Reger eben nicht genügend Bachsches ‚Rückgrat‘ [und sah in ihnen] nichts anderes als eine fortschreitende Verflachung und Verweichlichung des Orgelstiles, so daß er für die meisten derartigen mit ihm am Flügel durchgegangenen Werke nichts übrig hatte als den Namen ‚Salonorgelstil‘.“ Ebd., S. 177.

60 Andreas Jacob, Art. *Max Reger*, in: *Lexikon der Orgel*, S. 626.

Weidener Orgelwerke und erzeugen den symphonischen Duktus. In diesem Sinn haben letztlich alle großangelegten Orgelwerke Regers teil am Begriff des Symphonischen.“⁶¹

5. Das Sinfonische in Max Regers „Symphonische Phantasie und Fuge“ op. 57

In *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57 orientiert sich Reger deutlich an der Sonatenform, sowohl im Verhältnis der Sätze zueinander, als auch innerhalb der einzelnen Formteile. Die Fantasie besteht aus drei klar voneinander abgegrenzten Teilen, wobei der erste als Exposition und Durchführung definiert werden kann und der dritte, thematisch auf ihn bezogene Teil als Reprise. Gleichzeitig lässt sich zusammen mit dem kantablen Mittelteil das Verhältnis der drei Formteile zueinander als dreisätziger Sonatenzyklus beschreiben. Auch die Fuge ist formal wie eine viersätzliche Sonate oder Sinfonie aufgebaut: Sie besteht aus einem ersten schnellen, einem langsamen, einem scherzoartigen dritten Teil und einem bewegten Finale. Eine Verbindung zur Fantasie wird sowohl auf thematischer Ebene hergestellt – das Hauptthema der Fuge ist aus dem dritten Thema der Fantasie, dem sogenannten „Abstiegsmotiv“, abgeleitet – als auch durch das Prinzip des Dualismus, das einerseits die Themen innerhalb der einzelnen Formteile, andererseits das Verhältnis von Fantasie und Fuge zueinander charakterisiert: Die Themen sind kontrastreich gestaltet in dem für Reger typischen Wechsel zwischen vorwärtsdrängender, „hyperdramatischer“⁶² Intensität und ruhiger, melancholischer Entrücktheit. Der Gestus der Fantasie ist frei, von einer subjektiven und expressiven Grundstimmung getragen; die Fuge dagegen bei aller klanglichen Fülle von kontrapunktischer Strenge.

Reger bedient sich in seinem Opus 57 also ganz bewusst der von Liszt geprägten mehrdeutigen Sonatenform mit ihrem Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, das um 1900 längst „prototypisch-klassische Gültigkeit“⁶³ besaß. Doch nicht nur auf formaler Ebene, sondern auch hinsichtlich der Programmatik bzw. des semantischen Gehalts verweist das Werk auf Liszts Idee des Sinfonischen, das er in der Gattung der Sinfonischen Dichtung mit programmatischen Inhalten verknüpfte. Entgegen der durch seinen Schüler Heinz Wunderlich überlieferten Aussage Straubes, das Adjektiv „symphonisch“ im Titel von op. 57 weise „nicht in die Richtung der symphonischen Dichtung oder Orgelsym-

61 Burkhard Meischein, „Dantes ‚Inferno‘ im symphonischen Gewand der Orgel. Max Regers ‚Symphonische Phantasie‘ opus 57“, in: *Organ. Journal für die Orgel* 4/1998, S. 15–19; hier S. 18. Reger war sich bewusst, dass seine hoch virtuos, damals vielfach als unspielbar geltenden und jeden gottesdienstlichen Rahmen sprengenden Orgelwerke eines konzertant-weltlichen Aufführungskontextes bedurften. An den aus Weiden stammenden Musikprofessor Anton Gloetzer (1850–1928) schreibt er am 25.1.1900: „Ich verlange eben einen technisch ausgezeichneten Orgelspieler, einen geistvollen Interpreten u. eine sehr große, moderne Orgel! (3 Manuale) [...] Ich behandle eben die Orgel durchaus als *Konzertinstrument*. Mit dem Kirchlichen hat's seine Sachen.“ Zitiert nach: Dominik Axtmann, „Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900“, in: *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Kongressbericht Mainz 2012* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXIII), hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013, S. 91–120; hier S. 91. Gemeint ist mit Letzterem das niedrige Niveau katholischer Organisten und das Unverständnis kirchlicher Institutionen gegenüber seiner Musik, das er mehrfach beklagt, dabei hoffend, dass „nach und nach der Welt schon wieder zum Bewusstsein kommen [wird], was die Orgel eigentlich ist – nämlich ein *Konzertinstrument* ersten Ranges!“ Zitiert nach: Ebd., S. 93.

62 Meischein, „Dantes ‚Inferno‘ im symphonischen Gewand der Orgel“, S. 15.

63 Ebd., S. 16.

phonie“, sondern lediglich „auf die Ausdrucksgewalt der musikalischen Großform“⁶⁴, hat Reger brieflich mehrfach auf Dantes *Inferno* aus der *Göttlichen Komödie* als Inspirationsquelle hingewiesen, dabei jedoch betont, dass ihm keine „spezielle Szenerie, sondern der allgemeine Gefühlsinhalt“⁶⁵ der Dichtung vor Augen gestanden habe. Damit vermied er es, sich in den um 1900 noch sehr lebendigen Parteienstreit zwischen den „Neudeutschen“ und den „Konservativen“ einzuschalten und eindeutig Position zur Programmmusik zu beziehen. Lieber zog er sich hinter das zurück, was die ihm wohlgesonnenen Interpreten und Musikschriftenden aus seinen spärlichen Angaben und Andeutungen machten. So schreibt er an Gustav Beckmann (1865–1939), Organist an der Kreuzkirche in Essen und Widmungsträger der *Phantasie*: „Opus 57 ist angeregt durch Dantes ‚Inferno‘! Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sagen; Opus 57 ist wohl das schwierigste meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir widerstrebt, ‚Programme‘ zu meinen Sachen zu liefern [...]“⁶⁶ Dagegen benannte Straube explizit einige Strophen aus Dantes *Inferno*, wie „Weh euch, verworfne Seelen, wehe! Nicht hoffet je zu sehn das Paradeis. Hinüber bring ich euch zum Strande in ew'ge Finsternis und Eis, [die] ihn [Reger] immer wieder beschäftigt und zu dieser Komposition geführt“ hätten.⁶⁷ Burkhard Meischein sieht in der uneindeutigen Positionierung Regers zur Programmmusik bei gleichzeitiger unüberhörbarer Annäherung in der *Symphonischen Phantasie* eine Strategie des jungen Komponisten, sein Anliegen der Modernisierung der Orgelmusik und der Emanzipation der Orgel als gleichberechtigtem Konzertinstrument zu befördern, ohne in den Richtungsstreit um den Stellenwert der Programmmusik hineingezogen zu werden und ohne sich der Kritik der konservativen Organisten auszusetzen:

„Mit dieser Komposition entzog er sich im Richtungsstreit um die Neudeutsche Schule dem Vorwurf epigonalen Parteigängertums, indem er jene Annäherung eben nicht mit Orche-

64 Wunderlich, „Karl Straubes Vortragsbezeichnungen“, S. 65.

65 *Musikalisches Wochenblatt* 37 (1906), S. 676. Diese Beteuerung Regers hindert den Autor, Roderich von Mojsisovics, jedoch nicht an einer durchaus programmatischen Interpretation des Werkes: „Die Schrecken der Unterwelt malt der Komponist mit realistischen Farben. Die in jagender Geschwindigkeit einherbrausenden dissonierenden Klänge [...] schildern in nervenerschütternder Treue die furchtbaren Mächte der Finsternis. Inzwischen eingestreut, *adagissimo* und *pianissimo*, huschen, den Schatten Verstorbener gleich, frappierende Tongebilde in schemenhafter Zartheit an uns vorüber. Wir werden an Vergil, den Dichter der ‚Aeneis‘, erinnert, auch Beatricens Figur taucht vor unserem geistigen Auge auf.“ Ebd.

66 Brief vom 18.8.1904, zitiert nach: Hermann J. Busch, „Verzeichnis der Orgelwerke Max Regers“, in: *Zur Interpretation der Orgelwerke Max Regers*, S. 72–103, hier S. 83.

67 Wunderlich, „Karl Straubes Vortragsbezeichnungen“, S. 65. Dass Wunderlich in der Rückschau dennoch darauf beharrt, es „wäre fehl am Platze, nun in dieser Komposition Programmmusik im Sinne der Neudeutschen Schule zu vermuten“ (ebd.), ist weniger ein Beleg für Regers Haltung gegenüber Programmmusik als vielmehr für die seit den 1920er Jahren in der deutschen Musikästhetik verbreitete Ablehnung derselben als minderwertig. Ein ähnliches Werturteil ist auch in dem Verweis auf die „Orgelsymphonie“ enthalten, in deren Richtung op. 57 ebenso wenig weise wie in diejenige der „symphonischen Dichtung“. In seiner Biographie des jungen Reger betont Adalbert Lindner ebenfalls die „unbeirrte“ Treue des Komponisten zum „Gotte der absoluten Musik“. Bei aller Anerkennung der programmatischen Werke von Richard Strauss sei Reger „mit der Richtung selbst [...] im Grunde nicht einverstanden“ gewesen. „Sie schien ihm, dem ‚absoluten‘ Musiker, um dessentwillen unannehmbar, weil er sie nur als ‚gemischte‘ Kunstform, deren Gestaltungsprinzipien nicht rein musikalischer Natur sind, anzuerkennen vermochte und weil er von ihrer Weiterentwicklung leicht eine Abirrung in Bahnen befürchtete, die die Musik in ein zu starkes Abhängigkeitsverhältnis zu andern künstlerischen Faktoren bringen könnte.“ Lindner, *Max Reger*, S. 188f.

stermusik, sondern im symphonischen Gewand der Orgel vollzog und damit in einer Weise verschleierte, die ‚programmatisches‘ Gedankengut erst gar nicht vermuten ließ. Reger hatte es somit nicht nur glänzend verstanden, vornehmlich mit seinen Orgelwerken zu reüssieren, sondern zudem die ideologischen Vor(ur)teile geschickt zu instrumentalisieren, die das *scheinbar* unverfängliche, in Wahrheit gleichwohl *symphonischste*, aller Instrumente ihm bot, um – unerkannt – symphonisch-programmatische Musik größten Stils zu schreiben.“⁶⁸

Reger wahrte mit dieser „Erfolgsstrategie“ nicht nur die Einhaltung des „Reinheitsgebots“ der Sinfonie, das ausgesprochen oder unausgesprochen hinter der deutschen Ablehnung der Sinfonischen Dichtung stand, sondern bewegte sich auch geschickt im konfliktreichen Spannungsfeld zwischen der in Deutschland tiefverwurzelten Auffassung von der Orgel als liturgisch-funktionalem Instrument und der Forderung nach Modernisierung und Anschluss an das Niveau des allgemeinen Konzertlebens. Denn nicht nur hinsichtlich programmatischer, sondern auch allgemein weltlich-sinfonischer Elemente war die Orgel ein „*scheinbar* unverfängliches“ Instrument. Indem Reger den Schwerpunkt seiner kompositorischen Tätigkeit im Bereich der Orgelmusik auf traditionelle sakrale Orgelgattungen legte, aber auch mit seiner insistierenden Berufung auf Bach⁶⁹ und schließlich mittels verbaler, den Anteil weltlich-sinfonischer Elemente bagatellisierender Äußerungen verschleierte Reger das in Wahrheit durch und durch Sinfonische seiner Orgelmusik. Er kleidete, um in Meischeins Bild zu bleiben, weltlich-sinfonische Aspekte seines Orgelwerks in das Gewand sakraler Gattungen und konnte unter diesem Deckmantel formale und strukturelle Techniken und Charakteristika des Sonatensatzes anwenden, um sie – unangreifbar – mit einer Expressivität und Exzentrizität zu füllen, die selbst im Bereich weltlicher Sinfonik ihresgleichen suchten. Es ist in der Tat auffällig, dass in zeitgenössischen Rezensionen zu Regers Orgelwerken Aspekte des Sinfonischen vielfach ausgeblendet oder als Anknüpfung an Bach'sche Formmodelle und Idiome umgedeutet und überhöht werden. Gern wird dabei der „religiöse Charakter“ von Regers Kompositionen hervorgehoben. So heißt es in der Orgelzeitschrift *Urania* im Jahr 1902:

„Regers Werke sind sammt [sic!] und sonders als Emanationen einer religiös-sittlichen Künstlerpersönlichkeit [...] aufzufassen, so daß wir es nicht für Zufall, sondern für eine Fügung des Weltengenius halten, wenn Reger mit seinen Werken unmittelbar an Bach, den Orgelgewaltigen aller Zeiten, anknüpft und sein Stilprinzip zu dem seinigen macht, es aber wiederum durchdringend mit seinem eigenen, originalen Geiste. So ist es erklärlich, wenn uns beim Spielen und Hören Regerscher Werke Bachs Geist umweht [...]. Die vorwiegend religiöse Stimmung ist die Triebkraft in Regers romantischem Schaffen [...]. Und hierin – im harmonischen Ausgleich des religiösen und sittlichen Moments seiner Kunst – erblicken

68 Meischein, „Dantes ‚Inferno‘ im symphonischen Gewand der Orgel“, S. 15.

69 Das Bedürfnis Regers nach Anerkennung und Unangreifbarkeit spielt eine zentrale Rolle in seiner Bach-Verehrung: „Hier kommen die geheimsten Wünsche und Sehnsüchte ins Spiel: Bach soll der ‚Wundermann‘ sein, der Reger auf so magische Weise erleuchtet und gefördert hat. Je näher er dem ‚Allvater‘ der Musik ist, desto überlegener ist er denen, die ihn angreifen. Der Wunsch nach einer möglichst umfassenden Identifikation mit Bach läßt die Bedeutung aller anderen, die auf Reger einwirkten, auf ein Mindestmaß schrumpfen. Bach wird hier zu einer Art Abwehrzauber, der die ‚Dilettanten‘ in ihre Schranken weisen soll. [...] Er, der große, über allen Streit, über Tagesmoden, Parteien und Wert-auffassungen erhabene ‚Musikgottvater‘ wird als Schutzpatron beschworen.“ Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn 2), Wiesbaden 1982, S. 50f.; siehe auch S. 48, Anm. 116.

wir den Kardinalpunkt, welcher uns Reger zu einer der sympathischsten Künstlerpersönlichkeiten der Neuzeit macht und ihn uns im berechtigten Stolz, daß wir ihn haben, in die unmittelbare Nachbarschaft Bachs stellen läßt.“⁷⁰

Natürlich erfuhr Regers Orgelwerk wegen seiner extremen Ausmaße in nahezu allen musikalischen Parametern auch viel Ablehnung, darunter die als unverständlich kritisierte *Symphonische Phantasie*. Dennoch überwiegt in der deutschen Rezeption, gerade angesichts der blühenden Orgelkultur im Nachbarland Frankreich, der Stolz auf einen neuen deutschen „Orgel-Heroen“, der einvernehmlich als der größte Orgelkomponist nach Bach gewürdigt wurde.

Ganz anders Frankreich, wo Regers Orgelwerk – wie auch sein übriges Schaffen – praktisch nicht wahrgenommen und, wo doch, vehement abgelehnt wurde. Die Ursachen für das auffällige Desinteresse der französischen Orgelfachwelt⁷¹ und des Orgelkonzertpublikums an Regers allein schon aufgrund seines immensen Umfangs unüberseharem oder besser unüberhörbarem Orgelwerk⁷² sind vielfältig. Zunächst fiel Regers Lebens- und Schaffenszeit in die von dem Bedürfnis nach Abgrenzung und Unabhängigkeit von allem „Deutschen“ gekennzeichnete Epoche nach 1870, in der sich die französische Musik- und Orgelwelt auf ihre eigenen Traditionen und ihre gegenwärtigen musikproduktiven Kapazitäten besann. Die Erneuerung der französischen liturgischen Orgelmusik auf der Basis des Gregorianischen Chorals und viel mehr noch die französische Orgelsinfonik brachten eine Orgelkultur hervor, die sich allzu sehr von der auf dem protestantischen Choral und protestantischen Musiktraditionen basierenden Orgelmusik Regers unterschied, als dass ihr Wohlwollen oder auch nur Interesse hätte entgegengebracht werden können. Die Bereitschaft französischer Organisten, sich anderen kirchenmusikalischen Traditionen als der Gregorianik zuzuwenden, war mit der Aufnahme von einigen Choralvorspielen und -bearbeitungen Bachs in die katholische Liturgie bereits vollständig gesättigt, so dass es für Regers reichen Beitrag in diesem Bereich offensichtlich keinen Bedarf mehr gab. Schließlich waren die auf klangliche Dichte und Einheitlichkeit angelegten großen sinfonischen Orgeln Cavaillé-Colls ebenso wenig dazu geeignet, die Komplexität der Reger'schen Polyphonie adäquat wiederzugeben, wie der französische Liebhaber von Orgelmusik mit seiner Vorliebe für Miniaturen⁷³ bereit war, sich auf in jeder Hinsicht maßlose Orgelmonumente, die zudem noch vornehmlich tragischen, wo nicht „gewaltsamen“ Charakters waren, einzulassen.

70 *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* 59 (1902), S. 20.

71 Tatsächlich wurde und wird nicht nur Regers Orgelschaffen, sondern sein gesamtes Werk in Frankreich kaum rezipiert. Bis heute „fehlt dieses immense und erstaunlich mannigfaltige Schaffen gänzlich auf französischen Konzertprogrammen, es ist inexistent in den Instrumentalklassen unserer Musikschulen oder unserer verschiedenen Konservatorien [...], ja es fehlt sogar in den Schallplattenregalen [...]“. Pierre Guillot, „Max Reger, Stiefkind der französischen Organisten?“, in: *Regers-Studien 4. Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn IX), Wiesbaden 1989, S. 219–225; hier S. 219. Vgl. auch Françoise Andrieux, „Max Reger und Frankreich“, in: Ebd., S. 151–168. Auch fast 30 Jahre nach Erscheinen dieser Artikel hat sich die Situation nicht grundsätzlich geändert.

72 Mit 211 auf 27 Opera verteilten Stücken übersteigt Regers Orgelwerk quantitativ sogar dasjenige von J. S. Bach.

73 Auch Widors und Viernes Orgelsinfonien wurden nicht als Ganzes dargeboten und gehört, sondern meist einzelne Sätze daraus.

Desinteresse oder Ablehnung gegenüber der zeitgenössischen Orgelmusikproduktion des Nachbarlandes kennzeichnete umgekehrt jedoch auch die deutsche Orgelfachwelt. Zwar waren kleinere Orgelwerke französischer Komponisten Bestandteil des Konzertrepertoires vieler deutscher Organisten – nicht zuletzt in Ermangelung eigener zeitgenössischer Orgelmusik von hoher Qualität –, doch waren beispielsweise Widors acht Sinfonien op. 13 und op. 42 noch um 1890 in Deutschland weitgehend unbekannt. So bedauert der Herausgeber der Orgelzeitschrift *Urania*, Alexander Wilhelm Gottschalg, 1887, dass sich noch kein deutscher Organist dieser Werke angenommen habe: „[...] denn auf allen uns seither zugegangenen Orgelkonzert-Programmen haben wir den Namen dieses Meisters leider noch nicht gefunden.“⁷⁴ Albert Schweitzer, der in beiden Orgelkulturen beheimatet war, drückt in seinem Aufsatz über die *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* von 1906 sein Bedauern über „die künstlerischen Grenzwälle“ aus, die „mehr als ein totales Nichtwissen um die Verhältnisse drüben“ widerspiegeln, nämlich „fast eine Unmöglichkeit, sich beim besten Willen zu verstehen.“⁷⁵ Eine Ursache dafür sieht er in der grundsätzlich verschiedenen Orgelbaukunst der beiden Länder: „Regers Werke sind auf der Orgel von Notre-Dame oder auf der von St. Sulpice unausführbar und Widors Symphonien sind auf deutschen Orgeln auch nur mit einer gewissen Vergewaltigung des Wesens und der Anlage des Instruments wiederzugeben.“⁷⁶

Orgelsinfonik mit oder ohne Orgelsinfonie: Beim Vergleich der beiden Orgelnationen Frankreich und Deutschland lässt sich zusammenfassend feststellen, dass der sinfonische Aspekt der Monumentalität und des Erhabenen die französische und deutsche konzertante Orgelmusik nach 1870 verbindet. In der französischen Orgelmusik war es die spezifische Klanglichkeit und herausragende technische Qualität und Neuartigkeit der Cavaillé-Coll-Orgeln, die im Zusammenwirken mit der französischen Musikästhetik und dem nationalen Neo-Katholizismus die französischen Orgelvirtuosolen zur Komposition sinfonischer Orgelmusik inspirierte. Obwohl in Deutschland seit Liszts großen Orgelwerken der 1850er Jahre früher als in Frankreich sinfonische Aspekte, darunter vor allem Monumentalität und das zyklische Prinzip, Eingang in die Orgelmusik fanden – Aspekte, die den Beginn der französischen Orgelsinfonik mit César Franck unmittelbar beeinflussten – und später mit Max Regers freien Orgelwerken eine ausgeprägte motivische Arbeit hinzutrat, scheuten deutsche Orgelkomponisten offenbar aufgrund einer ungebrochenen sinfonischen Tradition und des daraus erwachsenen Beharrens auf dem „Reinheitsgebot“ der Sinfonie sowie einer kirchlich-protestantisch geprägten Orgelanschauung vor der Gattungsbezeichnung Orgelsinfonie zurück. Französische Orgelkomponisten waren dagegen aufgrund einer musikhistorischen Entwicklung, in deren Zentrum im 19. Jahrhundert nicht das sinfonische Schaffen, sondern die Oper stand, freier von Skrupeln hinsichtlich der Übertragung der Sinfonie als Gattungsbegriff auf die Orgel. Beides, die französische Übertragung der Gattungsbezeichnung Sinfonie auf die Orgel ebenso wie ihre deutsche Ablehnung, liegt also nicht zuletzt in einer von nationalen und nationalistischen Tendenzen beeinflussten Musikästhetik begründet, die zu dem Paradox führte, dass der Begriff Orgelsinfonie als französische „Erfindung“ in die Gattungsgeschichte einging, während er in der deutschen konzertanten Orgelmusikproduktion, wo er aufgrund einer größeren Vielzahl an sinfonischen Aspekten angemessener erscheint als in der französischen, eben gerade nicht verwendet wurde.

⁷⁴ *Urania* 44 (1887), S. 34.

⁷⁵ Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, S. 1.

⁷⁶ Ebd., S. 1f.

Marijana Kokanović Marković (Novi Sad)

Serbische Salonmusik im Kontext der gesellschaftlichen Modernisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

1. Einleitung

Anlässlich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Salonmusik wie auch der serbischen Kultur des 19. Jahrhunderts insgesamt ist es unerlässlich, auch das Bestehen des kulturellen Pluralismus im Blick zu haben, der sich durch die komplexen und dynamischen sozial-historischen Bewegungen erklärt sowie durch die Tatsache, dass sich das private und öffentliche Leben des serbischen Volkes in unterschiedlichen sozialen und staatlichen Systemen abspielte: in der Habsburgermonarchie bzw. Österreichisch-Ungarischen Monarchie, dem Osmanischen Reich und dem Fürstentum bzw. Königreich Serbien.¹ Seitdem die letzten serbischen Gebiete des mittelalterlichen Staates unter osmanische Herrschaft gefallen waren (1459) bis hin zum Beginn des 19. Jahrhunderts existierte Serbien als eigener Staat nicht. Zur Zeit der Türkenkriege vom 16. bis zum 18. Jahrhundert kam es zu großen Migrationsbewegungen der Serben Richtung Norden (in den Süden Ungarns) und nach Nordwesten (Kroatien), die größte Völkerwanderung fand 1690 unter der Führung des Patriarchen Arsenije III. Čarnojević statt. So wurde der römisch-deutsche Kaiser in Wien zum Souverän von rund 100.000 Serben in der kaiserlichen Militärgrenze zwischen der oberen Adria und den Südkarpaten sowie in jenen Regionen, die der zivilen Herrschaft der Habsburger unterstanden (Banat, Bačka und Srem).² Der Befreiungskampf der Serben im Osmanischen Reich erhielt besonders zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung und entflammte im Ersten (1804) und Zweiten serbischen Aufstand (1815), woraufhin das Fürstentum Serbien entstand, welches 1882 zum Königreich³ ausgerufen wurde. Mit der Befreiung von der Osmanischen Herrschaft führten die Serben nicht nur eine nationale Revolution an, sondern auch eine soziale Revolution, wodurch entscheidende Veränderungen in der Gesellschaft ermöglicht wurden, nämlich hinsichtlich jenes Zeitgeistes, auf Grundlage dessen sich das damalige moderne Europa weiterentwickelte.⁴ Einen bedeutenden Einfluss auf die Bür-

1 Diese Studie ist das Resultat einer Arbeit am Projekt *Identitäten der serbischen Musik von lokalen zu globalen Auswirkungen: Traditionen, Veränderungen, Herausforderungen* (ON 177004), das vom Bildungs- und Unterrichtsministerium der Republik Serbien finanziert wurde.

2 Danica Petrović, „Serbien“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon Online*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2002–2015, <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Serbien.xml>, ISBN: 978-3-7001-3077-2, 15.04.2015.

3 Das Fürstentum Serbien wurde 1867 durch Fürst Mihailo Obrenović, den Sohn des Fürsten Miloš Obrenović, zur Gänze vom osmanischen Heer befreit. Dies geschah, indem er den Rückzug des osmanischen Herres aus den Garnisonen des Fürstentums Serbien erwirkte. Ein international anerkannter, unabhängiger Staat wurde das Fürstentum Serbien durch die Beschlüsse auf dem Berliner Kongress im Jahr 1878.

4 Leopold Ranke hat als Erster den Ausdruck „serbische Revolution“ in seinem gleichnamigen Buch (1829) benutzt, in welchem er auf das noch nicht erreichte Ziel hinwies: die Erschaffung eines Rechtsstaates und die Bildung des Volkes. Dadurch nämlich würde es „zur Teilnahme am geistigen Leben kommen, was zum wahren Glück führt“. Unter dem geistigen Leben verstand Ranke die „Predigt des

gerlichkeit in Serbien hatte die serbische Bürger-Elite in der Habsburgermonarchie, die sich bereits im 18. Jahrhundert herauszubilden begann. Dank der wirtschaftlichen Kontakte, der Familienbindungen sowie der Migrationsbewegungen einer bedeutenden Anzahl gebildeter Bürger aus der Habsburgermonarchie im Fürstentum und später im Königreich Serbien wurden kulturelle Gebräuche und Ideale in das bürgerliche Privatleben übernommen.⁵

Die serbische Kunst und Kultur erfuhr im 18. und 19. Jahrhundert innerhalb der Habsburgermonarchie eine bedeutende Entwicklung. Zahlreiche Einflüsse, vor allem aus Mitteleuropa, aber auch aus Russland, fanden über das Gebiet des südlichen Ungarns Eingang in die serbische Kultur. Zur damaligen Zeit lebte die serbische Bevölkerung im Rahmen des Osmanischen Reiches unter völlig anderen gesellschaftlich-historischen Bedingungen. Angespornt durch die kulturellen Geschehnisse in der unmittelbaren Umgebung orientierte sich das serbische Bürgertum an der Lebensweise der österreichischen und ungarischen Aristokratie. Ende des 18. Jahrhunderts wurden die wichtigsten Schulen gegründet, welche im nachfolgenden Jahrhundert die gesamte musikalische Bildung der Serben in der Habsburgermonarchie übernahmen: die Präparandie (Vorbereitungsanstalt zur Lehrerausbildung) in Sombor (1778), das Gymnasium (1791) sowie das Priesterseminar (1794) in Sremski Karlovci und das große serbisch-orthodoxe Gymnasium in Novi Sad (1810).⁶ Der erste ausgebildete serbische Musiker, Pianist und Komponist Kornelije Stanković (1831–1865) genoss seine anfängliche Musikausbildung in Arad, Szeged und Budapest und setzte sie dann in Wien fort, wo er Musiktheorie und Komposition bei Simon Sechter lernte. Seine Vorgänger (Aleksandar Morfidis Nisis, Milan Milovuk, Nikola Đurković, Spiridon Trbojević) und Nachfolger (Aksentije Maksimović, Mita Topalović, Jovan Paču, Isidor Bajić) bereicherten das Musikleben auf vielfältige Weise: als Komponisten, als Dirigenten von Gesangsvereinigungen und Kirchenchören sowie als Pädagogen und Sammler von volkstümlichen Melodien. Mangels einheimischer Musikexperten und unter dem Einfluss panslawischer Ideen wurden tschechische Musiker ins Land berufen, welche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eifrig an der Weiterentwicklung des Musiklebens – insbesondere in den Provinzen – mitgewirkt haben (Gvido Havlas, Václav Horejšek, Hugo Doubek, Robert Tollinger u. a.). Einen bedeutenden Beitrag für die rasche Entwicklung des Musiklebens leisteten auch hervorragende ausführende Musiker wie etwa die Pianistin Jovanka Stojković

Christentums in seiner Reinheit und die Weitergabe der europäischen wissenschaftlichen Errungenschaften“ in Serbien. Leopold Ranke, *Srpska revolucija* [dt.: Die serbische Revolution], Übersetzung auf serbisch: Ognjan Radović, Belgrad 1991, S. 164.

- 5 Darko Ivanović, *Srpski učitelji iz Habzburške monarhije u Srbiji (1804-1858)* [dt.: Serbische Lehrkräfte aus der Habsburgermonarchie in Serbien], Belgrad 2006, S. 5–8.
- 6 Danica Petrović, „Srpsko pojanje i Karlovačka mitropolija u XVIII veku“ [dt.: Serbischer Gesang im Metropolitansitz Sremski Karlovci im 18. Jahrhundert], in: *Pro musica* 148 (1992), S. 5–8.

(1855–1892),⁷ der Violinist Dragomir Kranjčević (1847–1929),⁸ aber auch insbesondere zahlreiche Kirchenchöre und Gesangsvereinigungen, die unmittelbar nach der Gründung der ersten serbischen Gesangsvereinigung in Pančevo (1838) auch in anderen serbischen Städten entstanden sind.

Bei den Serben im Osmanischen Reich begann das kulturelle Leben nach dem zweiten serbischen Aufstand, während der ersten Herrschaft des Fürsten Miloš Obrenović (1783–1860).⁹ In das junge Fürstentum Serbien kamen nach dem Jahr 1830 aus der Habsburgermonarchie Josif Schlesinger (1794–1870), Alois Kalauz¹⁰ und Milan Milovuk (1825–1883), welche einen bedeutenden Beitrag bei der Gründung der ersten Musikinstitutionen und bei der Verbreitung musikalischer Bildung geleistet haben. Schlesinger gründete das erste Orchester in Serbien (1831) und komponierte Musik für das Fürstlich-serbische Theater für das damals beliebte Genre „Theaterstücke mit Gesang“ (eine Art des heimischen Singspiels). So wurde das deutsche Singspiel, welches sich bei den Serben in Ungarn großer Beliebtheit erfreute, auch in Serbien mit Begeisterung aufgenommen. Die erste Belgrader Gesangsvereinigung wurde im Jahre 1853 von Milan Milovuk gegründet,¹¹ der aus Budapest nach Belgrad gekommen war. Sein Wirken in der Vereinigung setzte K. Stanković nach seiner Rückkehr aus Wien fort. Im Rahmen dieser Gesangsvereinigung wurde 1899 die erste Musikschule in Serbien eröffnet. Alle bedeutenderen serbischen Komponisten aus

-
- 7 Sie wurde 1852 in Temesvar geboren. Neben ihrer Karriere als Pianistin wirkte sie auch als Konzertsängerin, Komponistin und Musikpädagogin. Sie lebte bis zu ihrem 18. Lebensjahr in Prag und Wien. Klavierunterricht erhielt sie von Alexandar Dreyschock, dem hervorragenden tschechischen Pianisten, und später bei Franz Liszt. Ihre musikalische Ausbildung setzte sie in Mailand fort, wo sie zwei Jahre lang neben Klavier auch Gesang studierte. Sie trat in vielen Städten Serbiens und Österreich-Ungarns auf sowie in England, Frankreich, Dänemark und Russland. Ende 1879 ließ sie sich in Belgrad nieder, wo sie als Pianistin und Privatlehrerin tätig war. Das letzte Konzert gab sie in Serbien 1879, von da an gibt es über sie in der serbischen Presse keine Erwähnungen mehr. Sie starb 1892 in Paris. Marijana Kokanović Marković, „Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption in Novi Sad und Belgrad im 19. Jahrhundert: Jovanka Stojković und Beethovens Klaviersonaten“, in: *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2015, S. 139–149.
- 8 Geboren ist er in Pančevo, und in Wien studierte er bei Josef Hellmesberger sen. Geige. Zeitgleich studierte er Musiktheorie, sowie Klavier. 1859 trat er vor Henri Vieuxtemps auf, der sich über das jugendliche Musizieren sehr lobend äußerte. In Wien lernte er Hans von Bülow, Clara Schumann, Johannes Brahms und Joseph Joachim kennen. Neben Konzerten in serbischen Städten trat er auch in Österreich und Deutschland auf. Von 1873 bis 1901 wirkte er als Konzertmeister an der Oper in Budapest. Mihovil Tomandl, „Dragomir Kranjčević“, in: *Muzika* 5 (1951), S. 1–23; Stana Đurić-Klajn, „Dragomir Kranjčević“, in: *Pro musica* 20 (1966), S. 6–8.
- 9 Durch die Befreiung Serbiens von der türkischen Herrschaft wurden die Bedingungen für die Entwicklung der Städte geschaffen, die in jener Periode zu Zentren der Verwaltung, der Bildung, des Handels und der Kultur wurden. Es kommt auch zur Migration der serbischen Dorfbewölkerung in die Städte, in welche ebenso jene Flüchtlinge gelangen, die nach der Bedrängnis während des ersten serbischen Aufstands nach Österreich geflüchtet waren. Durch die Vereinigung der ankommenden Menschen mit der autochthonen Stadtbevölkerung (griechische, zinzarische, muslimische) kam es zur Durchmischung von traditionellen, orientalischen und europäischen Kulturelementen. Slobodan Zečević, *Srpske narodne igre* [Serbische Volkstänze], Belgrad 1983, S. 28.
- 10 Geburts- und Sterbejahr sind nicht bekannt.
- 11 Unter der Schirmherrschaft der Belgrader Gesangsvereinigung leitete Milovuk auch eine private Musikschule. Er veröffentlichte auch die ersten Theoriebücher über Musik in serbischer Sprache: *Teorički osnovi muzike* [dt.: Theoretische Grundlagen der Musik] (1866) und *Nauka o muzici* [dt.: Wissenschaft über die Musik] (1867). Zudem komponierte er internationale Salontänze für Klavier, die sich großer Beliebtheit erfreuten.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkten in dieser Schule mit: neben K. Stanković und Davorin Jenko (1835–1914)¹² auch Josif Marinković (1851–1931) und Stevan S. Mokranjac (1856–1914). Parallel zur Wandlung Belgrads von einer orientalischen in eine moderne europäische Stadt entwickelte sich dementsprechend auch das musikalische Leben, und zahlreiche musikalische Institutionen entstanden: Gesangsvereine, Kammerensembles, Theater mit Singspiel und letztlich mit bekannten Opern und Operetten im Programm, Musikschulen, Theater- und Militärorchester. Obwohl staatlich-politische Grenzen und unterschiedliche gesellschaftliche Lebensumstände in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Barriere zwischen den Serben in der Habsburgermonarchie und dem Fürstentum Serbien bildeten, verlief das Musikleben der südlichen Städte in der Vojvodina und Belgrads bereits seit den 1840er Jahren trotzdem parallel und ergänzte sich gegenseitig. Besonders offenkundig wurde dies in der Tätigkeit der frisch eröffneten Gesangsvereinigungen und Theater, aber auch im Wirken der serbischen und ausländischen (besonders tschechischen) Komponisten.

2. Klavier und Musikausbildung als Zeichen der gesellschaftlichen Modernisierung

Im Unterschied zu Regionen mit reicher musikalischer Tradition bedeutete das Aufkommen von Salonmusik bei den Serben nicht nur eine „Richtung“ in der Populärmusik jener Zeit, die parallel zur Kunstmusik existierte, sondern sie fällt zeitlich mit dem Erscheinen der ersten Komponisten und Musikausgaben zusammen, die vorwiegend genau der Domäne der Salonmusik angehörten. Somit wurde – im Unterschied zu entwickelteren Musikzentren – auf gewisse Weise gerade durch die Salonmusik auch die Kunstmusik „geboren“. Die Spuren von Salonmusik gehen bei den reicheren Serben in der Habsburgermonarchie bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zurück. Im gedruckten Katalog der Buchhandlung Emanuel Janković in Novi Sad aus dem Jahr 1790 sind neben Büchern auch Notenausgaben aufgelistet, die dort käuflich erwerbbar waren, was ein deutlicher Hinweis auf das Bestehen von Spinetten, Klavieren und Streichinstrumenten in den Häusern der reicheren Bewohner Novi Sads gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist.¹³ Serbische Schriftsteller haben in ihren Werken ebenso auf die Bedeutung des Klavierunterrichts bei der Jugend, insbesondere bei Mädchen, hingewiesen. Jovan Sterija Popović erwähnt in seinem 1830 in Vršac erschienenen Werk *Pokondirena tikva* [Der hochmütig gewordene Kürbis], dass das Fortepiano bereits „seit langem in Mode“ sei und dass es für ein Mädchen aus angesehener Familie eine Schande sei, wenn es keine Virtuosa auf dem Klavier wäre.¹⁴

12 Der Slowene Davorin Jenko kam 1862 als Chorleiter der serbischen Gesangsvereinigung nach Pančevo, um später Chorleiter der Belgrader Gesangsvereinigung (1865–1877) zu werden. Zuvor war er während seiner Studienzeit in Wien in Berührung mit panslawischen Ideen gekommen. Von 1871 an wirkte er als Kapellmeister am Serbischen Nationaltheater in Belgrad. Er ist einer der produktivsten Komponisten von Bühnenmusik in Serbien im untersuchten Zeitraum und zugleich Komponist der bis heute gültigen serbischen Nationalhymne „Bože pravde“ [dt.: Gott der Gerechtigkeit].

13 Josip Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* [dt.: Geschichtliche Entwicklung der Musikkulturen in Jugoslawien], Zagreb 1962, S. 570.

14 Jovan Sterija Popović, „Pokondirena tikva“ [dt.: Der hochmütig gewordene Kürbis], in: *Komedije*, Novi Sad, Belgrad 1970, S. 168. Stevan Sremac kommentierte sechzig Jahre später in seiner Komödie *Pop Ćira i pop Spira* [„Popen sind auch nur Menschen“, 1894] auf geistreiche Weise, dass die Haupttugenden der Mädchen „Klavier, Häckelei, Walzer und Deutsch“ wären.

Das häusliche Musizieren stellte in den Häusern wohlhabender Bürgerfamilien eine bevorzugte Art der Unterhaltung dar.¹⁵ Das Verfügen über ein Klavier, über einen privaten Musiklehrer sowie über eine Hausbibliothek mit edierten Notenausgaben gab Auskunft über den gesellschaftlichen Status. So wurde zum Beispiel der allgemeine Unterricht sowie der Musikunterricht für Mädchen aus angesehenen Familien der Stadt Novi Sad vorzugsweise Aleksandar Morfidis Nisis (1803–1878) anvertraut.¹⁶ Seit 1838, als er von Wien nach Novi Sad zog, bis zu seinem Tod war Morfidis Nisis die treibende Kraft des Musiklebens der Stadt: als Musiklehrer im Serbischen Gymnasium, als Klavierlehrer für Kinder aus angesehenen Familien Novi Sads, als Chorleiter und Komponist sowie als Organisator des Musiklebens. Im Klavierunterricht wandte er die Methode von Friedrich Kalkbrenner an. Neben dem Klavierunterricht lehrte er den Schülern die deutsche und französische Sprache sowie Ästhetik nach dem Buch *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik* von Christian Oesers. Abgesehen von Privatunterricht wurden Mädchen aus angesehenen Familien der Stadt Novi Sad auch in sogenannten Mädchenanstalten ausgebildet und erzogen (z. B. in den Anstalten von Helene Spieler, Anna Trenz, Anna Kranzl, Terezija Miković, Alojzija Heger). In den Lehrplänen der Mädchenanstalten, die im Untersuchungszeitraum in der Vojvodina existierten, lag der Schwerpunkt auf Fremdsprachen, Klavierspiel und Handarbeiten. Zu einer der bekannteren Anstalten in Novi Sad zählte jene, die von der gebürtigen Schweizerin Amelie Terzić geb. Moreau geleitet wurde. Im Lehrplan stand, dass das Erlernen der deutschen, der ungarischen, der serbischen und der französischen Sprache verpflichtend war. Zusätzlich lernten die Mädchen Klavier und Handarbeiten.¹⁷

Bemerkenswerterweise tauchen die ersten Klaviere in Serbien in den 1820er Jahren auf, und zwar für die Bedürfnisse der Fürstenfamilie Obrenović. Das erste Klavier wurde auf Ansuchen des Fürsten Miloš Obrenović geliefert und im Haus des fürstlichen Leibarztes, dem Italiener Vito Romita, untergebracht. Bei der Ehefrau des Arztes erwarb Prinzessin Jelisaveta (Savka) Obrenović neben Kenntnissen im Klavierspiel auch die „europäische Bildung“. Prinzessin Anka, die Tochter von Jevrem Obrenović, dem Bruder des Fürsten, lernte Klavier bei Josif Schlesinger, der zu dieser Zeit von Novi Sad nach Serbien zog. Besonders bedeutend ist aus musiksoziologischer Perspektive die Tatsache, dass ein Klavier „erworben wurde von Angehörigen reichster und mächtigster Familien in Serbien, so dass sie deren Töchtern – Vertretern der erst sich herausbildenden höfischen Elite – das Musizieren auf demselben ermöglichten und damit noch mehr den privilegierten Status hervorhoben“. ¹⁸ Das Klavier fand sehr schnell Eingang in die höheren Bürgerschichten und wurde grundle-

15 Marijana Kokanović Marković, *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u 19. veku* [dt.: Die gesellschaftliche Rolle der Salonmusik im Leben und Wertesystem des serbischen Bürgertums im 19. Jahrhundert], Belgrad 2014, S. 116–141.

16 Über seine Herkunft gibt es keine zuverlässigen Daten. Seine Kindheit verbrachte er in Wien. Er studierte Medizin, schloss sein Studium aber nicht ab, da ihn die Musik mehr faszinierte. Er war ein begabter Sänger (Bass). Nach dem Tod seiner Mutter kam er mit Kaufleuten nach Novi Sad. Während der Revolution 1848 unterbrach er für kurze Zeit sein Wirken als Musikpädagoge und begab sich nach Osijek und Rijeka. Er lebte ein stürmisches Leben als Bohémien und starb im Krankenhaus an den Folgen eines Schlaganfalls. Marijana Kokanović Marković, „Aleksandar Morfidis Nisis“, in: *Iz novosadskih salona – Album salonskih kompozicija za klavir* [dt.: Aus den Salons Novi Sads – Album mit Salonwerken für Klavier], hrsg. Marijana Kokanović, Novi Sad 2010, S. 21.

17 Vasa Stajčić, *Grada za kulturnu istoriju Novog Sada* [dt.: Bausteine zur Kulturgeschichte Novi Sad], Novi Sad 1951, S. 187–191.

18 Dragana Jeremić Molnar, *Srpska klavirska muzika u doba romantizma* [dt.: Serbische Klaviermusik im Zeitalter der Romantik], Novi Sad 2006, S. 35.

gender Bestandteil in den Salons reicher Kaufleute, Beamter, Intellektueller sowie zugezogener Nichtserben. Ebendiese hatten einen großen Einfluss auf die Pflege der Hausmusik, insbesondere in den Provinzen. Ab 1843 wirkte in Belgrad der Tscheche Alois Kalauz, der als Pianist auftrat und privaten Klavierunterricht gab. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird diese von ausländischen Musiklehrern begonnene Linie von einer Reihe tschechischer Musiker fortgesetzt.

Es ist offensichtlich, dass vorerst beinahe ausschließlich Fremde Klavierunterricht gaben, die die europäischen Kulturwerte in die neue Heimat mitbrachten. Neben primär pädagogischem Wirken widmeten sie sich auch dem Aufbau eines öffentlichen Musiklebens, indem sie Konzerte organisierten, auf welchen sie als Pianisten eigenständig oder gemeinsam mit ihren Schülern auftraten. Um den Wünschen der neuen Umgebung entgegenzukommen, komponierten sie Salonmusik für Klavier, in welchen sie oft Melodien serbischer Volkslieder und -tänze bearbeitet haben.

3. Zwischen internationalen Tänzen und Bearbeitungen von Volksliedern: Komponisten und Genres von Salonmusik

Seit der Zeit von Kornelije Stanković trugen Morfidis Nisis in Novi Sad Alois Kalauz in Belgrad sowie Josif Schlesinger in beiden Städten mit deren Tätigkeit als Pädagogen, Musiker und Komponisten nennenswert für die grundlegende Entstehung eines Musiklebens bei. Als paradigmatische Beispiele seien das Schaffen von Nisis und Kalauz angeführt, da Schlesingers Klavierwerke großteils Transkriptionen seiner Orchesterwerke sind. Schlesinger komponierte in erster Linie für das Orchester der Stadtgarde in Novi Sad, und später für die serbisch-fürstliche Musikkapelle in Kragujevac. Neben Märschen nehmen in seinem Schaffen auch gesellschaftliche Salontänze einen bedeutenden Platz ein, die er für Bälle und unterschiedliche Anlässe komponiert oder auch nur arrangiert hat. Franjo Kuhač weist darauf hin, dass Schlesinger Kontakte mit Wiener Musikkreisen hatte, vor allem mit Simon Sechter, mit dem Pianisten Joseph Fischhof (1804–1857) und mit Johann Strauss Vater (1804–1849)¹⁹. Auch Nisis und Kalauz sind Ankömmlinge aus Österreich, welches als Zentrum der panslawischen Elite auch in der nachfolgenden Periode eine wesentliche Rolle spielen sollte, wenn es um das Musikleben bei den Serben ging. In Novi Sad entwickelte Nisis 1838 sein vielfältiges Wirken und fünf Jahre später Kalauz in Belgrad. Im kompositorischen Schaffen beider Musiker dominieren internationale Salontänze für Klavier sowie Bearbeitungen von serbischen Volkstänzen und bürgerlichen Liedern und Tänzen, insbesondere Variationen für Klavier. Durch ihre Tätigkeit insgesamt wurden sie auch in der frühen serbischen Musikgeschichtsschreibung als Vorgänger von Kornelije Stanković angeführt.

Neben seinem vorrangig pädagogischen Wirken hat A. Morfidis Nisis für Auftritts- und Konzertanlässe, bei welchen er nicht selten auch selbst mit seinen Schülern auftrat, Salonmusik für Klavier komponiert, ebenso wie auch Kirchenkompositionen, welche vom Chor der Kirche des Hl. Georg in Novi Sad gesungen wurden. Und es ist sein Walzer *Pozdrav srbskim djevama* Op. 1 (1841, dt.: Gruß an die serbischen Jungfrauen), der in der serbischen Musikgeschichte als erstes, bis dato bekanntes gedrucktes Werk für Klavier gilt.²⁰ In diesem

19 Franjo Kuhač, „Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde“ [dt.: Josif Schlesinger. Erster serbischer Kapellmeister der fürstlichen Garde], in: *Vienac: zabavi i pouci* 8 (1897), S. 126.

20 Jeremić Molnar, *Srpska klavirska muzika u doba romantizma* [Serbische Klaviermusik im Zeitalter der Romantik], S. 8.

Werk findet sich auch Nisis' Bewunderung gegenüber Robert Schumann bestätigt, was auch im Briefwechsel des Komponisten sowie in den Widmungen für seine Schüler offenkundig wird. Nisis hat den Walzer *Gruß an die serbischen Jungfrauen* op. 1 gemäß dem Vorbild von Schumanns *Abegg-Variationen* op. 1 komponiert. Der Komponist entdeckte das Vorgehen, ein „Thema“ auf die Buchstaben des Namens jenes Fräuleins auszuführen, welchem das Werk gewidmet ist. Zu Beginn der Komposition, unmittelbar nach dem Titel, werden aus dem Namen Sofija Sekulić drei Töne ausgeführt, welche der Komponist als Thema vorgibt: Sofia Sekulić (f – a – e). Nach der Exposition des Themas in der Einführung greift der Komponist es variiert in drei Walzernummern auf.

The image shows a musical score for a waltz in 6/8 time, B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning with a mezzo-forte (mf) dynamic and a forte (fz) dynamic. The second system includes a piano dolce (p dolce) dynamic and a forte (f) dynamic. The third system features a crescendo marking 'crescendo sin al forte' and ends with a forte (fz) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: Aleksandar Morfidis Nisis, *Gruß an die serbischen Jungfrauen*, op.1, T. 1–19.

Die Stilisierung internationaler Salontänze (Polka, Walzer, Quadrille, Polonaise, Cotillon) sind auch Nisis' erfolgreichsten Werken zu eigen.²¹ Aus den erhaltenen Konzertprogrammen sowie aus den Abschriften kann man Rückschlüsse auf seine Bearbeitungen serbischer Volkslieder ziehen, die in der Handschriftensammlung *Chants Serbes* beinhaltet sind.²²

21 Das Kompositionsjahr der hier erwähnten Werke für Klavier von Morfidis Nisis ist nicht bekannt. Abgesehen vom Walzer *Gruß an die serbischen Jungfrauen* op.1 (1841) und dem *Jelacic Marsch* (1849) sind die weiteren Kompositionen von Nisis – dem bisherigen Erkenntnisstand nach – nicht gedruckt worden. Die Abschriften von Nisis' Kompositionen für Klavier, die aus dem Jahr 1870 stammen, sind im Album von Marija Panajotović in der Bibliothek der Matica Srpska in Novi Sad erhalten geblieben (Signatur: BMS MR I 8).

22 Das Entstehungsjahr der Sammlung ist nicht bekannt. In der Bibliothek der Matica Srpska wird die Abschrift dieser Sammlung aus dem Jahr 1870 aufbewahrt (BMS MR I 8 /Pv 19).

Nach seiner Ankunft in Belgrad machte sich Alois Kalauz zunächst vor allem als Pianist und privater Klavierlehrer einen Namen. Bald jedoch begann er auch Salonmusik für Klavier zu komponieren, wobei er meistens Melodien serbischer Volkslieder und bürgerliche Lieder bearbeitete. Es handelt sich hier um internationale Salontänze (Polka, Quadrille, Marsch) sowie Variationen und Phantasien. Bald begann er auch systematisch, Melodien von Volksliedern aufzuzeichnen und zu sammeln. Die erste Sammlung von Volksliedern und -tänzen für Klavier veröffentlichte Kalauz in Wien unter dem Titel *Serbische Melodien* (1850, 1851).²³ In dieser Sammlung sind insgesamt 43 Melodien serbischer Volkslieder enthalten. Beide Bände enthalten Vorworte sowohl in serbischer und französischer als auch in deutscher Sprache, in welchen der Autor klar sein Kriterium zur Sammlung der Lieder darlegt. Sodann geht er auf die Unterschiede zwischen Liedern des ländlichen und des städtischen Umfelds ein und unterscheidet zudem Lieder, in welchen fremde Einflüsse vorhanden sind, von authentischen Volksliedern. Er legt auch Augenmerk auf die tonale und rhythmische Eigenheit jener Lieder.

Das Wirken von Alois Kalauz entfaltete sich beginnend mit den 1850er Jahren parallel zur künstlerischen Tätigkeit von Kornelije Stanković, der in der serbischen Musikgeschichte als Begründer der nationalen Richtung in der Musik gilt. In Stankovićs Schaffen als Komponist, Pianist, Melograph und Dirigent sublimieren sich die Bestrebungen seiner Vorgänger, geben aber auch Leitlinien für die weitere Richtung im serbischen Musikschaffen des 19. Jahrhunderts vor. Von besonderer Bedeutung für seine künstlerische Vorliebe und sein Reifen war seine Ausbildung in Wien. Das reiche kulturelle und politische Leben der Stadt hinterließ bei dem jungen Künstler tiefe Spuren: einerseits die Kontakte mit dem serbischen und slowenischen Kreis und deren Ideen und andererseits besonders das Studium bei Simon Sechter, dem bedeutenden Komponisten, Pianisten, Musiktheoretiker und Professor am Konservatorium. In Wien entstanden die ersten Musikwerke Stankovićs: Walzer für Klavier und Lieder auf Verse von Goethe und Schiller.²⁴ Es ist symbolträchtig, dass er zunächst auf Gedichte führender deutscher Dichter komponierte, und es ist bekannt, dass diese – insbesondere Goethe – Bewunderer und Propagatoren der serbischen Volksdichtung waren.²⁵ Dank der Tätigkeit von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864)²⁶ sowie den direkten Ratschlägen des russisch-orthodoxen Erzpriesters Michail Fjodorowitsch Rajewski (1811–1884) und anderen slawischen Intellektuellen widmete sich Stanković dem Sammeln und Niederschreiben von serbischen geistlichen und weltlichen Volksliedern.²⁷ Für Klavier komponierte er virtuose Salon-Variationen, internationale Salontänze (Walzer,

23 *Serbische Melodien*. Sammlung von National-Liedern und Tänzen: gesammelt für das Pianoforte gesetzt und der durchlauchtigsten Prinzessin Cleopatra Karadjordjewitsch Tochter des regierenden Fürsten Alexander von Serbien mit ehrerbietigster Hochachtung gewidmet, Heft I (1850); Heft II (1852), Wien.

24 Rudolf Flotzinger, „Der Musikunterricht des Kornelije Stanković in Wien um 1850“, in: *Kornelije Stanković i njegovo doba* [Kornelije Stanković und seine Zeit], hrsg. von Dimitrije Stefanović, Belgrad 1985, S. 42f.

25 Die genannten Lieder von Kornelije Stanković gelten als verloren.

26 Er war Philologe und Reform der serbischen Sprache, Sammler von volkstümlichen Kulturerbe und Autor des ersten Wörterbuches der serbischen Sprache (Wien, 1818).

27 Volkslieder bearbeitete er gewöhnlich für Stimme und Klavier, für Solo-Klavier oder für vierstimmigen Chor.

Quadrille, Polka) sowie auch einfache Bearbeitungen serbischer Volkslieder und -tänze. Alle seine Kompositionen für Klavier wurden zwischen 1853 und 1863 in Wien veröffentlicht.²⁸

Erscheinungs- jahr	Werktitel	Herausgeber	Widmung
1853	Variationen Serbe, steh auf, steh auf!, op. 3	Pietro Mechetti véuve, Vienna	dem Prinzen Mihail M. Obrenović
1854	Variation Erinnerst du dich an jene Zeit, op. 4	Pietro Mechetti véuve, Vienna	der Fürstin Julija M. Obrenović, geborene Gräfin Hunjadi
1855	Slawische Quadrille	Pietro Mechetti sel. Witwe, Wien	dem Fräulein adelige Helene Ridički von Skribešić
1857	Variationen Warum kämpfen meine Gedanken, op. 6	Gustav Albrecht, Wien	Der serbischen Pancsovaer Gemeinde
1857	Serbischer National Tanz. Sirmir kolo, op. 7	Gustav Albrecht, Wien	Herrn Stephan M. Georgievits
1858	Serbische Volkslieder, gesetzt für Gesang und Klavier	Gustav Albrecht, Wien	dem montenegrinischen Fürsten Danilo I
1859	Serbische Volkslieder, gesetzt für Gesang und Klavier	A. Grube, Vienna	den Serbinnen
1860	Serbische Quadrille	A. Grube, Vienna	
1862	Bulgarische Quadrille	Gustav Albrecht, Wien	den jungen Bulgarinnen
1862	Brüderlichkeits-Polka	Gustav Albrecht, Wien	den Bulgaren
1862	Serbische Volkslieder für Gesang und Klavier, Erstes Buch	Gustav Albrecht, Wien	dem serbischen Fürsten Mihail Obrenović III
1863	Serbische Volkslieder für Gesang und Klavier, Zweites Buch	Lith. G. Wegelein, Wien	dem Fürsten V. P. Balabin, dem kaiserlichen russischen Gesandten in Wien

Tabelle 1: Wiener Ausgaben der Kompositionen für Klavier sowie für Stimme und Klavier von K. Stanković

²⁸ Stanković veröffentlichte in Wien auch drei Bücher über traditionellen serbischen Kirchengesang (1862, 1863, 1864).

Andante grazioso

Più vivo

f sempre staccato

Notenbeispiel 2: Kornelije Stanković, *Smederevka*²⁹

Als Pianist hatte Stanković Konzertauftritte in Wien, Budapest sowie auch in vielen anderen Städten in der Vojvodina und in Serbien. Neben eigenen Kompositionen spielte er auch Werke von Franz Liszt und Sigismund Thalberg, aber auch Werke der damals berühmten aber heute in Vergessenheit geratenen Salon-Pianisten und -Komponisten: Jacob Blumenthal (1829–1908), Louis Lacombe (1818–1884), Rudolf Willmers (1821–1878), Josef Eduard Maximilian Pirkhert (1817–1881).

Nach dem Tod von Stanković bedienten sich Musiker seiner Aufzeichnungen von Volksmelodien und veröffentlichten sie in Sammlungen jugoslawischer Gesänge.³⁰ Aber auch heimische und fremde Komponisten bauten sie in ihre Werke ein. Dank der Aufzeichnungen von Kornelije Stanković können serbische Volksmelodien in Werken von Johann Strauß, Tschaikowski, Rimski-Korsakow und einer Reihe anderer Komponisten gefunden werden.³¹ In der Zeit der glanzvollen Entwicklung des Pianistentums und der Literatur für Klavier in Europa legte Kornelije Stanković einen Meilenstein im Schaffen von serbischer Klaviermusik. Beinahe alle seine Klavierkompositionen, die ausgesprochenen Saloncharakter aufweisen, basieren auf Melodien von Volksliedern und -tänzen. Sie reflektieren somit die Nachfrage des damaligen jungen serbischen Bürgertums und zeugen vom Gedankengut der nationalen Bewegung in der Kunst. Deshalb wurden sie mit wahrer Begeisterung aufgenommen, insbesondere bei der serbischen Jugend.

29 *Smederevka* wurde innerhalb der Sammlung *Serbische Volkslieder* 1863 in Wien veröffentlicht.

30 Zum Beispiel *Südslawische Volkslieder*, hrsg. Franjo Kuhač, Band, I–V, Zagreb 1878, 1879, 1880, 1881, 1941.

31 Johann Strauss, *Slaven Potpourri* op. 39 (nach K. Stanković: *Sirmir kolo*); P. I. Tschaikowski, *Slawischer Marsch* b-Moll op. 31 (nach K. Stanković: *Helle Sonne, du scheinst nicht gleich; Dies ist die Schwelle des geliebten Serbentums* und *Gerne geht der Serbe zu den Soldaten*); N. Rimsky-Korsakow, *Fantasie über serbische Themen* op. 6 (nach K. Stanković: *Helle Sonne, du scheinst nicht gleich; Du Mädchen*) usw. Đorđe Perić, „Bibliografija Kornelija Stankovića“, in: *Kornelije Stanković i njegovo doba* [Kornelije Stanković und seine Zeit], hrsg. von Dimitrije Stefanović, Belgrad 1985, S. 287–326.

4. Schlussfolgerung

Nach dem Tod von Stanković folgte die neue Komponistengeneration in ihrem Schaffen seinem Modell. Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs waren parallel mit ihnen auch zahlreiche tschechische Komponisten aktiv. Hinsichtlich der Entwicklung des Musiklebens haben auch Gastauftritte von Künstlern einen bedeutenden Beitrag geleistet, ebenso wie die Entwicklung des Musikalienhandels. Über die weitverzweigten Kanäle des Musikmarktes – sowohl des reproduzierenden als auch des verlegenden – hat sich ein internationales Repertoire verbreitet. Im Angebot der heimischen Musikverleger nahm bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Salonmusik für Klavier einen bedeutenden Platz ein (internationale Salontänze, Variationen, Phantasien und Potpourris, Bearbeitungen serbischer Volkslieder und Volkstänze, Märsche). Das Publikum nahm die heraushörbaren Volksmelodien wie auch die Melodien von Liedern auf die Vaterlandsliebe – genannt „budnica“ (dt. Aufwecker) – mit unverhohlener Begeisterung auf. Es handelte sich im Falle der Volkslieder und -tänze um verborgene patriotische Signale oder, um sich der Worte Schumanns für Chopins Polonaisen zu bedienen, um „von Blumen verdeckte Kanonen“. Es scheint, als würde gerade der Inhalt bzw. die Botschaft des musikalischen Werkes den Wert der Komposition ausmachen: Das Hervorheben nationaler Charakteristika mittels Musik dominierte im 19. Jahrhundert.

Von besonderer Bedeutung für die weitere Entwicklung der serbischen Musik und deren Eingliederung in die damaligen Strömungen der europäischen Musik waren die Errungenschaften in der Ausbildung der jungen Generation an europäischen Konservatorien, von wo sie sodann wieder mit neuen Kenntnissen und Erfahrungen in ihre Heimat zurückkehrten. Bereits ab den 1850er Jahren erhielten die Komponisten ihre Ausbildung vorwiegend in Prag (Aksentije Maksimović, Jovan Paču, Mita Topalović, Josif Marinković, Božidar Joksimović), Wien (Kornelije Stanković, Josif Marinković, Petar Krstić, Petar Stojanović), Leipzig (Stevan Stojanović Mokranjac) und München (Stevan Stojanović Mokranjac, Stanislav Binički), und nach dem Ersten Weltkrieg auch in Frankreich (Stanislav Binički, Milenko Paunović, Miloje Milojević, Vladimir Đorđević) und in England (Kosta Manojlović). In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts trat eine Ablehnung von Salonkultur zutage, sowohl im Konzertrepertoire als auch im kompositorischen Schaffen der jungen Künstler, welche hervorragende Absolventen von europäischen Konservatorien waren. Dieser Wandel wird auch in Presseartikeln offenkundig, wo man ab den 1880er Jahren auf kritische Anmerkungen über Salonmusik stößt, worüber „spekulative Herausgeber lächeln und die Musen weinen“.³² Indessen haben sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgerechnet im Rahmen von Hausmusik und Salonmusik dank des Wirkens fremder sowie einheimischer Musiker und Amateure die Grundlagen für die Entwicklung von Musikeinrichtungen, Musikunterricht an Schulen und das Konzertleben herausgebildet. Da es im öffentlichen Leben nicht viele Gelegenheiten gab, Musik zu hören, stellte das Musizieren im Salon eine Ergänzung und in kleineren Orten ein Ersatz zu öffentlichen Konzerten dar. Der private Salon in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen ersetzte das Fehlen von öffentlichen Vereinigungen und professionellen Einrichtungen, die sich zu jener Zeit erst herauszubilden begannen. Die Voraussetzungen für deren Entwicklung und Existenz wurden nach und nach geschaffen: das Bewusstsein für deren Notwendigkeit, organisatorische und technische Voraussetzungen, Mittel zu ihrer Realisierung und vor allem politische und rechtliche Möglichkeiten.

32 Robert Tolinger, „Nekoliko reči o kućevnoj nezi glazbe“ [Einige Worte über die häusliche Musikpflege], in: *Gudalo* 7 (1886), S. 131.

Gregor Herzfeld (Freiburg/Berlin)

Zwischen sinfonischer Tradition und Experiment Henry Cowells *Sinfonien* Nr. 1 (1917–19) und Nr. 2 (1938)

Dass Henry Cowell ein „großer“ Sinfoniker war, zeigt – zumindest in Bezug auf den Umfang seiner sinfonischen Produktion – der Blick in sein Werkverzeichnis.¹ Dort sind beachtliche 20 Sinfonien zu finden, die das Schaffen im zweiten Lebensabschnitt des Komponisten seit Mitte der 1930er Jahre bestimmten und vor jeder anderen Gattung dominierten. Diese Konzentration an Sinfonien bei Cowell gerade in der Zeit nach der „Great Depression“ in den Vereinigten Staaten wird oft mit einem erstarkenden Konservatismus in Verbindung gebracht, der sowohl persönlicher Natur ist als auch Züge eines allgemeinen gesellschaftlichen Phänomens trägt. Die gesellschaftlichen Umstände, die in der Zeit zwischen ca. 1930 und 1950 auf Künstler und Intellektuelle einwirkten, waren gekennzeichnet von der katastrophalen wirtschaftlichen Lage – nicht nur in den USA –, die dem avantgardistischen Experimentieren der 1920er Jahre das Bedürfnis nach Verständlichkeit, Publikumsnähe und dadurch auch einer gewissen kommerziellen Rentabilität² entgegensetzte. Das gemeinsame Suchen eines Auswegs aus der nationalen Krise vereinigte Bürger und Künstler in einem neuen Nationalgefühl, das gerade jene unter der Diversität ihrer Nation leidenden Kreise ansteckte.³ In diese Strömung, die häufig als „Populismus“ charakterisiert wird, scheint es sich gut einzufügen, dass der ehemals ultramoderne und radikal avantgardistisch gesinnte Komponist Henry Cowell, der neue Techniken des Klavierspiels wie den „tone cluster“ und das „string piano“ eingeführt hatte, sich nun der traditionsreichen Gattung der Sinfonie verschrieb. Die biografische Katastrophe, die Cowell durch seine Inhaftierung wegen des Vorwurfs homosexuellen Missbrauchs Minderjähriger in San Quentin, einer der härtesten Strafvollzugsanstalten in den USA, erlebte,⁴ schien seinen Abstand zur Szene der Ultramodernisten um Charles Ives und Carl Ruggles, die auch eine Szene der ultra-maskulinen Rhetorik war, zu vergrößern und plausibel zu machen.⁵ Der gebrochene Komponist schien

- 1 William Lichtenwanger, *The Music of Henry Cowell. A Descriptive Catalog*, New York 1986, und David Nicholls, „Cowell, Henry“, in: *NGD 6*, New York 2001, S. 624–629.
- 2 H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States. A Historical Introduction*, Englewood Cliffs 21974, S. 200.
- 3 Hitchcock spricht von einer „American Wave“ in der amerikanischen Musikszene der 1930er Jahre vergleichbar mit der Malerei eines Edward Hopper u. a., siehe: Hitchcock, *Music in the United States*, S. 200.
- 4 Zur Dokumentation dieser biografischen Ereignisse siehe: Michael Hicks, *Henry Cowell, Bohemian*, Urbana und Chicago 2002, S. 134ff., und nochmals ausführlicher Joel Sachs, *Henry Cowell, A Man Made of Music*, Oxford und New York 2012, S. 275–352.
- 5 Vgl. die Reaktion von Charles Ives auf die Nachricht von Cowells Inhaftierung: „I thought he was a man he’s nothing but a g— d— sap!“, zit. n. Jan Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, New York 1996, S. 405. Dass Ives’ Ideal einer „männlichen“ Musik, die gegen die verweiblichten, und das heißt für ihn auch verweiblichten Konventionen des Konzertwesens in den USA zu seiner Zeit, mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Formen und Inhalten (seine sportiven Programme, wie aus dem Bereich des Tennis in *Largo Risoluto Nr. 2* oder aus dem sehr „harten“ *American Football* in *Yale-Princeton Football Game* oder *All the Way Around and Back*, können in diesem Zusammenhang gesehen werden) antritt, auf die athletische Metaphorik der „hypermasculinity“ des amerikanischen Trans-

sich in veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen aus den radikalen Experimenten in das Verfertigen handwerklich anspruchsvoller, aber vergleichsweise traditioneller, sinfonischer Musik zurückzuziehen.

Diese Lesart geht von einem Bild der Musik Cowells aus, das sich nur einseitig aus seinen in der Tat höchst innovativen Experimenten bis zur Inhaftierung 1936 und der vermeintlich nachlassenden Innovation ab diesem Zeitpunkt zusammensetzt;⁶ ein Bild, das zwar viele Indizien und Argumente auf sich versammeln kann, allerdings nur stimmig bleibt, wenn Cowells Schaffen selektiv betrachtet wird und manche Stücke samt ihrer „problematischen“ Konzeptionen, etwa der Verwirklichung einer Idee von genuin amerikanischer Sinfonik, außer Acht gelassen werden.⁷ So finden Cowells in zeitlicher Nähe zu den Weltkriegen entstandene *Symphonies No. 1* in h-Moll (1917–1919) und *No. 2* (1938) mit dem Beinamen „Anthropos“ in keiner Sekundärquelle eine über ihre bloße Nennung hinausgehende Beachtung. Sie scheinen nicht in das Bild des Experimentalisten zu passen und stellen uns die Frage, ob der Vergleich der mehr oder weniger gattungs- und traditionslosen, frühen Klavier- und Ensemblemusik Cowells mit seinen die „Last“ einer europäischen Tradition auf sich nehmenden und Wege ihrer neuartigen Ausfüllung suchenden Sinfonien nur zu der Subsumtion unter die Kategorien „konventionell“ oder „innovativ“ führen kann. Es ist also die Frage, ob man dann nicht Äpfel mit Birnen vergleicht, ob eine Kritik hier nicht der vorausgehenden Unterscheidung der jeweils völlig verschiedenartig gelagerten Voraussetzungen und Kontexte für die Entstehung der experimentellen Kammermusik einerseits sowie andererseits der Sinfonik bedarf, ja ob demnach eine vergleichende Bewertung nicht obsolet wird.

Die folgenden Überlegungen sollen der fehlenden Beachtung dieser Sinfonien entgegenwirken; sie sind nicht primär als Analysen der *Sinfonien Nr. 1* und *Nr. 2* zu verstehen, sondern vielmehr als Reflexion über eine Möglichkeit, sie in Cowells eigene Entwicklung und in die musikalischen Strömungen ihrer Zeit einzuordnen.

Symphony No. 1 in h-Moll (1917–1919)

Die *Erste Sinfonie* ist das Werk des 20-jährigen Komponisten und entstand zwischen 1917 und 1919 parallel zu seiner musiktheoretischen Hauptschrift *New Musical Resources*.⁸ Diese

zidentalismus zurückgeführt werden kann, zeigt Dieter Schulz, „Concord und der amerikanische Transzendentalismus in Ives' Ästhetik. Zu den *Essays Before a Sonata*“, in: Charles Ives, hrsg. von Ulrich Tadday (Musik-Konzepte 123), München 2004, S. 118f. Allerdings werfen jüngere Untersuchungen ein neues, differenziertes Licht auf das Verhältnis Ives' zu Cowell während der Haft. So gab es 1937 offenbar doch einen Briefwechsel, der nicht über Ives' Frau Harmony lief. Es ist zu vermuten, dass die moralische Entrüstung über Cowells Vergehen stärker von Harmony als von Charles Ives selbst ausging; vgl. Rob Collins und Leta E. Miller, „The Cowell-Ives Relationship. A New Look at Cowell's Prison Years“, in: *American Music* 23/4 (2005), S. 473–492.

6 Beispielhaft für diese auf Avanciertheit und Innovation der frühen Werke beruhende Lesart, die allenfalls noch Werke wie *26 Simultaneous Mosaics* (1963) nennt, aber die Sinfonien nicht erwähnt, ist Monika Fürst-Heidtmann, „Experimentator – Inspirator: Henry Cowell“, in: *NZfM*, Bd. 160/3 (1999), S. 10–14.

7 Ein differenziertes Urteil steht hinter Nicholls' Einschätzung: „Although he [Cowell] increasingly composed in traditional genres (concerto, symphony) and for conventional forces (band, orchestra), he seldom did so in expected or acceptable ways; thus he became increasingly marginalized“, in: *Cowell, Henry*, S. 623.

8 Henry Cowell, *New Musical Resources*, New York 1930.

Gleichzeitigkeit mit *New Musical Resources* ist bemerkenswert, spiegelt sich doch in dieser Schrift Cowells frühes Interesse an neuem musikalischen Material wie „tone cluster“ und an der Entwicklung einer völlig neuartigen musikalischen Syntax wider, wie sie etwa im rhythmischen Bereich durch die Ableitung von Dauern und Metrik aus Verhältnissen der Obertonreihe zustande kommt. Diese theoretischen Innovationen haben ihr musikalisches Pendant in Cowells frühen Klavierstücken, wie *The Tides of Manaunaun*, *Aolian Harp* oder *The Banshee*, oder in Ensemblewerken, wie den sogenannten *Rhythm-Harmony-Quartets*. Wer in der zur gleichen Zeit entstandenen *Ersten Sinfonie* eine Übertragung der experimentellen Überlegungen auf den Orchesterbereich erwartet, wird enttäuscht. Die unpublizierte *Symphony No. 1*, deren Bleistift-Manuskript in der Library of Congress aufbewahrt wird⁹, ist ein tonales Werk, das auch im motivisch-thematischen, rhythmischen und formalen Bereich der europäisch-romantischen Gattungstradition folgt. Ein kurzer Überblick über den ersten Satz und einige Bemerkungen zum letzten Satz der insgesamt dreisätzigen, großbesetzten Sinfonie sollen dies verdeutlichen. Die Übersicht in Abb. 1 gibt den formalen Plan des ersten Satzes wieder. Nach einer kurzen Einleitung, die die Grundtonart h-Moll etabliert, folgt ein erster, 80 Takte umfassender Themenbereich (NB 2, Seite 139), der in sich bereits Durchführungstechniken wie Themenentwicklung, -variation und erweiterte Themenwiederholung enthält.

Der zweite Themenbereich kontrastiert mit dem ersten insofern, als er dessen wuchtigem Auftreten ein eher kammermusikalisches, polyphones Spiel der Instrumente Englisch Horn, Fagott und Flöte in modaler, bisweilen pentatonischer Färbung entgegensetzt (NB 1).

Notenbeispiel 1: Cowell, *Symphony No. 1*, 1. Satz, Beginn zweites Thema

Die auf über 100 Takte ausgedehnte Durchführung arbeitet intensiv mit motivisch-thematischen Entwicklungstechniken wie Abspaltungen, Umkehrungen und anderen intervallischen Veränderungen vor allem der Gestalten aus dem ersten Themenkomplex. Die insgesamt als Steigerung angelegte Durchführung, die ihre Dynamik nicht zuletzt aus aufpeitschenden chromatischen Skalen und Halbtonrückungen bezieht, wird gegen Ende in ein statisches, aus der allmählichen Thementauflösung geronnenes Feld von akzentuierten Unisono-Schlägen geführt. Aus diesen kristallisiert sich der Leitton *G* zum folgenden *Fis* der Reprise in h-Moll heraus. Erwähnt sei noch die Coda, die Thema 2 in Gestalt eines Osti-

9 US-Wc, ML96.C823 Case.

plus Oktavverdoppelungen in Ob, EHrn, Kl.

Fag

BKl *mf*

abwechselnd wie BKl und Fag

BPos. *mp*

f

The image shows a musical score for the beginning of Henry Cowell's Symphony No. 1. It consists of several staves for woodwinds and brass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes parts for Flute (Fag), Bass Clarinet (BKl), and Horns (BPos.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic lines. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The score is annotated with performance instructions such as 'plus Oktavverdoppelungen in Ob, EHrn, Kl.' and 'abwechselnd wie BKl und Fag'.

Notenbeispiel 2: Particell des Beginns von Cowells *Symphony No. 1*

Abb. 1

Henry Cowell: *Symphony no. 1 in h-Moll (1917–1919)*1. Satz: *Allegro Moderato***I. Einleitung (T. 1–3):**

Orgelpunkt über Fis; Pendel d-H

IIa. Erster Themenkomplex (T. 4–83):

8-taktiges Thema 1 (volles Orchester, wuchtig, massiv)

A (T. 18) 31 Takte Entwicklung (Abspaltungen und Variationen des Themenmaterials)**B** (T. 43) +**C** (T. 66) 28 Takte Themenentwicklung (*f*-*ff* und Abebben)**D** (T. 75)**IIb. zweiter Themenkomplex (T. 84–164):**

80 Takte kammermusikalisches, polyphones Spiel von Englischhorn, Fagott und Flöte in E-lydisch mit pentatonischer Färbung

III. Durchführung (T. 165–278):

- Beginn mit akzentuierten Forteschlägen, die schon den 1. Themenkomplex „gestört“ hatten. Abspaltung des Oktavmotivs aus Thema 1, Umkehrungen, intervallische Veränderungen
- Insgesamt als Steigerung angelegt bis H (T. 207), immer wieder durchsetzt mit Forteschlägen
- 2 Takte nach H: Kopfgestalt des „Entwicklungsmotivs“ im 3/4-Takt gegen chromatische Skalen als Höhepunkt in T. 236
- „Dekonstruktion“, die im Zweiermetrum (ab J, T. 243) und einem Presto-Teil mit Unisono-Schlägen in *fff* auf G zum Stehen kommt.
G als Leitton zu Fis von h-Moll in der Reprise

IV. Reprise (T. 279–382, L–P):IVa. Erster Themenkomplex (T. 279–346), Tempo 1, h-Moll, *ff*, *legato*, 4/4-Takt

IVb. Zweiter Themenkomplex (T. 347–383), um die Hälfte gekürzt, Fis-lydisch, Modulation nach H-lydisch

V. Coda (T. 383–410):Ostinato aus Thema II gebildet, dann Kopfmotiv von Thema I in H-Dur im *pp*: versöhnlicher Schluss gegenüber Satzbeginn

Henry Cowell: Symphony no. 1 in h-Moll (1917–1919)

3. Satz: Moderato con moto (fis-Moll)

I. Exposition (T. 1–102, A–D)

Ia. Einleitung (harmonische und motivische Gärung des ersten Themas)

Erstes Thema in fis-Moll (bis T. 16)

Wiederholung der Einleitung eine Quarte tiefer

Themenwiederholung in cis-Moll (bis T. 32, A)

Überleitung/Erweiterung des Hauptsatzes (T. 33–45, B)

Ib. Zweites Thema in Fis-Dur, Flötensolo über Liegeklängen in den Streichern, Rückung nach C-Dur (T. 88) (T. 46–102, C–D)

II. Durchführung (T. 103–215, E–G)

Scheinreprise in T. 140, h-Moll, Wiederholung ab T. 180 in cis-Moll (G)

III. Reprise (T. 216–275, H–I)

Thema 1 in fis-Moll über Orgelpunkt Cis

Thema 2 in H-Dur (T. 234, I)

IV. Coda (T. 276–323, J)

- Più mosso in Gis-Dur mit triumphaler Schlussgestalt der Themenentwicklung, *f*, unisono in allen Streichern (ohne Kb)+ Fl über Liegeklängen
- Zurücknahme der Apotheose mit Thema 1 aus 1. Satz (T. 299) im *p*
- leiser Ausklang (T. 306ff.) bis *ppp*, Wendung nach h-Moll (T. 312)

natos mit Thema 1 als prägnantes Kopfmotiv, nach H-Dur gewendet, verbindet. Die Dur-Tonart und die bis ins Pianissimo zurückgenommene Dynamik lassen den Satz gemessen an seinem Beginn eher versöhnlich enden.

Es liegt also ein traditionell gearbeiteter, groß angelegter Sinfoniesatz vor, der seine Spannung aus seiner vorantreibenden Themenverarbeitung und seiner harmonischen Vielschichtigkeit von Dur, Moll, Chromatik, Pentatonik und Modi gewinnt.

Der Finalsatz ist ebenfalls in Sonatenhauptsatzform konzipiert (Abb. 2). Sein Verlauf ist in motivischer Hinsicht gekennzeichnet von der allmählichen Entstehung einer Themengestalt, die sich in der Coda des Satzes als Rückgriff auf das erste Thema des ersten Satzes entpuppt. Diese Disposition verleiht der Sinfonie also deutlich zyklische Momente.

Jeden, der mit den experimentellen Werken Cowells und den *New Musical Resources* aus dieser Zeit vertraut ist, müssen die traditionellen und konservativen Züge dieser ersten Sinfonie überraschen. Eine Erklärung für solch ein gemäßigtes Vorgehen scheint der Kontext der Gattung des Werks zu liefern. Es ist hinlänglich bekannt, in welcher Weise Ludwig van Beethovens Nachfolger im 19. Jahrhundert mit dem Anspruch der Gattung „Sinfonie“ ringen mussten. Für amerikanische Komponisten im frühen 20. Jahrhundert verschärfte sich dieses Problem in mehrfacher Hinsicht: Erstens war es der Tscheche Antonín Dvořák, der als Direktor des New York National Conservatory eine europäisch gestaltete „Sinfonie aus der Neuen Welt“ vorstellte, die vormachen sollte, wie man genuin amerikanische Musik schreiben kann. Zweitens ist das ganze Konzept von Sinfonie so zutiefst europäisch geprägt, dass ein amerikanischer Sinfonien-Komponist in der Zeit Cowells vor der Wahl stand, entweder eine europäische Sinfonie in Amerika zu schreiben oder eine anders geartete (vielleicht amerikanische?) Musik, die dann immer in eine Erklärungsnot für das Tragen des Gattungsnamens „Sinfonie“ geriete. Wir kommen unten noch auf die Problematik der Benennung von amerikanischer sinfonischer Musik zurück. Cowell entschied sich offensichtlich bei seiner ersten Sinfonie dafür, in europäischen Bahnen zu bleiben.

Nach der Fertigstellung des Stücks verschwand es zunächst völlig von der Bildfläche. Erst 1941, also mehr als 20 Jahre später, taucht es in Cowells Korrespondenz (die in der New York Public Library aufbewahrt wird) wieder auf, da Cowell die Sinfonie revidiert hatte und nun seinem Vater Harry zum 75. Geburtstag widmete. Interessant an dem Dedikations-schreiben ist die Tatsache, dass Cowell das Stück „my one and only Symphony“¹⁰ nennt, zu einem Zeitpunkt, als die Komposition der 2. Sinfonie bereits drei Jahre zurückliegt und dieses Werk kurz vor seiner Uraufführung stand. Offenbar tat sich Cowell damit schwer, die Sinfonie Nr. 2 in gleicher Weise als Sinfonie zu bezeichnen, wie er es mit seiner ersten Sinfonie tat. Es hatte sich etwas an seinem Sinfonie-Verständnis verändert, etwas, das mit der Arbeit an der 2. Sinfonie zusammenhängt und das es ihm offenbar ermöglichte, ihr 18 weitere Sinfonien folgen zu lassen.

Symphony No. 2 (1938)

In der Tat gilt all das, was über die erste Sinfonie gesagt wurde, für die zweite nicht. Sie entstand an einem Tiefpunkt in Cowells Leben, nämlich während seiner Gefangenschaft in San Quentin. Die Kompositionsbedingungen im Gefängnis waren schlecht¹¹; Cowell

10 Brief Cowells an seinen Vater vom 1. Feb. 1941, US-NYP, JPB 00-03, Box 126, Folder 24.

11 Vgl. Hicks, *Henry Cowell*, S. 137.

durfte nicht tagsüber schreiben und nur ein bestimmtes Quantum an Musik verfassen. Außerdem durfte er nur solche Musik aus dem Gefängnis versenden, die für eine bestimmte Aufführung komponiert war. Die Komposition eines über 100-seitigen, großorchestrierten Werks wie die 1. Sinfonie war also von vornherein ausgeschlossen. Er musste vielmehr eine Strategie finden, unter diesen Bedingungen zu arbeiten, wenn er an seinem sinfonischen Plan festhalten wollte. In einem Brief vom 9. November 1937 an den Dirigenten Nicholas Slonimsky erläutert Cowell sein neues Vorgehen:

„I still do not have any more opportunities for composing, as I cannot during daytime, and the conditions in the cell are the same as usual, but I am now trying to work out a system for writing a very little each day, doing one operation at a time, and working for the first time on something for orchestra [...]. I have to write very short movements, in order to complete one composing operation at a sitting, and so I am making a form in which a larger number of smaller movements are used.“¹²

Mit einer spätromantischen Sinfonie-Konzeption war diese notwendig gewordene Strategie nicht vereinbar. Lange, ausschweifende Motiventwicklungen und harmonische Prozesse, die ganze Idee von Durchführung, würden eine solche Arbeitsweise überfordern. Das Ergebnis ist daher eine viersätzig, kompakte, ca. 15 Minuten dauernde Sinfonie, die ganz auf traditionell-sinfonische Formen und Gestaltungsweisen verzichtet. Jeder der vier Sätze folgt einer unterschiedlichen und klar zu bestimmenden Satz- und Ausdrucks-idee. In einem weiteren Brief an Slonimsky vom 14. Dezember 1937 benennt Cowell diese:

„The first movement is frankly choral, but like no existing Chorale; the second is more brazenly primitive than any orchestral movement I know of, but does not follow any particular sort of primitive scale or rhythm which can be found in any particular place. The third movement is in turgid romantic style, like Wagner gone atonal to a degree; the last is a jolly dance-like thing, but I don't know of anything just like it.“¹³

In dieser Sinfonie werden also extrem heterogene Satztypen und Stilmittel zusammengebracht. Notenbeispiel 3 zeigt den Beginn des gravitatisch-hymnenartigen Choral-satzes, es folgt ein Cowell zufolge „primitivistischer“, vor allem rhythmisch ausgerichteter Satz, den der Radiomoderator bei der Übertragung der Uraufführung vermutlich nach vorheriger Absprache mit Cowell mit afrikanischem Trommeln in Verbindung brachte.¹⁴ An manchen

12 Die Gefängniskorrespondenz wird in Sonderordnern aufbewahrt: JPB 00-03, Box 124–128, hier Box 126, Folder 9.

13 Ebd., Folder 10.

14 Zu hören im Mitschnitt dieser Uraufführung in den Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound der NYPL, Signatur: *LT10-1451. Über die Rhythmik hinaus erscheint die Melodik dieses Satzes bemerkenswert. Es liegt die Vermutung nahe, dass Cowell in diesem Satz das umzusetzen trachtete, was er theoretisch zur gleichen Zeit in seiner bislang unpublizierten Schrift *Nature of Melody* (Typoskript in der NYPL: JPB 00-03, Box 126) erörterte, nämlich ein Verfahren der Melodiebildung zu etablieren, das auf der Permutation eines beschränkten, 2- bis mehrtönigen Tonvorrats beruht, um elegante und gelungene Tonfolgen zu schaffen. Cowell selbst leitete dieses System aus dem Repertoire bekannter Sinfonien (allen voran aus Beethovens 5. Sinfonie und der Vertonung der *Ode an die Freude* im Schlusssatz der 9. Sinfonie) ab. Nach der (noch ausstehenden) analytischen Verifikation dieser These könnte gefolgert werden, dass Cowell sich in der 2. Sinfonie – wie in den *Rhythm-Harmony Quartets* – in kompositorischer Hinsicht auf Augenhöhe mit seinen theoretischen Arbeiten befindet, wobei er hier die sinfonische, d. h. tonale Tradition miteinbezieht, anstatt sie wie in *New Musical Resources* durch eine radikal neue Syntax ersetzen zu wollen.

Stellen, wie Ziffer 15–17, wäre die Assoziation mit den simultan präsenten rhythmischen Schichten eines Gamelan-Orchesters ebenso passend. Nach einem expressiv-schwülstigen, aber dissonanten Satz folgt ein fröhliches Finale, das folkloristischen Modellen britisch-irischer Tänze wie „Jig“ oder „Hornpipe“ folgt. Notenbeispiel 4 zeigt das Hauptthema des letzten Satzes, eine „Fiddler’s Tune“ mit Basslinie und Bordunklängen.

Largo (sostenuto) (♩ = 60)

1. Violine
2. Violine
Viola
Cello / Bass

Notenbeispiel 3

Notenbeispiel 4

Diese Mannigfaltigkeit widerspricht der Zyklusidee, insofern man unter Zyklus die Verwirklichung eines Einheitsprinzips versteht. Bei der Belegung des Stücks mit der Gattungsbezeichnung „Sinfonie“ tat sich Cowell daher zunächst schwer. Gegenüber Slonimsky nennt er das Stück „a miniture symphony in four sections like movements“¹⁵, ein andermal „a four-movement thing for large orchestra“¹⁶, Percy Grainger bekommt die Information: „Am making a sort of orchestral suite in which there are several different short movements“¹⁷,

15 Siehe Fußnote 12.

16 Siehe Fußnote 13.

17 Ebd.

Blanche Walton erfährt: „it [...] will be as large as a symphony, although it is not in that form“¹⁸. Seiner Stiefmutter Olive Cowell erklärt er schließlich in einem Brief vom 15. September 1938 die Probleme der Benennung mit dem Hinweis auf die oben skizzierte Gattungsproblematik:

„It is a symphonic suite. It is hard to know what to entitle it. If the word were used freely, it could be called a symphony, but it is not in the symphonic form taught in schools. The word, however, used to be used freely before the time of Mozart and Haydn. I am wondering whether to avoid the word as having connotations. If so, what can I call a work with no ‚program‘, a word that will have as much dignity as a symphony? Titles are always more of a problem that [sic!] composing the work in the first place!“¹⁹

Ähnliche Schwierigkeiten im Umgang mit der Betitelung orchestraler, sinfonischer Musik hatte vor Cowell bereits Charles Ives gehabt, der während der komplexen Benennungsgeschichte seiner *Holidays Symphony*, einer Sammlung von vier programmatischen Orchesterstücken passend zu vier amerikanischen Feiertagen, den Namen „Sinfonie“ zeitweise ablehnte, und zwar mit dem Hinweis auf die bewusst fehlende „Germanizität“ in der Anlage seiner Komposition:

„These four pieces together were first called a symphony, but later just a set of pieces, because I was getting somewhat tired of hearing the lily boys^[20], ‚This is a symphony? – Mercy! – Where is the first theme of 12 measures in C major? – Where are the next 48 measures of nice (right kind of) development leading nicely into the second theme in G?‘ (second Donkey contrasting with Ass #1) – the nice German recipe, etc [...] – to hell with it – Symphony = with sounds = my Symphony!“²¹

Und Ähnliches gilt für die *Concord Sonata*, die „Sonate“ heißt „for want of a more exact name, as the form, perhaps substance, does not justify it“²². Was die Sonatenform betrifft, so schreibt Ives allerdings die Geschichte von Sonatenformen weiter, die sich spätestens seit Beethoven durch eine Reflexion ihrer eigenen Verfassung auszeichnen. Im Falle Ives' und Cowells wird diese Selbstreflexion von der inneren Verfassung auf ein kulturelles Problem – die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Abgrenzung der nordamerikanischen Konzertmusik von europäischen bzw. deutsch-österreichischen Vorbildern – ausgeweitet. Daher reflektiert Cowell im Anschluss an Ives also Umstände und Folgen der Vergabe des Sinfonien-Titels und stellt klar, dass seine Komposition zwar originell sei, „but not complex. It does not follow any Teutonic ways of thematic developement such as Schoenberg dotes on (except a bit in the third movement)“²³, und er stellt sich vor, dass Arnold Schönberg und sein Schüler Adolph Weiss (den Cowell in New York kennengelernt hatte) darüber entsetzt wären („I imagine that they would be horrified at it“²⁴).

Dass das Stück schließlich doch als *Zweite Sinfonie* geführt wird, zeigt an, dass Cowell seine Scheu vor falschen Konnotationen selbstbewusst überwinden konnte. Und in der Tat

18 Ebd.

19 Box 126, Folder 17.

20 Die Bezeichnung „feige Jungs“ ist ein erneuter Hinweis auf Ives' Männlichkeitskult.

21 Charles Ives, *Memos*, hrsg. von John Kirkpatrick, New York 1972, S. 94.

22 Charles Ives, *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hrsg. von Howard Boatwright, New York 1961, S. XXV.

23 Box 126, Folder 13.

24 Ebd.

schuf Cowell mit seiner *Zweiten Sinfonie* eine Art Modell, mit dem er den Druck des europäisch-romantischen Vorbilds abbauen und an das er mit 18 weiteren Sinfonien anknüpfen konnte.

Die eigentliche Einheit, auf die sich alle vier Sätze berufen können, sah Cowell nicht bedingt durch die Form oder durch motivische Arbeit, als vielmehr durch eine programmatische Idee gegeben, die sich im Titel der Sinfonie „Anthropos“, also „Mensch“ oder „Menschheit“, mitteilt. Die vier Sätze sollen vier Ausprägungen oder Zustände von Menschheit repräsentieren und tragen daher die Titel: „Repose“, „Activity“, „Repression“ und „Liberty“. Verbunden mit den musikalischen Charakteren der Sätze bedeutet dies, dass der Zustand der Ruhe aus dem religiös-hymnischen Potential zu schöpfen ist, während Aktivität aus dem rhythmisch-körperlichen, ursprünglich-primitiven Bereich herrührt. Für unseren Kontext bedeutend ist, dass Cowells Sinfonie zufolge Unterdrückung von demjenigen Satz repräsentiert wird, der als einziger eine Verbindung zur europäisch-romantischen Tradition herstellt: als gehalten in einem „turgid romantic style“²⁵ charakterisierte Cowell den dritten Satz, „like Wagner gone atonal to a degree“²⁶, und verortet in ihm ein wenig thematische Entwicklung, wie Schönberg sie verstehe. Freiheit hingegen, als etwas, wonach sich gerade der inhaftierte Cowell in besonderem Maße sehnen musste, geht von dem folkloristischen Tanzsatz „Liberty“ im Stil der „Jigs“, „Reels“ und „Hornpipes“ aus, die Cowell in dieser Zeit ebenfalls komponierte. Die Zuwendung zur Folklore aus – in diesem Fall – Irland als dem Geburtsland von Cowells Vater²⁷ scheint eine Art Potential zur Befreiung aus der „romantischen Unterdrückung“ besessen zu haben. Sie steht im Zeichen von Cowells Begeisterung für die Musikethnologie, die mit den folklorisierenden, „irischen“ Melodien in den frühen Experimentalwerken begann, über ein großes Interesse an Béla Bartóks Sammelaktivität in den späten 1920er Jahren zum Studium der Vergleichenden Musikwissenschaft bei Erich von Hornbostel 1931 in Berlin führte und durch seine Ehe mit der Musikethnologin Sidney Robertson nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis weiter verstärkt wurde.²⁸

Die Ästhetik, die dieser 2. Sinfonie zugrunde liegt und verschiedene kulturelle Aspekte vereint, wie hymnisch-choralartiges Musizieren, Folklore, romantische Expressivität und Assoziationen mit nicht-westlichen, rhythmischen Praktiken (wie afrikanisches Trommeln oder Gamelan-Orchester), kann als holistische Ästhetik bezeichnet werden. Sie steht hinter Cowells viel zitierter Äußerung, er wolle in „the whole world of music“²⁹ leben und arbeiten. Dieser musikalische Holismus trat insbesondere in der Zeit seiner Inhaftierung

25 Siehe Fußnote 14.

26 Ebd.

27 „Liberty Hornpipe“ oder nur „Liberty“ ist der Name für eine bekannte Melodie aus dem anglo-amerikanischen „Fiddler’s Music“-Repertoire, die über regionale und nationale Grenzen hinaus gespielt wurde, z. B. sowohl in Neuengland als auch in den Südstaaten, in Kanada wie auf den britischen Inseln. Man findet sie etwa in der Sammlung von Glenn Weiser (Hrsg.), *Folk Songs for Solo Guitar. 36 Celtic Fiddle Tunes, Airs, & Folk Songs*, New York u. a. 1996. Der Name mag also für Cowell eine gewisse folkloristische Internationalität repräsentieren.

28 Ablesbar ist dieses Interesse für Folk Music auch an Cowells Artikel „Hidden Irish Treasures“, in: *Modern Music* 6/4 (1929), S. 31–33, und seinem frühen Bild von Ives, den er als musikalischen Ethnographen zeichnet, siehe: David C. Paul, „From American Ethnographer to Cold War Icon. Charles Ives Through the Eyes of Henry and Sidney Cowell“, in: *JAMS* 59/2 (2006), S. 399–457.

29 Zit. n. Hugo Weisgall, „The Music of Henry Cowell“, in: *MQ* 45 (1959), S. 498.

hervor. David Nicholls hat an Cowells *United Quartet* von 1936 gezeigt, dass seine radikale Vereinfachung der Tonsprache und der musikalischen Konstruktion das Ziel verfolgt, eine universelle Musik zu schaffen, die – wie Cowell es selbst formulierte – von jedermann verstanden werden kann: von Amerikanern, Europäern, Orientalen oder (unkorrekt) so genannten „primitiven“ Völkern, von Kohlearbeitern ebenso wie von Bankpräsidenten.³⁰ Mir erscheint dieser Universalismus³¹ außerdem als eine Fortführung von Cowells früherer Ästhetik mit veränderten Mitteln. Bis weit in die 1920er Jahre hinein stand Cowell nämlich – wie Steven Johnson und Michael Hicks herausgearbeitet haben³² – unter dem Einfluss des theosophischen Gedankenguts einer kalifornischen Glaubensgemeinschaft mit Namen „The Temple of the People“. Als Folge dieses – stark von der Person John Varians und seiner Begeisterung für die irische Mythologie geprägten – Einflusses verfolgte der junge Cowell das Ziel, eine Art kosmische Musik zu schaffen, die ganzheitlicher Ausdruck universeller Gesetze sein sollte. Der in Cowells musikalischem Denken auf mehreren Ebenen operierende Begriff der „Harmonie“ bestimmte seine Clusterkompositionen, die *Rhythm-Harmony-Quartets* sowie die Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Metrik und Form harmonisierende Idee der *New Musical Resources*.³³ Hinter diesem Verlangen nach Harmonie steht für ihn die Überzeugung, Musik könne eine therapeutische Wirkung auf den Menschen oder die (als dekadent und krank empfundene) Menschheit ausüben.³⁴ Diese Überzeugung wurde von „The Temple of the People“ geteilt und in einigen Experimenten zur Kunsttherapie empirisch untersucht.³⁵ Ziel des Harmoniegedankens war also offensichtlich das Wohl der Menschheit, was sich in der Idee eines standes- und kulturunabhängigen musikalischen Universalismus fortpflanzt, der das *United Quartet* genauso prägt, wie die 2. Sinfonie; angestrebt wird die Harmonie der Völker, der Menschen, „Anthropos“. Es gibt also eine gewisse Kontinuität in der vermeintlich brüchigen Entwicklung Cowells. Seine Musik war vor der Gefängniszeit „Weltanschauungsmusik“³⁶ und sie blieb es auch danach. In dieser Hinsicht schließlich bleibt Cowell dem romantischen Sinfoniekonzept treu, was als Moment der Dialektik von Aneignung und Abgrenzung zu verstehen ist. Eine ganze Welt, den Kosmos, in Tönen auszudrücken, war ebenso das Anliegen weltanschaulicher Sinfonik etwa der Gustav Mahlers³⁷, wie es für Beethoven um Humanität, Freiheit und vereinigende Brüderlichkeit ging („Alle Menschen werden Brüder“, „Seid umschlungen Millionen“). In gewisser Weise

30 David Nicholls, „Henry Cowell’s United Quartet“, in: *American Music* 13/2 (1995), S. 195–217.

31 Diese Wende ist wiederum an Cowells Ives-Verständnis abzulesen, den er nach dem Gefängnis zunehmend als Universalisten darstellt; als Universalist im Sinne des amerikanischen Transzendentalismus, d. h. der das Regionale, die Umgebung, ebenso wie den breiten, „kosmischen“ Kontext miteinbezieht, vgl. Pauls, *From American Ethnographer*, S.423ff.

32 Steven Johnson, „Henry Cowell, John Varian, and Halcyon“, in: *American Music* 11 (1993), S. 1–27; Hicks, *Henry Cowell*, S. 82ff.

33 Cowell spricht explizit von einer Harmonie aus Tonhöhe und Tondauer („ordered systems of harmony and counterpoint in rhythm, which have an exact relationship to tonal harmony and counterpoint“), einer metrischen Harmonie („metrical harmony“) etc., siehe: *New Musical Resources*, S. 46; 67.

34 Vgl. Cowells Beitrag zum Presseorgan der Gemeinde, „Tonal Therapy“, in: *The Temple Artisan* 22, Nr. 11–12 (April–Mai 1922), wiederabgedruckt in Hicks, *Henry Cowell*, S. 155–157.

35 Davon berichtet Cowell ebd.

36 Hermann Danuser spricht im Rückgriff auf Rudolf Stephan bei Werken von Johann Sebastian Bach bis Karlheinz Stockhausen von „kunstreligiöser Weltanschauungsmusik“, siehe Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.

37 Vgl. Mahlers Brief an Anna von Mildenburg vom 28. Juni 1896: „Nun aber denke Dir ein so großes Werk, in welchem sich in der Tat die ganze Welt spiegelt – man ist sozusagen selbst nur ein Instrument,

machte Cowell mit Ideen, die sinfonische Musik zu einer erhabenen Kunst machen sollten, ernst, indem er Weltanschauungsmusik als Weltmusik im wahrsten Sinne des Wortes komponierte und damit zugleich den romantischen Rahmen der Sinfonik als Grundlage und Ausgangspunkt aufhob. In diesen weltanschaulichen Universalismus fügt sich schließlich das Interesse an der Musik fremder Kulturen ein, das in Cowells folgenden Sinfonien zu einem vielfältigen „Transethnizismus“³⁸ ausgebaut wurde. Dies zeigt sich an seiner *Gaelic Symphony* (Nr. 3), einer Sinfonie mit dem Titel „Seven Rituals of Music“, in der Gamelan-Musik und Lateinamerikanische Tänze verarbeitet werden, einer *Madras Symphony* (Nr. 13), einer *Iceland Symphony* (Nr. 16) und an vielen unbetitelten Sinfoniesätzen. Und genau dieser Transethnizismus war es, der neben den *New Musical Resources* für spätere Generationen von amerikanischen Komponisten zur maßgeblichen Inspiration wurde. Die Rede ist von Lou Harrison, John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass und vielen anderen. Im Transethnizismus lag für viele amerikanische, aber auch europäische Komponisten ein Weg, Alternativen zum traditionell-europäischen Komponieren zu finden; ein Vorgang, der vermutlich in diesem europäischen Komponieren seine Wurzeln hat und ohne dies nicht zu denken ist. Ohne Europa und seine Tradition gäbe es keine Abgrenzung von ihr und kein Wunsch, ein neues, anderes Konzept zu finden. Diesen Weg der bewussten und reflektierten Abgrenzung schlug Cowell im sinfonischen Bereich mit seiner 2. Sinfonie ein, die gerade im Vergleich zur traditionalistischen 1. Sinfonie nicht lediglich als konservativ, rückschrittlich und deshalb als vernachlässigbar zu bezeichnen ist, sondern in ihrem offenen Eklektizismus quer zum amerikanischen Nationalismus während des New Deal stand und eine insbesondere auch aus heutiger Sicht progressive Ästhetik verkörpert.

auf dem das Universum spielt“, zit. n. Herta Blaukopf, (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Wien / Hamburg 1982, S. 164f.

38 David Nicholls im Anschluss an Lou Harrison, siehe: „Transethnicism and the American Experimental Tradition“, in: *MQ* 80/4 (1996), S. 569–594.

Natalia V. Gubkina

Europäische Kunstmusik in der Musikindustrie der USA am Beispiel des Gesangsschaffens von Frank Sinatra

Frank Sinatra (1915–1998) ist eine Ikone des amerikanischen Show-Business. Weltweit vermarktet, ist indessen das Bild, das man heute von dem Sänger, Schauspieler und Showman hat, weitgehend auf wenige internationale Hits reduziert, die er in späteren Jahren aufgenommen hat, etwa *My Way*, *Strangers In The Night*, *Fly Me To The Moon*, *New York New York* oder *Something Stupid*. Doch das Gesamtschaffen von Sinatra bildet eine außerordentlich vielgestaltige, multikulturelle Erscheinung in der Geschichte des Jazz- und Pop-Gesangs. Sinatras Repertoire, das zwischen 1939 und 1993 aufgenommen wurde, schließt neben Musical-Songs, Jazz-Standards und Popmusik in vielfältiger Stilistik (Beat, Soul, Disco, Rhythm-and-Blues, Bossa-Nova) auch Werke der europäischen Kunstmusik ein, die er in verschiedenen Arrangements und in der ihm eigenen individuellen Gesangsmanier interpretierte.

Seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wird in der musikalischen Praxis des Jazz- und Pop-Gesangs eine Tendenz sichtbar, die man als „Sinatra-Renaissance“ bezeichnen könnte. Auf der Bildfläche erscheinen Sänger und Sängerinnen, die in populären Shows (z. B. „The Rat Pack-Show“, „Frank Sinatra Show“, „Gang Guys – The Austrian Rat Pack“) Sinatras Repertoire wiedergeben und seinen Gesangsstil imitieren. Es gibt auch Interpreten, die sich sein Vermächtnis intensiv aneignen und es als Ausgangspunkt für die Suche nach einem eigenen Stil verwenden. In dieser Reihe stehen u. a. Michael Bublé, Diana Krall, Robbie Williams, Tom Gäbel oder Robin McKelle. In diesem Kontext bietet das Schaffen von Frank Sinatra also besonders vielfältige Anknüpfungspunkte.

Die in den letzten Jahrzehnten erschienene Fachliteratur über Sinatra – allen voran eine Sinatra-Enzyklopädie,¹ eine Bibliographie² und Diskographien³ – wie auch die heute leichte Verfügbarkeit der Aufnahmen⁴ erlauben eine systematische Untersuchung des Repertoires und seines Vokalstiles. Die Songs, in denen er Werke und Elemente der europäischen Kunstmusik⁵ aufgreift, bilden eine wenig bekannte und bis heute meist unterschätzte Facette seines Œuvres. Seine ersten Jahre als Interpret, also die Zeit vom Ende der 1930er Jahre bis zur Mitte der 1950er Jahre, sind für diese Tendenz besonders repräsentativ. Sie stellt gewissermaßen eine Gegenbewegung zur Integration von Elementen des amerikanischen Jazz in die

1 Leonard Mustazza, *Ol' Blue Eyes. A Frank Sinatra Encyclopedia*, Westport CT, London 1998.

2 Leonard Mustazza, *Sinatra. An Annotated Bibliography, 1939–1998*. Westport CT, London 1999.

3 Luiz Carlos do Nascimento Silva, *Put Your Dreams Away. A Frank Sinatra Discography*, Westport CT, London 2000; Richard W. Ackelson, *Frank Sinatra. A Complete Recording History of Techniques, Songs, Composers, Lyricists, Arrangers, Sessions and First-Issue Albums, 1939–1984*, Jefferson, NC 1992; Charles L. Granata, *Session with Sinatra: Frank Sinatra and the Art of Recording*, Chicago 1999.

4 Frank Sinatra, *The Complete Reprise Studio Recordings*, Reprise 1995; Frank Sinatra, *The Complete Capitol Singles Collection*, Capitol 1996; Frank Sinatra, *The Complete Collection 1943–1952*, 12 CD-Box, Disky Communications Europe B.V. 2004; *The Ultimate Jazz Archive*. Membran 2005, Set 41, CD 2 (Frank Sinatra) usw.

5 Hiermit wird in diesem Beitrag pauschal die sog. „klassische“ Musik“ bezeichnet, die in Europa komponiert wurde, bevor dort der Jazz (oder allgemein die amerikanische Unterhaltungsmusik) Einzug hielt.

Werke europäischer (und auch amerikanischer) Komponisten dar. Erinnert sei hier an die Jazz-Einflüsse in Werken von Igor Strawinsky, Maurice Ravel, Erik Satie, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Ernst Křenek, Paul Hindemith, Erwin Schulhoff, Kurt Weill, Rolf Liebermann, Béla Bartók, George Gershwin oder Leonard Bernstein.

Die „Mode“ des Aufgreifens und Bearbeitens klassischer Werke durch US-amerikanische Jazz-Orchester nahm 1921 ihren Anfang, um sich bis Mitte der 1930er Jahre rasant zu entwickeln und ihren Höhepunkt im Jahre 1941 zu erreichen. Bis Anfang der 1950er Jahre blieb sie aktuell.⁶ Der Beginn von Sinatras Karriere fällt somit auf den Höhepunkt dieser Mode im amerikanischen Show-Business. Unter den zahlreichen amerikanischen Swing-Bands, die „klassische Musik“ spielten, befinden sich die Orchester von Paul Whiteman, Benny Goodman, Glenn Miller, Jimmie Lunceford, Benny Carter, Artie Shaw, Jack Teagarden, Woody Herman, Duke Ellington, Bing und Bob Crosby, Trios von Erroll Garner, Oscar Peterson und Nat „King“ Cole sowie die Louis-Armstrong-„All Stars“. Zu den Komponisten der von diesen Ensembles gespielten Werken zählen Vertreter verschiedenster europäischer Kompositionsschulen. Besonders beliebt waren Werke romantischer Stilistik und des Impressionismus, seltener hingegen solche aus der Barockzeit oder der Wiener Klassik.⁷ Dieser Trend ist auch bei den beiden Swing-Orchestern zu beobachten, mit denen Sinatra bei seinen ersten Engagements zusammenarbeitete: dem Orchester von Harry James (1939) und jenem von Tommy Dorsey (1940–1942). Das Repertoire beider Orchester, insbesondere das von Tommy Dorsey, ist in unserem Zusammenhang durchaus repräsentativ, denn es schließt mehrere Stücke ein, denen Motive oder Melodien von Werken der abendländischen Kunstmusik zugrunde liegen. Dabei erklang die „musikalische Klassik“ meist in einer instrumentalen Version, nur einzelne Stücke enthielten Abschnitte mit Gesang. In der folgenden Tabelle wird das Repertoire beider Orchester der Jahre 1937 bis 1949 dokumentiert.

6 Vgl. Manfred Straka, „Kompositionen der abendländischen Kunstmusik im Repertoire von Swing-Ensembles“, in: *Jazzforschung* 36 (2004), S. 30.

7 Ebd., S. 46–48. Der Autor führt die Popularität der häufig interpretierten klassischen Werke in der folgenden Aufstellung an (von den populärsten zu den weniger populären Stücken): *Humoresque* Ges-Dur (Nr. 7, op. 101) von A. Dvořák, *Donauwalzer* (op. 314) von J. Strauß (Sohn), *Réverie* von C. Debussy, *Serenade* von F. Schubert, *Präludium cis-Moll* für Klavier (op. 3, Nr. 2) von S. Rachmaninow, *Goin' Home* (das Thema aus dem 2. Satz (Largo) der *Symphonie Nr. 9* „Aus der neuen Welt“) von A. Dvořák, *Pavane pour une infante défunte* von M. Ravel, *Valurile Dunării* von I. Ivanovici, *Lied vom Indischen Gast* (aus der Oper *Sadko*) von N. Rimski-Korsakow, *Minutenwalzer* Des-Dur (op. 64, Nr. 1) von F. Chopin, Sinfonische Dichtung *La Mer* von C. Debussy, Lieder *Vilia* und *Dein ist mein ganzes Herz* von F. Lehár, *Bolero* von M. Ravel, *Melodie* in F-Dur für Klavier (op. 3, Nr. 1) von A. Rubinstein, Nocturne für Klavier *Liebestraum* As-Dur von F. Liszt, 6. *Symphonie* „Pathétique“ (1. Satz) von P. Tschaikowsky, *Präludium Clair de Lune* von C. Debussy, *Anitra's Tanz* von E. Grieg, *Säbeltanz* von A. Chatschaturjan, *Barcarole* von J. Offenbach.

Tabelle 1: Europäische Kunstmusik im Repertoire der Orchester von Tommy Dorsey und Harry James (1937–1949)

Datum der Aufnahme	Titel der Komposition	Vorlage	Komponist	Ensemble
1937-01-29	<i>Song Of India</i>	<i>Pesnja indijskogo gostja</i> (<i>Lied des indischen Gastes</i>) aus der Oper <i>Sadko</i> (1897)	Nikolai A. Rimski-Korsakow	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-01-19	<i>Melody In F</i>	<i>Melodie</i> in F-Dur für Klavier op. 3 (1852), Nr. 1	Anton Rubinstein	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-02-18	<i>Liebestraum</i>	<i>Liebestraum Nr. 3</i> in As-Dur aus <i>Liebesträume: Drei Nocturne</i> (1850)	Franz Liszt	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-02-18	<i>Mendelssohn's Spring Song</i>	<i>Frühlingslied</i> in A-Dur aus <i>Lieder ohne Worte</i> für Solo-Klavier op. 62 (1842–1844), Nr. 6	Felix Mendelssohn Bartholdy	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-03-10	<i>The Blue Danube</i>	<i>Donauwalzer</i> , auch: <i>An der schönen blauen Donau</i> , op. 314 (1866)	Johann Strauß (Sohn)	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-05-12	<i>Goin' Home</i>	<i>Symphonie Nr. 9</i> in e-Moll, op. 95 <i>Novosvětská</i> oder <i>Z Nového světa</i> (<i>Aus der Neuen Welt</i> , 1893), 2. Satz	Antonín Dvořák	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-05-12	<i>Humoresque</i>	<i>Humoresque Nr. 7</i> in Ges-Dur aus dem Klavierzyklus <i>Humoresques</i> , op. 101 (1894)	Antonín Dvořák	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-06-12	<i>Barcarolle</i> , auch: <i>Barcarolle</i>	<i>Barcarolle</i> aus der Oper <i>Les contes d'Hoffmann</i> (<i>Hoffmanns Erzählungen</i> , 1881)	Jacques Offenbach	Tommy Dorsey und sein Orchester
1937-06-12	<i>Hymn To The Sun</i>	<i>Lied der Schemachan Zarin</i> aus der Oper <i>Solotoi petuschok</i> (<i>Der goldene Hahn</i> , 1908)	Nikolai A. Rimski-Korsakow	Tommy Dorsey und sein Orchester
1939-05-01	<i>The Lamp Is Low</i>	<i>Pavane pour une infante défunte</i> (<i>Pavane für eine tote Prinzessin</i>) für Klavier (1899)	Maurice Ravel	Tommy Dorsey und sein Orchester, Jack Leonard (Vok.)
1939-07-10	<i>The Lamp Is Low</i>	<i>Pavane pour une infante défunte</i> (<i>Pavane für eine tote Prinzessin</i>) für Klavier (1899)	Maurice Ravel	Harry James und sein Orchester, Frank Sinatra (Vok.)
1939-08-10	<i>Moon Love</i>	<i>Symphonie Nr. 5</i> in e-Moll, op. 64 (1888), 2. Satz	Pjotr I. Tschajkovsky	Harry James und sein Orchester, Frank Sinatra (Vok.)

Datum der Aufnahme	Titel der Komposition	Vorlage	Komponist	Ensemble
1939	<i>Our Love</i>	Thema der Liebe aus der Fantasie-Ouvertüre <i>Romeo und Julia</i> , op. 18 (1869)	Pjotr I. Tschai-kowsky	Tommy Dorsey und sein Orchester, Jack Leonard (Vok.)
1940-03-18	<i>Carnival Of Venice</i>	<i>Il Carnevale di Venezia (Karneval in Venedig)</i> : Variationen über <i>O mamma, mamma cara</i> für Violine und Orchester, op. 10 (1851)	Niccolo Paganini	Harry James und sein Orchester
1940-03-25/26	<i>Yours Is My Heart Alone</i>	Arie <i>Dein ist mein ganzes Herz</i> aus der Operette <i>Das Land des Lächelns</i> (1929)	Franz Lehár	Tommy Dorsey und sein Orchester, Frank Sinatra (Vok.)
1940-04-10				
1940-05-04	<i>Flight Of The Bumble Bee</i>	<i>Poljot šmelja (Hummelflug)</i> aus der Oper <i>Skazka o zare Saltane (Das Märchen vom Zaren Saltan)</i> , 1900)	Nikolai A. Rimski-Korsakow	Harry James und sein Orchester
1941-02-13	<i>Chopin's Waltz in C Sharp Minor</i>	<i>Walzer Nr. 7</i> in cis-Moll, op. 64 (1846–1847), Nr. 2	Frédéric Chopin	Harry James und sein Orchester
1941-02-20	<i>Träumerei</i>	<i>Träumerei</i> aus dem Klavierzyklus <i>Kinderszenen</i> op. 15 (1838), Nr. 7	Robert Schumann	Tommy Dorsey und sein Orchester
1941-06-12	<i>The Things I Love</i>	<i>Mélodie</i> in Es-Dur aus <i>Souvenir d'un lieu cher</i> , 3 Stücke für eine Violine und Klavier, op. 42 (1878), Nr. 3	Pjotr I. Tschai-kowsky	Tommy Dorsey und sein Orchester, Frank Sinatra (Vok.)
1941-08-04	<i>Arabesque</i>	<i>Arabesque Nr. 1</i> in E-Dur aus <i>Deux Arabesques</i> für Klavier Solo (1888–1891)	Claude Debussy	Harry James und sein Orchester
1941-08-04	<i>Caprice Viennois</i>	<i>Caprice Viennois</i> : Caprice für Violine und Klavier, op. 2 (1910)	Fritz Kreisler	Harry James und sein Orchester
1941-08-08	<i>Minka</i>	Das ukrainische Volkslied <i>Іхав козак за Дунай (Es ritt ein Kosak über die Donau)</i> , auch als <i>Schöne Minka</i> bekannt	Früher wurde von L. v. Beethoven in den <i>Varionionen über Volkslieder</i> für Klavier und Flöte (Violine), op. 107 (1816), Nr. 7 (<i>Schöne Minka</i>) verwendet	Harry James und sein Orchester, Dick Haymes (Vok.)
1941-09-18	<i>I Think Of You</i>	<i>Klavierkonzert Nr. 2</i> in c-Moll, op. 18 (1901), 1. Satz, 2. Thema	Sergej W. Rachmaninow	Tommy Dorsey und sein Orchester, Frank Sinatra (Vok.)
1941-09-26	<i>Anniversary Waltz</i>	Walzer <i>Valurile Dunării (Donauwellen)</i> , 1880)	Iosif (Ivan) Ivanovici	Tommy Dorsey und sein Orchester

Datum der Aufnahme	Titel der Komposition	Vorlage	Komponist	Ensemble
1942-07-01	<i>Daybreak</i>	<i>Mississippi Suite</i> für Orchester (1925), 4. Satz (<i>Mardi Grass</i>), 2. Thema	Ferde Grofé	Tommy Dorsey und sein Orchester, Frank Sinatra (Vok.)
1945-05-04	<i>Beautiful Blue Danube</i>	<i>Donauwalzer</i> , auch: <i>An der schönen blauen Donau</i> , op. 314 (1866)	Johann Strauß (Sohn)	Tommy Dorsey und sein Orchester
1947-09-12	<i>Moon Love</i>	<i>Symphonie Nr. 5</i> in e-Moll, op. 64 (1888), 2. Satz	Pjotr I. Tschaikowsky	Tommy Dorsey und sein Orchester
1947-09-12	<i>The Story Of A Starry Night</i>	<i>Symphonie Nr. 6 Pathétique</i> in b-Moll, op. 74 (1893), 1. Satz	Pjotr I. Tschaikowsky	Tommy Dorsey und sein Orchester
1947-12-19	<i>Beyond The Sea</i>	<i>La Mer</i> . Drei symphonische Skizzen für Orchester (1903–1905)	Claude Debussy	Harry James und sein Orchester
1948-04-02	<i>Sabre Dance</i>	<i>Tanez s sablyami</i> (Säbeltanz) aus dem Ballett <i>Gayaneh</i> (1942)	Aram I. Chatschaturjan	Harry James und sein Orchester
1949-04-11	<i>Cradle Song</i>	<i>Wiegenlied</i> in Des-Dur aus <i>Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier</i> op. 49 (1868), Nr. 4	Johannes Brahms	Tommy Dorsey und sein Orchester

In Sinatras Repertoire (bis 1976) konnten insgesamt 25 Werke der Kunstmusik identifiziert werden, die als Grundlage für neue Song-Kompositionen verwendet wurden, darunter zehn Werke von russischen und acht von deutschsprachigen Komponisten, dazu drei Werke des Norwegers Edvard Grieg, zwei Werke von französischen Komponisten und jeweils ein Werk von Komponisten aus Italien und den USA.⁸ Einen besonderen Platz nehmen verschiedene alte Volkslieder und Kunstlieder bekannter Autoren ein, die von ihm in italienischer, polnischer, englischer oder russischer Sprache gesungen wurden (insgesamt neun Nummern).⁹ Im Vergleich zur gesamten Diskographie von Sinatra, die 1.160 Titel umfasst, ist die Zahl der Interpretationen von europäisch-klassischen Stücken und Volks- bzw. Kunstliedern augenscheinlich nicht so groß, aber als signifikante Tendenz in seinem Schaffen gleichwohl bemerkenswert.

Nicht nur die Wahl des Repertoires, sondern auch die Interpretationsstrategie lag in der Hand des Arrangeurs. Die meisten Arrangements für Sinatra verantwortete der Trompeter, Sänger, Komponist und Dirigent Axel Stordahl. Er arbeitete mit Sinatra für das Orchester von Tommy Dorsey in den Jahren 1940–1942 zusammen und blieb ihm auch später noch mehrere Jahre schöpferisch verbunden. Sinatra kooperierte auch mit Arrangeuren wie Nelson Riddle, Billy May, Gordon Jenkins, Don Costa und Sy Oliver. Keiner dieser Arrangeure verfügte über eine akademische Musikausbildung, sie waren Autodidakten. Ihre Meister-

8 Bei dem amerikanischen Komponisten handelt es sich um Ferde Grofé (1892–1972), der aus einer Familie „klassischer Musiker“ stammte. Er hatte am Leipziger Konservatorium Klavier, Viola und Komposition studiert und arbeitete in „klassischen“ Kompositionstechniken, weshalb ich seine Werke der „europäischen Kunstmusik“ zurechne.

9 Das „klassische“ Repertoire Sinatras wird am Ende des Artikels in einer Tabelle chronologisch aufgelistet, wobei in der ersten Spalte die Zugehörigkeit eines Stückes zu einer der hier unterschiedenen Arrangement-Kategorien (I, II oder III) angezeigt wird.

schaft in den Bereichen Komposition und Arrangement erwarben sie durch die musikalische Praxis in den Orchestern von Pop- und Jazz-Größen wie Tommy Dorsey und Glenn Miller sowie ihrer Arbeit für die Studio-Orchester u. a. von CBS und Decca. Es gab dabei verschiedene Arten des Arrangements, bei denen es zu unterschiedlichen Transformationsgraden des Originalwerks kam – von der fast notengetreuen Ausführung des Stückes in einem neuen künstlerischen Kontext bis zur kaum mehr erkenntlichen Anspielung.

Die Klassik-Arrangements in Sinatras Repertoire lassen sich in drei Kategorien einteilen: I. Arrangements, die vom Sänger in „akademischer“ Manier ausgeführt wurden; II. Jazz-Arrangements; III. Arrangements in der Art einer Paraphrase.

I. Die Arrangements, die vom Sänger in „akademischer“ Manier ausgeführt wurden, bedienen sich in der Regel der Originalsprache und der authentischen (oder einer modernisierten) Instrumentation. Der Komponist wird als Urheber des Stückes angegeben und der Name des Arrangeurs ebenfalls erwähnt. Als Beispiele lassen sich hier das *Ave Maria* von Franz Schubert (1945), das Weihnachtslied *Hark! The Herald Angels Sing* von Felix Mendelssohn Bartholdy (1957) und das Duett von Don Juan und Zerlina *Là ci darem la mano* aus Mozarts *Don Giovanni* (1946) anführen. Das Duett *Là ci darem la mano* hat Sinatra im Jahre 1946 zusammen mit Kathryn Grayson und dem Orchester von Johnny Green aufgenommen. Es wurde in den Musikfilm *It Happened In Brooklyn* praktisch ohne Änderungen integriert und ist Teil einer Szene mit dem nach dem Krieg demobilisierten Soldaten Danny Miller (gespielt von Frank Sinatra) und der (von Kathryn Grayson verkörpernten) Musiklehrerin Ann, die von einer Karriere als Opernsängerin träumt. Das berühmte Opernduett „springt“ dabei in einen neuen zeitlichen und Genre-Kontext, aus dem Italien des 18. Jahrhunderts ins amerikanische Hollywood des 20. Jahrhunderts, aus der Oper ins Musical. Die „archetypische“ Bedeutung der Szene als Ritual der Verführung bleibt jedoch gleich.

In einigen Adaptionen verwendeten Arrangeure das Prinzip der Stilisierung mittels neu dazukomponierter Orchester-Episoden (Introduktion, Interludium, Postludium) in klassischer Stilistik, wie z. B. in den Aufnahmen *I Love You* von Edvard Grieg (1946) und *Cradle Song (Brahms' Lullaby)* von Johannes Brahms (1944 und 1958). Zitate aus anderen klassischen Werken als Arrangementmethode wurden z. B. in einer Romanze von Tschaikowsky *None But The Lonely Heart (Net, tol'ko tot, kto znal)* im Arrangement von Axel Stordahl (1945) verwendet, wo in der Orchester-Einleitung ein kurzes Zitat aus dem 4. Satz (Anfangsseufzermotiv) der 6. *Symphonie „Pathétique“* eingesetzt wird.

In Sinatras Repertoire finden sich auch einige europäische Volkslieder, die von ihm in Originalsprache gesungen werden, darunter Italienisch (Sinatras Muttersprache), Polnisch und Russisch. Das neapolitanische Kunstlied *Torna a Surriento (Come Back To Sorrento)* von Ernesto DeCurtis erklingt bei Sinatra in Begleitung eines Symphonieorchesters – ganz in authentischer italienischer Manier des Belcanto, mit dramatischen Rubati, abwärtsgehenden Glissandi und mit dem typischen Schluss bei Verwendung eines langen hohen Tons. Das polnische Volkslied *Powrót*, das in der Version des polnischen Komponisten Kazimierz Lubomirski (1813–1871) bekannt ist, wurde von Sinatra erstmals unter den Titel *Ever Homeward* als Soundtrack für den Film *The Miracle Of The Bells* (1948) aufgenommen, und zwar „authentisch“ a cappella, allerdings auf Englisch. Etwas später wurde eine Aufnahme gemacht, in der Sinatra dieses Lied zuerst auf Englisch und dann auf Polnisch singt – im typischem Orchester-Arrangement von Axel Stordahl mit dominanter Streicherbegleitung. Die polnisch gesungene Strophe jedoch wurde vom Arrangeur als „Dialog“ zwischen der Singstimme und dem sie begleitenden Volksinstrument Akkordeon angelegt.

In einer Szene des Spielfilms *It Happened In Brooklyn* (USA 1947) singt Sinatra im Duett mit Jimmy Durante (Gesang und Klavierbegleitung) das Lied *Otchi Tschorniya* (*Black Eyes*) auf Russisch. Tatsächlich werden in dieser Musiknummer zwei „Zigeuner-Romanzen“ miteinander kombiniert: die im Westen bekannte russische Romanze *Otchi Tschorniya*, die nach Gastspielen des russischen Bassisten Fjodor Schaljapin in den 1920er Jahren sehr beliebt geworden war, und die Romanze *Rasposhol*, die in Russland insbesondere durch die bekannte Kontra-Altistin Varvara Panina (1872–1911) zu Beginn des 20. Jahrhunderts Popularität gewonnen hat. In dieser Filmszene, in der die Romanzen mit Klavierbegleitung aufgeführt werden, ahmt Sinatra die authentische Ausführungsmanier der „Zigeuner-Romanzen“ mit ihrem Schwung, ihrem Temperament und dem sogenannten „losgelassenen“, schneller werdenden Tempo nach. Ein „Balalaika-Sound“ in der instrumentalen Begleitung verstärkt das russische Volkskolorit.

II. Jazz-Arrangements: Diese Kategorie wird im Repertoire von Sinatra nur mit wenigen, und zwar mit fünf Beispielen repräsentiert. Darunter sind die Interpretationen, die als Prototyp genau solche Kompositionen adaptieren, die strophisch strukturiert sind (ein Kunstlied oder eine Arie in strophischer Form), was sehr leicht in die Jazz-Stilistik übertragbar und mit den auch im Jazz üblichen strophischen Strukturen kompatibel ist. So verbindet sich beim Arrangement ein klassisches Gesangsstück mit einer jazztypischen Beat-Betonung. Ein Arrangeur nimmt in den Bereichen Rhythmus, Harmonik, Tempo und Orchester-Sound gewagte Modifikationen vor. Die Melodie bleibt aber unberührt, es sind keine Transformationen (Ausdehnung, Verkürzung etc.) erforderlich. Der Text des Liedes wird ins Englische übersetzt. Als Autor des Stückes wird auch hier der „klassische“ Komponist genannt. In diese Kategorie gehören zwei ursprünglich deutschsprachige Songs, die Sinatra im März 1940 in einem Jazz-Arrangement von Axel Stordahl zusammen mit dem Orchester von Tommy Dorsey auf Englisch aufgenommen hat. Der erste von ihnen ist die Arie *Dein ist mein ganzes Herz* (*Yours Is My Heart Alone*) aus Franz Lehárs Operette *Das Land des Lächelns* (1929). Beim Arrangement wird die Funktion dieser Musik verändert: Es kommt zu einem Transfer von der Theater-Bühne in die Tanzhalle und dabei zu einem Wechsel von der Kunstmusik-Stilistik des 19. Jahrhunderts zur Jazz- und Unterhaltungsmusik-Stilistik. Das zweite Stück, der Evergreen *Hör Mein Lied, Violetta* (*Hear My Song, Violetta*), komponierte der Wiener Othmar Klose (1889–1970) im Jahre 1936 als „Italienische Tango-Serenade“ mit deutschem Text. Als besondere Raffinesse dieses Kunstliedes wurde das „Thema der Liebe“ aus Giuseppe Verdis Oper *La Traviata* (1853) als Zitat in den Refrain integriert. Allerdings wurde gerade dieses wiedererkennbare Element von Sinatras Arrangeur in seiner Bearbeitung eliminiert. Zu dieser Kategorie sind auch die drei neapolitanischen Kunstlieder *Ciribiribin*, *O marenariello* und *A Mezzanotte* zu zählen, die von Sinatra auf Englisch entsprechend als *Ciribiribin*, *I Have But One Heart* und *Tell Me At Midnight* im Swing-Arrangement zusammen mit den Orchestern von Harry James, Tommy Dorsey und Axel Stordahl in den Jahren seit 1939 bis 1945 aufgenommen wurden. Die ersten beiden der genannten Kunstlieder stammen noch aus den 1890er Jahren und werden oft fälschlich für authentische italienische Volkslieder gehalten. *Ciribiribin* konnte Sinatra noch in der Interpretation von Enrico Caruso hören. Das dritte Lied, *A Mezzanotte* des italienischen Komponisten Giuseppe Anepeta, wurde zwar im Jahre 1939 mit dem modischen Untertitel „Canzone-Fox“ veröffentlicht, ist jedoch in der Stilistik eines neapolitanischen Liedes komponiert. Alle drei Stücke von Sinatra galten als Foxtrott-Tanzmusik.

III. Arrangements in der Art einer Paraphrase:¹⁰ Die Songs dieser Kategorie führen in gewisser Weise die Tradition der instrumentalen Paraphrase des 19. Jahrhunderts fort, in ihrer eigenen Art der Fantasien, Transkriptionen, Variationen, Impromptus oder anderer virtuoser Bearbeitungen, denen beliebte Melodien von Liedern oder aus berühmten Opern zugrunde liegen. Dabei wird eine bestimmte Umdeutung eines Melodieoriginals oder von anderem präexistenten musikalischen Material vorgenommen. Bei Sinatra werden hierbei ein oder mehrere klassische Werke verschiedener Genres als Impuls und als Material für ein neues Werk des Vokalgenres verwendet. Als Autoren des Stückes werden der Arrangeur und der Textautor genannt, das Originalwerk und sein Komponist werden (in den veröffentlichten Aufnahmen von Sinatra) normalerweise in der Form „based on ...“ oder „adapted from ...“ erwähnt. Die Arrangeure verwenden in diesem Fall die Verfahren des Entlehnsens, partiellen Ersetzens und Kombinierens des musikalischen Materials, der Stilisierung, des Zitierens ganzer Phrasen, einzelner Fragmente oder ausdrucksvoller Motive einer Melodie. Hier ist eine Parodie unter dem Titel *Naturally* aus dem Film *The Joker Is Wild* (USA, 1957) zu erwähnen. In einer Szene in einem Nachtclub, in der der Kabarettist (Sinatra) ironisch seine eigene Liebesgeschichte mit seinem Mädchen Martha schildert, die gerne ein Filmstar wäre und ihm immer wieder entschlüpft, zitiert er andeutungsweise den Refrain aus der Arie des Lyonel *Ah so fromm, ah so traut* aus der seinerzeit noch sehr bekannten komischen Oper *Martha* (1847) von Friedrich von Flotow (1812–1883) in einer geänderten sprachlich vereinfachten Variante als „Martha, Martha, where is Martha?“ (statt „Martha, Martha, du entschwandest“), wodurch sich dieses persönliche Liebesdrama in eine banale, beliebige Lebensschablone verwandelt.

In der Gruppe der Arrangements in der Art einer Paraphrase sind insbesondere die Umarbeitungen „absoluter Musik“ (also Symphonien, Suiten, Konzerte) in Gesangsstücke (mit Begleitung eines Orchesters oder des Klaviers) interessant, wobei stets ein englischer Text

10 Der Begriff „Paraphrase“ (von griechischem Wort παραφράσις – „Umschreibung“, παραφράζειν – „erklärend ausdrücken“, „umschreiben“) stammt aus der antiken Rhetorik, später wird er auch in mehreren anderen Bereichen verwendet, wie in der Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Syntax, lexikalischen Semantik, Übersetzungstheorie, Religionswissenschaft, Musikwissenschaft und in Bezug auf die Zwecke entsprechend definiert. Z. B., definiert das *Lexikon der Sprachwissenschaft* (hrsg. von Hadumod Bußmann, Stuttgart 2008) eine Paraphrase umgangssprachlich als „Mittel zur Erklärung, Verdeutlichung oder Interpretation kommunikativer Absichten“ (vgl. ebda). In der Literatur wird mit Paraphrase öfter auch eine Nachschöpfung oder Bearbeitung eines Werkes gemeint, die „vor allem mit einem Gattungswechsel“ (vgl. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003) oder mit der „Umsetzung eines bestehenden Werkes in einen anderen Stilbereich“ (vgl. *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz ¹²1967) verbunden ist. In der Musik werden Paraphrasen (oder auch Paraphrasierung) z. B. als vielfältige Techniken der Bearbeitung von präexistentem musikalischen Material verstanden (vgl. *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997). Für die Musik vom Mittelalter bis zur Renaissance waren die Bearbeitungstechniken wie Kolorierung, Parodie, Tropierung, Kontrafaktur u. a. aktuell. Seit dem 19. Jahrhundert wird der Begriff „Paraphrase“ mit virtuoseren Bearbeitungen berühmter Lieder und Opernmelodien verbunden, die auch als Transkription, Caprice, Fantasie u. a. bezeichnet werden (vgl. ebda). Bezogen auf die Jazzmusik, und zwar auf den Bereich Jazz-Vokalinterpretationen, sind die Techniken der Paraphrase noch nicht genügend erforscht. Vgl. Art. „Paraphrase“, in: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart ⁴2008, S. 506f.; J. Kilian, „Paraphrase“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 556–562; Art. „Paraphrase“, in: Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, ⁸2001, S. 590; Susanne Schaal, Art. „Paraphrase“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1347–1351; Helmut Loos, Art. „Paraphrase“, in: *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 3, Stuttgart 1996, S. 588; Art. „Paraphrase“, in: *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz ¹²1967, S. 702f.

hinzugefügt wird. Im Repertoire von Sinatra ist diese Gruppe solcher (häufig als neu komponiert geltender) Werke ziemlich vielfältig. Als Quelle für die kompilativen Arrangements waren beispielsweise die Instrumentalwerke von Edvard Grieg (*Notturmo* op. 54, *Bryllupsdag på Trolldhaugen* op. 65), Maurice Ravel (*Pavane pour une infante défunte*) und Johannes Brahms (*Symphonie Nr. 3* in F-Dur) beliebt. Auf der Basis der Melodien oder kurzer Motive aus diesen Werken wurden von den „kreativen“ Autoren der Tin-Pan-Alley und Hollywoods die neuen Songs wie *Strange Music*, *The Lamp Is Low* und *Take My Love* komponiert. Der letzte der genannten Songs – *Take My Love* – wurde von Sinatra im Jahre 1950 in einem Arrangement von Axel Stordahl aufgenommen. Es ist bemerkenswert, dass der Sänger, der hier auch als Textautor verantwortlich zeichnet, bis heute der einzige Interpret dieses Songs geblieben ist, was aller Wahrscheinlichkeiten nach seinen Grund in dem sehr persönlichen, autobiographischen Songtext und im durchdringenden, existentiell erklingenden Gesang Sinatras hat.

Der berühmte Jazzstandard *Autumn Leaves*, den Sinatra im Jahr 1957 aufgenommen hat, war ursprünglich ein Chanson *Les Feuilles Mortes* von Joseph Kosma und Jacques Prévert und erklang erstmals im Film *Les Portes de la nuit* (*Pforten der Nacht*, *Gates of the Night*, 1946), gesungen von Yves Montand. Die Melodie hatte Kosma jedoch speziell für Roland Petits Ballett *Le Rendez-vous* geschrieben, das im Théâtre Sarah-Bernhardt in Paris am 15. Juni 1945 nach dem Libretto von Jacques Prévert (mit dem Bühnenvorhang von Pablo Picasso und den Dekorationen von Brassai) uraufgeführt worden war.¹¹ Dabei entspricht das Hauptmotiv der Melodie dem ausdrucksvollen Schlussmotiv des Liedes *Qu'importe que l'hiver* (Nr. 3) aus Jules Massenets Vokalzyklus *Poème d'octobre* (1877). Außer der absoluten Übereinstimmung der beiden musikalischen Motive gibt es keine eindeutigen Belege dafür, dass Kosma von Massenets Lied inspiriert wurde und diesem das genannte Motiv entnommen hat. Trotzdem wird die Hypothese, dass diese Übereinstimmung kein Zufall, sondern eine bewusste Anspielung ist, indirekt bekräftigt durch die herbstliche Thematik beider Lieder sowie durch den Text des Massenet-Liedes („deine Augen“, „dein Herz“, „deine Schönheit“), der ganz der Thematik des Balletts entspricht. Schließlich gehören beide Komponisten der französischen Kultur an, und das Zurückgreifen auf einen französischen „Klassiker“ könnte für Kosma (einen französischen Komponisten ungarischer Herkunft) ein Symbol seiner Kulturangehörigkeit gewesen sein.

Als oft zitiertes oder interpretiertes Musikmaterial waren in den USA die Melodien von Komponisten russischer Romantik wie Pjotr Tschaikowsky, Sergej Rachmaninow, Anton Rubinstein und Alexander Borodin sehr beliebt. Die Songs *Our Love*, *Moon Love*, *The Thing I Love*, *Tonight We Love* und *A Lovely Way To Spend An Evening* aus dem Repertoire von Sinatra sind nach Themen Tschaikowskys geschrieben, die zu Werken verschiedener instrumentaler Genres gehören, wie etwa der Ouvertüre-Fantasie *Romeo und Julia*, der *Symphonie Nr. 5* in e-Moll, der *Melodie Es-Dur* für Violine und Klavier (op. 42) und dem *Klavierkonzert Nr. 1* in b-Moll. Einen besonderen Platz in der Reihe der Tschaikowsky-Interpretationen nimmt dabei der Song *A Lovely Way To Spend An Evening* ein, den Sinatra im Jahre 1943 als Soundtrack für das Filmmusical *Higher And Higher* (1943) in einem Arrangement von Axel Stordahl und in Begleitung des Orchesters unter der Leitung des russischen Dirigenten Constantin Bakaleinikoff aufgenommen hat. Hier wird interessanterweise das zweite Thema des ersten Satzes aus der 6. *Symphonie* von Tschaikowsky zitiert. Gespielt von den Violinen

11 Vgl. „The performance: Le rendez-vous“, in: *Bibliothèque nationale de France (BnF), data.bnf.fr*, <http://data.bnf.fr/42736166/le_rendez-vous_spectacle_1945>, Zugriff 14.09.2016.

des Symphonieorchesters bildet es zunächst die Einleitung zum Song. Bei seinem zweiten Auftreten wird Sinatras Vokalpart dann quasi „darübergelegt“, so dass sich Tschaikowskys SymphonietHEMA in die Begleitung des Gesangsparts verwandelt, ohne jede Änderungen, bis nach einiger Zeit die Songmelodie ihre eigene, typische Stordahl-Swing-Begleitung erhält. Dabei passen die harmonischen Gerüste von beiden gut zusammen. Zum Schluss des Songs kehrt das Thema Tschaikowskys zurück – in verkürzter Version, wie eine Erinnerung. So fungiert hier eine besonders ausdrucksvolle lyrische Melodie von Tschaikowsky als Symbol für die hohen und vielleicht unerreichbaren Lebensideale und stellt diesen trivialen Liebesong in einen herausgehobenen historischen Kontext.

Eine interessante künstlerische und interpretatorische „Fortsetzung“ hat das Thema aus dem 2. *Quartett* D-Dur (2. Satz, 2. Thema) von Alexander Borodin erlebt. Neben mehreren anderen Werken Borodins wurde dieses Thema von den Autoren Robert Wright und Georg Forrest in das Vokalstück *Baubles, Bangles And Beads* umgewandelt; es erklang in der Musikshow *Kismet* (1953) im originalen 3/4-Walzer-Rhythmus. Peggy Lee (1954) machte diesen Song sodann als 4/4-Stück berühmt, Sinatra hat ihn als Swing-Stück (1958) und als Bossa-Nova (1967) interpretiert.

Drei Melodien aus Rachmaninows 2. *Klavierkonzert* und eine Melodie aus seiner 2. *Symphonie* scheinen bei Sinatra in den folgenden Songs auf: *I Think Of You*, *Full Moon And Empty Arms*, *All By Myself* und *Never Gonna Fall In Love Again*. Der Song *I Think Of You* nach dem Thema des Seitensatzes des 1. Satzes des 2. *Klavierkonzertes* zeigt deutlich die Balladen-Stilistik Sinatras. Der Melodie liegt die Ästhetik der Romanze zugrunde, die dem Sänger durch die Werke von Tschaikowsky, Grieg, Brahms und Anton Rubinstein vertraut ist. So versucht Sinatra, wenn er z. B. eine russische Romanze aus der Epoche der Romantik ausführt, die Tradition des musikalischen Salons des 19. Jahrhunderts nachzuempfinden und sich dieses Genre, seiner Bestimmung entsprechend, als Kommunikationsmittel zu eignen zu machen, als Weg des Verständnisses zwischen den Menschen über die Poesie.

Zwei Songs des erfolgreichen amerikanischen Komponisten und Sängers Eric Carmen, *All By Myself* und *Never Gonna Fall In Love Again*, die Frank Sinatra bei seinen Livekonzerten in den 1970er Jahren sang, sind schon deshalb bemerkenswert, weil ihr Autor nach ihrer Veröffentlichung Probleme mit Rachmaninows Erben bekam, da auf den ersten Schallplatten dessen Name unterschlagen wurde.¹² Carmen war irrtümlich der Ansicht, die Verwendung der Musik von Rachmaninow sei gemeinfrei.¹³ Alle weiteren Auflagen, auch die Noten, erschienen unter doppelter Urheberschaft.¹⁴ Sein Verhältnis zur klassischen Musik und deren Verwendung in seinen Songs erläutert Eric Carmen in einem Interview aus dem Jahre 1991:

12 Vgl. die erste Schallplatte: Eric Carmen: *All By Myself, Never Gonna Fall In Love Again*, U.S.A., Arista Record Inc. 1975 (AFS-9177-5A, AFS-9177-5B). Es steht auf der Schallplatte (buchstäblich): Seite A: ALL BY MYSELF/(Eric Carmen)/ERIC CARMEN. Seite B: NEVER GONNA FALL IN LOVE AGAIN/(Eric Carmen)/ERIC CARMEN. Auf beiden Seiten (unten): Unauthorized duplication is a violation of applicable law.

13 Vgl. Erik J. Broel, „Closed Estates (or, What Eric Carmen, The Godfather, & Marilyn Monroe Have in Common)“, in: *Broel Law Group Blog*, July 9, 2016, <<http://www.georgiaprobatefirm.com/closed-estates-eric-carmen-godfather-marilyn-monroe-common>>, Zugriff 12.10.2016; sowie Art. „All by Myself“, in: *Omix International (Open Access Articles)*, <http://research.omixgroup.org/index.php/All_by_Myself#cite_note-6>, Zugriff 30.11.2016.

14 Vgl., z. B., Sergey Rakhmaninov, Eric Carmen. *All By Myself*, Piano/Vocal/Chords, Online Sheet Music, Novato Music Press 2013.

„Auch fand ich, dass es ein Verbrechen wäre, dass es einige spektakuläre Melodien in der klassischen Musik gibt, die in der breiten Öffentlichkeit nicht bekannt sind. Ich dachte, das wäre eine Möglichkeit für mich, die klassische Musik, die ich liebe, in einen Popsong für ein neues Jahrzehnt von Kindern zu verpacken und ihnen diese schönen Melodien nahezubringen, die sie sonst nie kennenlernen würden.“¹⁵

Hier ist eine charakteristische Position in der amerikanischen Musikindustrie zu hören, bei der das europäische Kulturerbe als Quelle, als (Ausgangs-)Material für eine spezifische kompilativ-interpretative Form der Kreativität und der Komposition verstanden wird. In diesem Kontext funktioniert dieses Schaffen als ein Phänomen, das nicht nur geistige, sondern auch wirtschaftliche, rechtliche und ethische Aspekte hat. Der ethisch-bewusste, behutsame Umgang mit dem kulturellen Erbe Europas kann mit den Interessen der Massen-Musikindustrie in Konflikt geraten.

Sinatras Klassik-Adaptionen symbolisieren einen allgemeinen Prozess des Einbauens des abendländischen musikalischen Erbes des 17. bis 19. Jahrhunderts in die amerikanische Kultur – eine neuartige Kultur mit Ambitionen für die Assimilation der europäischen und außereuropäischen Traditionen. In diesem Kontext hat das von Sinatra interpretierte europäische Musikererbe ein großes Potential für eine künstlerische Umdeutung und repräsentiert ein mächtiges historisches und archetypisches Gedächtnis. So diente die europäische Klassik Sinatra und seinen Arrangeuren nicht nur als Quelle des melodischen Materials, sondern auch als Praxis der Aneignung der europäischen Modelle zwischenmenschlicher Kommunikation. Melodien großer Komponisten beginnen ein Eigenleben zu entwickeln und in einer Gesellschaft zu einer Art Folklore zu werden, in der sich eine ewige menschliche Erfahrung spiegelt und in denen sich vielfältige rituelle Verhaltensformen konzentrieren. Diese lebensbejahende Erfahrung bleibt im genetischen Gedächtnis der Menschheit gespeichert, um in Krisenmomenten immer wieder zur Verfügung zu stehen.

15 Vgl. Gordon Pogoda, „Interview mit Eric Carmen (1991)“, in: *Eric Carmen, Official Website, Interviews*, <<http://www.ericcarmen.com/eric-interview-01.html>>, Zugriff 16.10.2016, Übersetzung von Natalia Gubkina.

Tabelle 2: Europäische Kunstmusik im Repertoire von Frank Sinatra (chronologische Aufstellung)¹⁶

Nr. und Kategorie ggf. Anlass	Datum/	Titel	Komponist & Autor des Textes	Ensemble/ Arrangeur	Ausgewählte frühere und spätere Aufführungen/ Verwendung	Komponist/ Autor des Textes	Vorlage	Titel
1 (K III)	1939-06-30	<i>Our Love</i>	Larry Clinton, Buddy Bernier, Bob Emmerich (engl.)	Frank Sinatra mit Frank Mane und seinem Orchester	1939, Tommy Dorsey und sein Orchester, Jack Leonard (Gesang)	Pjotr I. Tschaikowsky	<i>Romeo und Julia</i> : Fantasie-Ouvertüre, op. 18 (1869), Thema der Liebe	
2 (K III)	1939-07-10	<i>The Lamp Is Low (La lampe s'éteint)</i>	Peter De Rose, Bert Shefter – Yvette Baruch (Orig. frz.), Mitchel Parish (engl.)	Harry James und sein Orchester, Frank Sinatra (Gesang)	1939-04-24, Mildred Bailey (Gesang) und ihr Orchester 1939-05-01, Orchester von Tommy Dorsey, Jack Leonard (Gesang)	Maurice Ravel	<i>Pavane pour une infante défunte</i> für Klavier (1899)	
3 (K III)	1939-08-10	<i>Moon Love</i>	Mack David, Mack Davis, André Kostelanetz (engl.)	Harry James und sein Orchester, Frank Sinatra (Gesang)	1939, Mildred Bailey und ihr Orchester 1939-05-25, Orchester von Glenn Miller, Ray Eberle (Gesang)	Pjotr I. Tschaikowsky	<i>Symphonie Nr. 5 in e-Moll</i> , op. 64 (1888), 2. Satz (Andante cantabile)	
	1965-11-29			Frank Sinatra mit Nelson Riddle und seinem Orchester	1947-09-12, Orchester von Tommy Dorsey, The Town Criers und The Sentimentalist (Gesang)			

¹⁶ Die chronologische Aufstellung wurde auf der Basis zahlreicher Quellen und Datenbanken zusammengestellt: Luiz Carlos do Nascimento Silva, *Put Your Dreams Away, A Frank Sinatra Discography*, Westport CT, London 2000; Richard W. Ackelson, *Frank Sinatra. A Complete Recording History of Techniques, Songs, Composers, Lyricists, Arrangers, Sessions and First-Issue Albums, 1939-1984*, Jefferson, NC 1992; Brian Rust, *The American Dance Band Discography 1917-1942*, New Rochelle, New York 1975; Online-Datenbanken: *Digital Collections of The Library of Congress*, <http://www.loc.gov/library/libarch-digital.html>; *The Lester Levy Collection of Sheet Music, Special Collections at the Sheridan Libraries of The Johns Hopkins University*, <http://leveysheetmusic.mse.jhu.edu/index.html>; *Cylinder Preservation and Digitization Project, Department of Special Collections Donald C. Davidson Library, University of California, Santa Barbara*, <http://cylinders.library.ucsb.edu>; *Charles Templeton Sheet Music Collection of the Mississippi State University*, <http://victor.library.ucsb.edu>; *Discogs, Online-Datenbank für Diskografien von Musikern und Plattenlabels*, <https://www.discogs.com/de/search/>; *The Internet Movie Database (IMDb), Online-Datenbank zu Film- und Videoproduktionen*, <http://www.imdb.com>; *International Lyrics Playgroup*, <http://www.lyricsplayground.com>; *Classic Jazz Online, preservation of the jazz music of the early twentieth century in mp3*, <http://www.jazz-on-line.com>; *Musicnotes.com, Download sheet music*, <http://www.musicnotes.com>; *Internet Culturale, Cataloghi e Collezioni Digitali Biblioteche Italiane*, <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>; *Russian-Records.com*, <http://www.russian-records.com>; so wie auch auf der Basis der Daten aus den Notenausgaben, Audio- und Videoaufnahmen aus dem Privatarchiv der Autorin und die Daten aus den Digitalen Katalogen der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), The Library of Congress in Washington, Bibliothèque nationale de France in Paris (BnF), National Library of Australia in Melbourne usw.

Nr. und Kategorie	Datum/ ggf. Anlass	Titel	Komponist & Autor des Textes	Ensemble/ Arrangeur	Ausgewählte frühere und spätere Aufführungen/ Verwendung	Komponist/ Autor des Textes	Vorlage	Titel
4 (K II)	1939-11-08	<i>Chiribiribi</i> Auf Englisch gesungen	Alberto Pestalozza – Jack Lawrence (engl.)	Harry James und sein Orchester, Frank Sinatra, (Gesang) Arr. von Harry James und Dave Matthews	1909, Enrico Caruso (Gesang) 1934, Grace Moore (Gesang) im Film „One Night Of Love“ 1938, Benny Goodman und sein Orchester (instr.) 1939, Glenn Miller und sein Orchester, Ray Eberle (Gesang)	Alberto Pestalozza – Carlos Tiochet (ital.)	<i>Chiribiribi (Chiribiribi)</i> , Italienisches Lied (1898)	
5 (K II)	1940-03-25/26, 1940-03-29/30	<i>Hear My Song, Violetta</i> Auf Englisch gesungen	Othmar Klose, Rudolf Lukesch – Buddy Bernier, Bob Emmertich (engl.)	Tommy Dorsey und sein Orchester, Arr. von Axel Stordahl (ohne Verdis Thema), Frank Sinatra, (Gesang)	1937, Will Glahé Tanz-Orchester, mit Refraingeesang 1940, Orchester von Glenn Miller, Ray Eberle (Gesang) 1947, Josef Locke (Gesang) mit Eric Robinson und seinem Orchester	Othmar Klose, Rudolf Lukesch, Giuseppe Verdi	<i>Hör Mein Lied, Violetta</i> : Italienische Tango-Serenade, op. 203 (1936), unter Verwendung des Liebesthemas aus der Oper <i>La Traviata</i> (1853)	
6 (K II)	1940-03-25/26, 1940-04-10	<i>Yours Is My Heart Alone</i> Auf Englisch gesungen	Franz Lehár – Harry Bache Smith (engl.)	Tommy Dorsey und sein Orchester, Arr. von Axel Stordahl, Frank Sinatra (Gesang)	1937–1940, Will Osborne & seine Slide Music 1940-03-01, Orchester von Benny Goodman	Franz Lehár	<i>Dein ist mein ganzes Herz</i> : Arie aus dem 2. Akt der Operette <i>Das Land des Lächelns</i> (1929)	
7 (K II)	1940-08-29	<i>Tell Me At Midnight</i> Auf Englisch gesungen	Clay Boland – Bickley Reichner (engl.)	Tommy Dorsey und sein Orchester, Arr. von Sy Oliver, Frank Sinatra, (Gesang)	1939, Emilia Veldes (auf Ital.) 1939, Sergio Bruni (auf Ital.)	Giuseppe Anepeta	<i>A Mezzanotte</i> : Canzone-Fox (1939)	
8 (K II)	1941-06-12	<i>The Things I Love</i>	Harold Barlow – Lew Harris (engl.)	Tommy Dorsey und sein Orchester, Frank Sinatra, (Gesang)	1941, Teddy Powell und sein Orchester, Ruth Gaylor (Gesang) 1941, Barry Wood (Gesang, mit Orchester) 1941, Jimmy Dorsey und sein Orchester, Bob Eberly (Gesang) 1958, The Fidelity's mit Teacho Wiltshire Orchester	Pjotr I. Tschairowsky	<i>Mélodie</i> in Es-Dur aus <i>Souvenir d'un lieu cher</i> , 3 Stücke für eine Violine und Klavier, op. 42 (1878), Nr. 3	

Nr. und Kategorie	Datum/ ggf. Anlass	Titel	Komponist & Autor des Textes	Ensemble/ Arrangeur	Ausgewählte frühere und spätere Aufführungen/ Verwendung	Komponist/ Autor des Textes	Vorlage	Titel
12 (K I)	1944-06-06 Soundtrack für das Filmmusical <i>Anchors Aweigh</i> (<i>Urlaub in Hollywood</i> , 1945)	<i>Brahms' Lullaby</i> (<i>Cradle Song</i>)	Johannes Brahms – Natalia MacFarren (engl.)	Frank Sinatra mit George Stoll und seinem Orchester, Arr. von Axel Stordahl	1941-05-20, Orchester von Glenn Miller, Ray Eberle (Gesang) und Chor 1949-04-11, Orchester von Tommy Dorsey	Johannes Brahms Lyrics (dt.) aus <i>Des Knaben Wunderhorn</i> , 1808 (1. Strophen) & von Georg Scherer (2. Strophe)	<i>Wiegenlied</i> in Des-Dur aus <i>Fünf Lieder für eine Singstimmige Klavier</i> op. 49, <i>Wunderhorn</i> , 1808 (1. Strophen) & von Georg Scherer (2. Strophe)	
	1944-07-08	<i>Cradle Song</i>		Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester, Arr. von Axel Stordahl				
	1944-10-23	<i>Cradle Song</i>		Frank Sinatra mit Raymond Paige und seinem Orchester				
	1944-12-03	<i>Cradle Song</i>		Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester				
	1958-10-14	<i>Brahms' Lullaby</i>		Dean Martin mit Frank Sinatra und seinem Orchester, Arr. von Pete King				

Nr. und Kategorie	Datum/ ggf. Anlass	Titel	Komponist & Autor des Textes	Ensemble/ Arrangeur	Ausgewählte frühere und spätere Aufführungen/ Verwendung	Komponist/ Autor des Textes	Vorlage	Titel
15 (K I)	1945-01-31 CBS Radiosendung <i>Songs by Sinatra</i>	<i>None But The Lonely Heart</i> Auf Englisch gesungen	Pjotr I. Tschaikowsky – B. Westbrook (engl.)	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester, Arr. von Axel Stordahl	1944, Spielfilm <i>None But The Lonely Heart</i> (bei Verwendung der Melodie von Pjotr I. Tschaikowsky) 1947, Eula Beal (Gesang) 1951-12-03, Mario Lanza (Gesang)	Pjotr I. Tschaikowsky Lyrics von Lev A. Mei, aus Goethe (russ.)	Romanze <i>Né, toi/ko toi, kio zual</i> (<i>Nur wer die Sehnsucht kennt</i>), op. 6, Nr. 6 (1869), mit einem Zitat aus dem 4. Satz der 6. <i>Symphonie</i> „ <i>Pathétique</i> “ in h-Moll, op. 74 (1893), mit Chorbegleitung	
	1946-10-15/16, 1946-10-31			Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester				
	1947-10-26			Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester				
	1959-03-24			Frank Sinatra und Gordon Jenkins mit seinem Orchester, Arr. von Gordon Jenkins				
16 (K III)	1945-03-02 Soundtrack für das Filmmusical <i>Anchors Aweigh</i> (<i>Uhrab in Hollywood</i> , 1945)	<i>Tonight We Love</i>	Freddy Martin, Ray Austin – Bobby Worth (engl.)	Frank Sinatra und José Iturbi mit George Stoll und seinem Orchester	1941, Freddy Martin und sein Orchester (instr.) 1941, Tony Martin (Gesang) mit Orchester von David Rose	Pjotr I. Tschaikowsky	<i>Klavierkonzert Nr. 1</i> in b-Moll, op. 23 (1875), 1. Satz (Allegro non troppo e molto maestoso), das Einleitungsthema in Des-Dur	
17 (K I)	1945-03-28 CBS Radiosendung <i>Songs by Sinatra</i>	<i>Ave Maria</i> Auf Lateinisch gesungen	Franz Schubert, mit einem Text des katholischen Gebetes <i>Ave Maria</i> (lat.)	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester, mit dem US Military WAVES Chor	—	Franz Schubert	<i>Ave Maria</i> : Ellens dritter Gesang <i>Hymne an die Jungfrau</i> , D 839, op. 52 (1825), Nr. 6	

18 (K II)	1945-11-19	<i>Full Moon And Empty Arms</i>	Buddy Kaye, Ted Mossman	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester	1945, Ray Noble und sein Orchester; Roy Lanson (Gesang; später bekannt als Snooky Lanson)	Sergej W. Rachmaninow	<i>Klavierkonzert Nr. 2 in c-Moll</i> , op. 18 (1901), 3. Satz (Allegro scherzando), das Seitenthema in B-Dur
	1945-11-30			Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester	1952 Eddie Fischer (Gesang), Hugo Winterhalter und sein Orchester		
19 (K II)	1945-11-30	<i>I Have But One Heart</i> Auf Englisch und Italienisch gesungen	Johnny Farrow – Marty Symes (engl.)	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester	1947, Jerry Gray und sein Orchester; Vic Damone (Gesang)	Salvatore Gambardella – Gennaro Otraviano (ital.)	<i>'O maremarillo</i> , Neapolitanisches Volkslied (1893)
20 (K I)	1946-06-11 (out-take), 1946-07-18	<i>Là Ci Darem La Mano</i> Auf Italienisch gesungen	W. A. Mozart – Lorenzo Da Ponte (ital.)	Frank Sinatra und Kathryn Grayson mit Johnny Green und seinem Orchester; Arr. von Axel Stordahl	—	W. A. Mozart	<i>Duett von Don Giovanni und Zerlina</i> aus dem 1. Akt der Oper <i>Don Giovanni</i> (1787)
	Soundtrack für das Filmmusical <i>It Happened In Brooklyn</i> (1947)						
21 (K I)	1946-07-30/31	<i>I Love You</i> aus der Musical Show <i>Song Of Norway</i> Auf Englisch gesungen	George Forrest, Robert Wright (engl.)	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester	1944, Broadway Musical Show <i>Song Of Norway</i>	Edvard Grieg	<i>Jeg elsker dig (Ich liebe Dich)</i> aus <i>Hyertets melodier (Melodien des Herzens)</i> für Stimme und Klavier, op. 5 (1864), Nr. 3
22 (K I)	1947-08-19, 20	<i>Ever Homeward</i> Auf Englisch gesungen	Jule Styne – Sammy Cahn (engl.)	Frank Sinatra singt a cappella	—	Kasimierz Lubomirski	<i>Pourrai</i> , Polnisches Volkslied in der Version von Kazimierz Lubomirski (ca. 1850)
	Soundtrack für den Film <i>The Miracle Of The Bells</i> (1948)						
	1947-12-08	<i>Ever Homeward</i> Auf Englisch und Polnisch gesungen		Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester			

Nr. und Kategorie	Datum/ ggf. Anlass	Titel	Komponist & Autor des Textes	Ensemble/ Arrangeur	Ausgewählte frühere und spätere Aufführungen/ Verwendung	Komponist/ Autor des Textes	Vorlage	Titel
23 (K I)	[1946-1947] Soundtrack für den Film <i>It Happened in Brooklyn</i> (1947)	[Medley] 1) <i>The Song's Gotta Come From The Heart</i> 2) <i>Ochi Tschornjaja (Black Eyes)</i> Auf Russisch gesungen	Jule Styne – Sammy Cahn (engl.)	Duett: Frank Sinatra (Gesang) und Jimmy Durante (Kl., Gesang) mit Johnny Green und seinem MGM-Orchester. Arr. von Axel Stordahl	—	—	—	—
24 (K I)	1950-10-09	<i>Come Back To Sorrento (Torna a Sorrento)</i> Auf Italienisch gesungen	Ernesto DeCurtis, G. B. DeCurtis, Claude Aveling (ital.)	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester. Arr. von George Siravo	1903, Russischer Chor von E. I. Ivanova 1905, Varvara Panina (Gesang)	Komponist ist unbekannt. Lyrics von Nikolay I. Schischkin (russ.)	<i>Расспôл (Rasposhol)</i> , russische Zigeunerromanze (1800er Jahre)	
25 (K III)	1950-11-11	<i>Take My Love</i>	Jack Wolf, Joel Her-ron, Frank Sinatra (engl.)	Frank Sinatra mit Axel Stordahl und seinem Orchester	1908-03-26, Francesco Daddi (Gesang) 1910, Carmen Melis (Gesang) 1918, Fernando Guanteri (Gesang)	Ernesto DeCurtis, G. B. DeCurtis, Claude Aveling (ital.)	<i>Torna a Sorrento</i> , Neapolitanisches Lied (1904)	
26 (K III)	1956-11-19/20 Soundtrack für den Film <i>The Joker is Wild</i> (1957)	<i>Naturally (Martha, Martha)</i> , eine Sonder-Night-Club-Nummer (eine Parodie) Auf Englisch gesungen	Harry Barris, Friedrich von Flotow, Wälder Scharf und mit dazugeschriebener engl. Lyrics	Frank Sinatra mit Wälder Scharf und seinem Orchester	—	Friedrich von Flotow Libretto von Friedrich Wilhelm Riese (dt.)	<i>Symphonie Nr. 3 in F-Dur</i> , op. 90 (1883), 3. Satz (Poco Allegretto) Arie des Lyonel <i>Ab so fromm, ab so traut</i> aus dem 3. Akt der Oper <i>Martha</i> (1847)	

- 27 (K III) 1957-04-10 *Autumn Leaves* (Les Feuilles Mortes) aus dem Ballett von Roland Petit *Petit Le Rendez-vous* (1945); im Film *Les Portes de la nuit* (1946) verwendet
Joseph Kosma – Jacques Prévert (frz.), Johnny Mercer (engl.)
Frank Sinatra mit Gordon Jenkins und seinem Orchester
1945, im Ballett von Roland Petit *Le Rendez-vous* (ohne Lyrics gesungen)
1946, Yves Montand und Irène Joachim (Gesang) als *Les Feuilles Mortes* im Film *Les Portes de la nuit*
Nach dem Jahre 1947, Jo Stafford (Gesang, als *Autumn Leaves*)
Jules Massenot
Orig. Lyrics von Paul Collin (frz.)
Poème d'octobre für Stimme und Klavier (1877), das Motiv aus dem Lied *Qu'importe que l'hiver* (Nr. 3)
- 28 (K I) 1957-07-10 *Hank! The Herald Angels Sing* im Film
Felix Mendelssohn Bartholdy – Charles Wesley (engl.), Arr. von William Hayman Cummings (1855)
Frank Sinatra, The Beatles mit Charles Ralph Gerson mit Gordon Jenkins und seinem Orchester
1939, im animierten Kurzfilm *Peace on Earth* (USA)
1946, im Spielfilm *It's a Wonderful Life* (USA)
1955, im animierten Kurzfilm *Good Will to Men* (1955, USA)
1) Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy (mit deutschem Text)
2) Lyrics von Charles Wesley (engl.)
1) *Vaterland, in deinen Gauen aus Festgesang zum Gutenbergfest* (Gutenberg *cantata*) für Männerchor und zwei Blasorchester (1840);
2) *Hank! The Herald Angels Sing*, Englisches Weihnachtslied (1739)
- 29 (K III) 1958-12-22/23 *Baubles, Bangles And Bells* aus der Musical Show *Kismet*
Robert Wright, Georg Forrest (engl.)
Frank Sinatra mit Billy May und seinem Orchester
1953, in der Musical Show *Kismet*
Alexander P. Borodin
Streichquartett Nr. 2 in D-Dur (1881), 2. Satz (Scherzo: Allegro), 2. Thema (in C-Dur)
- 1967-01-30
Frank Sinatra und Antonio Carlos Jobim mit Claus Ogerman und seinem Orchester
Frank Sinatra, Nancy Sinatra, Tina Sinatra, Jimmy Joyce Singers, Nelson Riddle und sein Orchester
1917, in der Oper *Turandot* von Ferruccio Busoni (das Lied *Greensleeves* im Frauen-Chor des 2. Aktes verwendet)
1952, Annunzio Mantovani's Orchester (instr.)
1961, John Coltrane (instr.)
1966, The Lords (Gesang)
- 30 (K I) 1968-08-12 *The Bells Of Christmas* (*Greensleeves*)
James Van Heusen, Sammy Cahn (Arr.)
Frank Sinatra, Nancy Sinatra, Tina Sinatra, Jimmy Joyce Singers, Nelson Riddle und sein Orchester
Greensleeves, Englisches Volkslied (Ende des 16. Jh.)

Nr. und Kategorie	Datum/ ggf. Anlass	Titel	Komponist & Autor des Textes	Ensemble/ Arrangeur	Ausgewählte frühere und spätere Aufführungen/ Verwendung	Komponist/ Autor des Textes	Vorlage	Titel
31 (K III)	1976-04-04 (life)	<i>All By Myself</i>	Eric Carmen (engl.)	Frank Sinatra mit Don Costa und sei- nem Orchester, Arr. von Don Costa, Ray Cohen (Kl.)	1975, Eric Carmen (Gesang)	Sergej W. Rachmaninow	<i>Klavierkonzert Nr. 2 in c-Moll</i> , op. 18 (1901), 2. Satz (Adagio sostenuto)	
32 (K III)	1976-09-06 (life)	<i>Never Gonna Fall In Love Again</i>	Eric Carmen (engl.)	Frank Sinatra mit Bill Miller und sei- nem Orchester, Arr. von Don Costa	1976, Eric Carmen (Gesang)	Sergej W. Rachmaninow	<i>Symphonie Nr. 2 in e-Moll</i> , op. 27 (1907), 3. Satz (Adagio)	

Besprechungen

Ein Kleid aus Noten. Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände.
Hrsg. von Matteo NANNI, Caroline SCHÄRLI und Florian EFFELSBURG.
Basel: Schwabe Verlag 2014. 245 S., Abb.

Der Titel „Ein Kleid aus Noten“ mag im ersten Augenblick an Dante Alighieris Doppelsonett erinnern, in dem er Lippo Paschi de' Bardi bittet, seine nackten Verse mit einem musikalischen Kleid auszustatten. Die vorliegende Publikation ist jedoch nicht der Vertonung italienischer Verse im Mittelalter gewidmet, sondern einem umfangreichen Bestand nachreformatorischer Zinsbücher und Urbare aus dem Basler Staatsarchiv, die in Pergamentmakulatur aus Choralhandschriften eingebunden sind. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht in erster Linie die Inhalte der Fragmente selbst, sondern das Erfassen von verschiedenen historischen Stationen, die zum Erscheinungsbild der heute im Archiv verwahrten Objekte geführt haben.

Ein beeindruckendes und im Buch häufig herangezogenes Beispiel ist das sogenannte Barfüsser-Antiphonar, das heute noch anhand von 135 Doppelblattumschlägen teilweise rekonstruierbar ist. Das Manuskript aus dem 14. Jahrhundert gehörte dem Basler Franziskanerorden, wurde aber „obsolet, als sich der Konvent der Barfüsser Ende 1528 im Zuge der Basler Reformation in völliger Auflösung befand“ (S. 78). Vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die aus dem Antiphonar stammenden Pergamentmakulaturen schließlich zu Umschlägen für Archivalien verarbeitet. Die Zusammensetzung dieser unterschiedlichen Materialien mitsamt ihren Gebrauchsspuren ergeben – so die Herausgeber – einen „nicht zu leugnenden ästhetischen Reiz, der zugleich auf die historische Vielschichtigkeit der Objekte verweist“ (S. 244).

In seinem Aufsatz beschreibt Matteo Nanni diese Objekte jeweils als ein „Ge-

schichts-Bild“ und hebt u. a. die darin erkennbaren Wertverschiebungen hervor: Der „liturgische Wert, als eine immaterielle Qualität [...] wurde im Zuge der Reformation durch den materiellen Wert des Pergaments als Naturstoff ersetzt“. Hierdurch wurden wiederum „ökonomische Werte“ – also die Zinsbücher und Urbare – geschützt. Der „ökonomische Wert“ wurde im Laufe der Zeit durch den „historischen Wert“ abgelöst, zudem könne den Objekten heute ein „Ausstellungswert“ zugesprochen werden (S. 150). Hier greift Nanni auf Walter Benjamin und Giorgio Agamben zurück. Die während der Wertverschiebungen stattfindenden Prozesse verdeutlicht er mittels Agambens Begriff der „Profanierung“. „Als intellektuellen Anstoß“ (S. 150) wurde daher auch Agambens Aufsatz „Lob der Profanierung“ im vorliegenden Band reproduziert.

Drei weitere Beiträge widmen sich Teilaspekten dieser „Geschichts-Bilder“. So analysiert Caroline Schärli zunächst den Buchschmuck der Fragmente des Barfüsser-Antiphonars aus kunstgeschichtlicher Perspektive, bevor sie die ästhetische Wirkung der neuzeitlichen Bucheinbände diskutiert. Irene Holzer bietet einen gut strukturierten Überblick über die unterschiedlichen liturgischen Gesangsbücher, die als Provenienzbände dienen. Die Funktion und Verwendung der Trägerbände – also der Zinsbücher und Urbare – wird erhellend von Hans-Jörg Gilomen dargelegt. Eine von Martin Staehelin verfasste „Einführung in die Arbeit an älteren Musikfragmenten“, in der der Autor grundlegendes Wissen aus seinem reichen Erfahrungsschatz gut lesbar aufbereitet, steht am Anfang des Buches. Hervorzuheben ist hier zudem die im Anhang beigegebene Bibliographie, die den Einstieg in die Erforschung von Fragmenten erleichtert.

Der einführende Charakter der Beiträge ergibt sich aus dem Umstand, dass das Buch aus einer interdisziplinären Lehrveranstaltung am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel hervorgegangen ist (S. 244). Die Studierenden widmen sich den

Manuskripten in kurzen Essays, die meist als eine Art Erlebnisbericht verfasst sind. Schwerpunkte sind u. a. das Archiv (Jaronas Scheurer), Pergament und Tinte (Bettina Thommen), *Mise-en-page* (Johannes Joseph), der liturgische Inhalt einzelner Fragmente (Cristina Pileggi) oder auch die Besprechung der Objekte als „Bausteine des kulturellen Gedächtnisses“ (Dina T. Schneberger, S. 168). In ihrer Einleitung hält Selina Spatz fest: „Die ästhetische Wirkung der mit den kunstvoll bemalten Fragmenten bekleideten Objekte ist der Hauptanlass für das vorliegende Buch“ (S. 5).

Eine tiefergehende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Basler Fragmentensammlung war nicht Ziel des Buches, da eine solche grundlegende Arbeit bereits 1993 durch Frank Labhardt (1917–2009) vorgelegt wurde, jedoch bis heute unveröffentlicht blieb. Auf diesen Umstand wird innerhalb des Buches derart oft hingewiesen, dass man im Nachwort der Herausgeber fast eine Ankündigung einer bevorstehenden Veröffentlichung von Labhardts Studie erwartet. Zwar wurde ein Auszug daraus abgedruckt, ein Hinweis jedoch, wo genau die vollständige Arbeit einzusehen ist, fehlt leider.

Der Band verfügt über einen sehr umfangreichen und hochqualitativen Bildteil, der die in Choralhandschriften eingebundenen Zinsbücher und Urbare in Szene setzt. Sie werden weniger als Archivalien betrachtet, sondern vielmehr zu „Kunst- und Theorieobjekten stilisiert respektive umfunktioniert“ (S. 245). Dennoch wäre es wünschenswert, wenn die Signaturen der abgebildeten Handschriften eindeutig ermittelt werden könnten. Dies ist aber aufgrund unterschiedlicher Anordnungen in den Bildcollagen nicht immer möglich.

Der durchaus lesenswerte Beitrag von Susanne Uhl („Über Gebrauch und Wirkung geistlicher Musik im Spiegel der mittelhochdeutschen Mystik“) passt gar nicht in das Konzept des Bandes, da an keines der darin wesentlichen Themenbereiche angeknüpft wird.

Das Buch ist in erster Linie eine gelungene Einladung, sich auf die Beschäftigung mit Fragmenten einzulassen und dabei nicht ausschließlich Inhalte zu erschließen, sondern darüber hinaus Manuskripte in ihrer materiellen Erscheinung zu untersuchen. Auch wenn der vorliegende Band nicht nur Musikwissenschaftler als Zielgruppe anvisiert, bietet dieser sich dennoch u. a. als Einstieg für Seminare an, die die Musik des Mittelalters sowie ihre handschriftliche Überlieferung zum Gegenstand haben und – im Rahmen eines forschenden Lernens – auch die Exkursion in den Handschriftenlesesaal wagen.

(Januar 2017)

Andreas Janke

KATELIJNE SCHILTZ: Music and Riddle Culture in the Renaissance. Mit einem Katalog der Rätselkanon-Inschriften von Bonnie J. BLACKBURN. Cambridge: University Press 2015. XXX, 513 S., Abb., Nbsp.

Das Buch bietet erstmals einen detaillierten Überblick über die Gattung des musikalischen Rätsels in der Zeit vom mittleren 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert. Nicht zuletzt in Verbindung mit dem angehängten Verzeichnis von Rätselkanon-Inschriften, das Bonnie J. Blackburn zusammengestellt hat, hat das Buch geradezu enzyklopädischen Charakter. Es handelt sich also einerseits um ein vor Beispielen strotzendes Repertorium der Möglichkeiten musikalischer Rätsel sowie deren Reflexion aus theoretischer oder praktischer Perspektive. Zugleich stellt es eine ideengeschichtliche und sozialgeschichtliche Studie dar. Denn über den engeren Gegenstand der musikalischen Rätselkunst erschließt sich ein breiter Horizont an Fragestellungen, die Funktion und Bedeutung der komplexen Rätsel in kommunikativen, also gesellschaftlichen Zusammenhängen tangieren und zugleich auch die mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Hintergründe und Implikationen berücksichtigen.

Die Autorin lässt sich Zeit, bevor sie den Leser endlich in die eigentliche Welt der musikalischen Rätsel eintreten lässt. Ein ausführlicher Abriss des ideengeschichtlichen Hintergrunds der Beschäftigung mit Rätseln seit der Antike geht dem voraus („The culture of the enigmatic from Classical Antiquity to the Renaissance“). So verfolgt Schiltz Spuren des Enigmatischen unter anderem in der Rhetorik Quintilians und in neuplatonisch beeinflussten, christlichen Konzepten, namentlich bei Augustinus; einen umfangreichen Abschnitt widmet sie dem Konzept der „obscuritas“ als rhetorischer und christlicher Denkfigur. Aspekte einer „ostentatio ingenii“ können sich so mit religiöser Motivation des Verborgenen verbinden, wie die Autorin für die Renaissance nachweist. Mit diesem Kapitel legt Schiltz die Grundlagen für die Einordnung der zahlreichen im Folgenden dargelegten Beispiele des Umgangs mit musikalischen Rätseln in Praxis und Theorie.

Drei große Kapitel widmet das Buch der detaillierten Entfaltung des Gegenstands. Sie thematisieren die konkrete technische Konstruktion der Rätsel („Devising musical riddles in the Renaissance“), den musiktheoretischen Diskurs („The reception of the enigmatic in music theory“) sowie die visuelle Dimension („Riddles visualised“). Im Einzelnen diskutiert das erste dieser Kapitel anhand zahlreicher Fallbeispiele die Rolle insbesondere der Mensuralnotation, deren notationelle Kompaktheit derjenigen der musikalischen Rätsel entgegenkommt. Eingehend beschreibt Schiltz Techniken der Transformation, wie sie den Kern der Rätsel und den Schlüssel ihrer Auflösung bilden. Weitere Abschnitte wenden sich den Inschriften zu, die gemeinhin die notwendigen Hinweise zur Auflösung enthalten, sowie der Frage, wie man sich den konkreten Vorgang der Auflösung vorzustellen hat. Nicht überraschend ist der Befund des anschließenden Kapitels, dass im musiktheoretischen Diskurs eine Spaltung der Meinungen zu konstatieren ist, die entweder die Kunstfertigkeit der Rätsel in den Vorder-

grund stellen (Bartolomé Ramos de Pareja, Hermann Finck) oder deren Unverständlichkeit verurteilen (Sebald Heyden, Glarean). Das letzte Hauptkapitel diskutiert etliche Beispiele von Augenmusik im Kontext von Rätseln. Hier kommt eine Ebene der Bedeutungsgenerierung ins Spiel, die noch sehr viel weitgehender als die Inskriptionen (aber in der Regel in Verbindung mit diesen) Zusammenhänge impliziert, die über den engeren Bereich der Musik weit hinausgehen. Nun ist hier nicht der Platz für die Wiedergabe auch nur weniger der aufregenden Bedeutungsentfaltungen, die Schiltz vorlegt, aber immerhin sei exemplarisch auf ein Beispiel von Adam Gumpelzhaimer hingewiesen, das die subtile Doppelbödigkeit der Bedeutungsebene in einem sozialhistorisch und nicht zuletzt politisch sensiblen Bereich demonstriert: Nicht nur müssen vier kreisförmig um eine kreuzförmige Notation angeordnete Stimme richtig gelesen werden (im Uhrzeigersinn bzw. entgegen), um das musikalisch korrekte Ergebnis zu erlangen. Abhängig davon aber nun, in welchem Kontext das Stück verbreitet wird – öffentlich oder „privat“, etwa in *alba amicorum* – optiert es für eine katholische oder eine protestantische Lesart (S. 325).

Solche Beobachtungen machen neben der Fülle des dargestellten Materials eine besondere Stärke des Buches von Schiltz aus. Denn es erschließt sich so zusätzlich zum historischen Befund ein Denkraum, dessen Koordinaten Sozial- und Ideengeschichte einschließen, aber auch Themen wie Kommunikationsstrukturen, Professionalität, politische Ökonomie und musikalische Semantik umfassen. Denn in diesem interdisziplinären Feld muss die Funktion der Rätsel gesehen werden, auch wenn der abschließende Befund zur Frage nach ihrem „warum“ eher lapidar auf einen „*jeu d'esprit*“ verweist, intellektuelle Herausforderung und Spiel zugleich in der menschlichen Natur angelegt (S. 361). Das ist ein Understatement, berücksichtigt man die zahlreichen Einzelbefunde. So unterstreicht Schiltz vielfach die kommunikative und gesellschaftliche Funktion der

Rätsel als Mittel der sozialen und professionellen Distinktion, mithin im Zusammenhang der Aushandlung von Macht. Verlangt die Rätsel einerseits von den Komponisten und von den Sängern höchste professionelle Expertise, finden sich Hinweise auf einen mentalitätsgeschichtlichen Wandel, der mit einem wachsenden autoritativen Status der Komponisten (und indirekt ihrer Werke) einhergeht. Rätsel dienen dann der Verhinderung von Improvisation (S. 88). Musikgeschichtlich relevant ist beispielsweise auch der Zusammenhang zwischen der musiktheoretischen Sicht auf die Rätsel und der Entwicklung neuer Instanzen des Werturteils, deutlich etwa bei Glarean, dessen Kritik sich über das „aurium iudicium“ begründet. Deutlich wird darin die Loslösung der Musiktheorie aus der quadrivialen Bindung. Vor dem Hintergrund mentalitätsgeschichtlicher (und indirekt musikgeschichtlicher) Prozesse sind auch die metaphysischen Implikationen hoch aufschlussreich, wie sie sich etwa aus dem theologischen Verständnis der Relationen Klarheit / Dunkelheit oder Einfachheit / Vielfalt ergeben. So sind Schiltz' Beobachtungen zum Bereich der Kryptographie (als Unterpunkt der visuellen Aspekte) aufschlussreich für das Verständnis noch von Entwicklungen des 17. Jahrhunderts – die neue Kontextualisierung im Zusammenhang theologischer Bedeutungen musikalischer Rätsel mag hier zu einer veränderten Sicht beispielsweise auf die vermeintlich rein neuzeitlich-technische Rationalität kryptographischer Verfahren in der Musiktheorie Athanasius Kirchers beitragen.

Dieser Band bietet eine Fülle von wissenschaftlichen Anknüpfungsmöglichkeiten in einem breiten, interdisziplinären Feld, zugleich legt er einen umfassenden Überblick über ein bislang nicht systematisch erschlossenes Repertoire vor.

(Januar 2017)

Karsten Mackensen

JÖRG EBRECHT: Händels Klaviermusik. Kontexte – Strukturen – Didaktik. Beeskow: ortus musikverlag 2014. VI, 541 S., Abb., Nbsp. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 3.)

Die an der Musikhochschule in Köln entstandene und 2014 in Buchform erschienene Dissertation von Jörg Ebrecht behandelt eine interessante Frage: Wie lassen sich Georg Friedrich Händels Werke für Tasteninstrumente unter pädagogischen und didaktischen Aspekten betrachten? Denn während das Unterrichtsprogramm Johann Sebastian Bachs aufgrund von Aussagen seiner Schüler bekannt ist, fehlen derartige Informationen in Bezug auf Händel. Unter diesem Blickwinkel rekonstruiert Ebrecht in seiner Arbeit zunächst die Inhalte des zeitgenössischen Klavierunterrichts und zieht dazu französische Quellen (François Couperin, Jean-Philippe Rameau) heran, um dann ausführlich und überzeugend Händels progressives Unterrichtskonzept darzustellen. Auf die Diskussion von Händels (wenigen) Schülern folgt eine Untersuchung des gesamten Klavierwerks nach didaktischen Gesichtspunkten, d. h. Ebrecht teilt die Werke in Schwierigkeitsgrade ein und extrahiert die jeweils zu beobachtenden klaviertechnischen Probleme und didaktischen Zielsetzungen.

Was als Fragestellung verdienstvoll erscheint, ist in der konkreten Darstellung jedoch teilweise bedenklich. Höchst problematisch ist Ebrechts ausschließliche Fokussierung auf den Unterricht. Die Funktion von Händels Klavierwerken wird auf den Unterricht reduziert, andere Funktionen werden mehr oder weniger ausgeblendet. Dabei ist die Funktion der Stücke alles andere als eindeutig, zumal da entsprechende Quellenbelege für eine Verwendung im Unterricht weitestgehend fehlen. Die Tatsache, dass ein Stück einfach ist, bedeutet nämlich nicht automatisch, dass es Händel für den Unterricht mit Anfängern komponiert hat. Seine Entstehung könnte unter Umständen auch auf den Wunsch eines Auftraggebers

zurückgehen oder in einem größeren Kontext, etwa einer Suite, durch seine Funktion als bewusster Kontrast oder Abwechslung – Simplizität versus Komplexität – motiviert sein. Dieser einengende Blick durchzieht die ganze Arbeit und lässt Händels Klavierwerke als ein großes Korpus an Unterrichtsliteratur erscheinen. Dabei scheint Händel das Unterrichten noch nicht einmal sehr gemocht zu haben – ganz im Gegensatz zu Bach, von dem eine Vielzahl von Schülern bekannt ist. Dass Händel (oder andere) seine Werke für Unterrichtszwecke herangezogen hat, ist möglich und wahrscheinlich. Es gibt jedoch noch eine Vielzahl weiterer Funktionalisierungen, die in Betracht gezogen werden müssen.

Während die unter didaktischen Gesichtspunkten vorgenommene Kategorisierung der Klavierwerke äußerst gelungen ist, hätte man im Kontext der vorliegenden Arbeit gerne mehr erfahren über die typisch englische Bezeichnung der Suite: „Lesson“, „Übung“, was aber leider unterbleibt. Ebenso werden Händels Orgelkonzerte im Zusammenhang mit sich in den Klavierwerken manifestierenden Improvisationstechniken ohne erkennbaren Grund ausgeklammert. Dabei zeigen sich gerade dort an vielen Stellen geforderte Improvisationskünste. Die gedruckten Orgelkonzerte mit ihren zahlreichen Improvisation erfordernden Ad-libitum-Passagen sind auch ein Gegenargument für Ebrechts These, dass die nur handschriftlich überlieferten Werke „für den Unterricht“ mit ihren improvisatorischen Elementen in ihrer gedruckten Fassung für ein breiteres Publikum einer Fixierung bedurften, die zum Beispiel improvisierte Akkordbrechungen sowie willkürliche und wesentliche Manieren in vorgegebener Form aufs Papier bannte. Wie Ebrecht richtig bemerkt, zeigen derartige fixierte Improvisationen Verziernungsmöglichkeiten auf – wie etwa auch die *Methodischen Sonaten* Georg Philipp Telemanns (1728 und 1732) und ähnliche Publikationen –, doch das Gros der Musik im 18. Jahrhundert kommt ohne solche Möglichkeiten aus und erwartete selbstverständlich

eine eigenständige Verzierung und Improvisation durch den dilettierenden oder professionellen Interpreten. Ein Blick über Händel hinaus hätte hier durchaus gut getan.

Der manchmal einseitige Blick mag auch darin begründet sein, dass Ebrecht vielfach auf eine relativ eingeschränkte Literaturbasis zurückgreift. Häufig werden ausschließlich Studien Siegbert Ramples (*Das Händel-Handbuch* 5) oder die Vorworte der Hallischen Händel-Ausgabe zitiert, ohne weitere Forschungen und Sichtweisen einzubeziehen. Neben der Tatsache, dass das wohlbekannte Phänomen von Händels „borrowings“ als künftiges Forschungsfeld deklariert wird, wirkt außerdem befremdlich, dass Literaturverzeichnis und Register hier zum „Anhang“ gehören.

So problematisch Ebrechts Arbeit in manchen Teilen auch sein mag, die eingehende Untersuchung der klaviertechnischen Anforderungen – und hierin liegt der unbestrittene Wert der Arbeit – führt zu einer bisher nicht erfolgten didaktischen Kategorisierung von Händels Werken für Tasteninstrumente sowie ihrer Ordnung nach Schwierigkeitsgraden und nach zu bewältigenden klavieristischen Problemen, Zielsetzungen und Progressionen. Eine solche Ordnung nahm Johann Sebastian Bach für die von ihm im Unterricht benutzten Werke für Tasteninstrumente selbst vor. Für Händel liegt nun in der Arbeit Ebrechts ein Kompendium vor, das für die Musikpraxis und die Didaktik des Cembalo- bzw. Klavierunterrichts neues Repertoire systematisch erschließt.

(Februar 2017)

Berthold Over

Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750). Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET und Gesa ZUR NIEDEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 719 S., Abb. (Analecta musicologica. Band 52.)

Dieser Band präsentiert eines der Ergebnisse des von der Agence Nationale de la Re-

cherche und der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Forschungsprojekts „Musici“, das zwischen 2010 und 2012 in Rom an der École Française und am Deutschen Historischen Institut durchgeführt wurde. Das Projekt wurde von den Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes koordiniert und hat ein internationales Forscherteam für eine Untersuchung der europäischen Musiker in Venedig, Rom und Neapel zwischen 1650 und 1750 einbezogen. Das Arbeitsprogramm, in dessen Rahmen die von den Mitarbeiter(innen) parallel durchgeführten Forschungstätigkeiten durch regelmäßige Tagungen und Seminare diskutiert wurden, schließt nun mit der Vorlage zweier wichtiger Publikationen. Es handelt sich um diese Veröffentlichung und um eine Datenbank (<http://www.musici.eu>), die die Biographien der etwa 500 aus der Quellenarbeit hervorgegangenen Musiker sammelt.

Schon aus der Sicht des ausgewählten Themas zeigt sich das Forschungsprojekt „Musici“ innovativ. Die übliche Untersuchungsperspektive hinsichtlich der Migration von Musikern in dieser Zeit der westlichen Musikgeschichte und in Bezug auf Italien ist hauptsächlich die der sogenannten Diaspora der italienischen Musiker außerhalb ihres Ursprungslandes. Obwohl es ein wichtiger Ort der Ausstrahlung des musikalischen Geschmacks und für die Ausbildung der auch aus dem Ausland kommenden Musiker sowie ein Bezugsort für das Prestige der Kulturpolitik einiger mitteleuropäischen Höfe bleibt, ist Italien zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert immer weniger in der Lage, den italienischen oder den ausländischen Musikern angemessene und attraktive Arbeitsmöglichkeiten anzubieten, und verliert dadurch im Laufe des 18. Jahrhunderts seine Zentralität im europäischen Musikleben zugunsten der nördlich der Alpen gelegenen Zentren. Das Projekt „Musici“ nimmt hingegen entschieden die entgegengesetzte Perspektive zur üblichen der italienischen Diaspora ein. Ziel des Projekts ist es allerdings nicht, die Sichtweise auf die Migration

der Musiker in Europa im 17. und 18. Jahrhundert umzukehren, sondern deren Verständnis gegenüber den in der anderen Perspektive häufiger durchgeführten Recherchen zu erweitern. Insgesamt ist der Band ein glänzender Beleg für die Erklärungskraft der „histoire croisée“, die als noch relativ junges Paradigma inzwischen auch in die Musikwissenschaft eingedrungen ist. Der Vielzahl von Zentren, Herkunftsorten der Musiker, Berufen im Bereich der Musik – nicht nur Komponisten, Sänger, Instrumentalisten, sondern auch reisende Tänzer, Tanzlehrer und Instrumentenbauer – und den Rollen derjenigen, die sich auf das musikalische Leben der betrachteten Orte auswirken – Patrone, Auftraggeber, Vermittler –, entspricht die methodologische Vielfalt der verschiedenen Beiträge und die des musikwissenschaftlichen Horizonts, der sich im Hintergrund abzeichnet. In dem Projekt treffen sich Forscher(innen) und mit ihnen Arten der Musikwissenschaft verschiedener (vor allem deutscher, französischer, italienischer und angelsächsischer) Provenienz. In dieser Pluralität auf mehreren Ebenen spiegelt sich ein wesentliches Prinzip der *histoire croisée*, das der Multiperspektivität.

Die zentrale Stelle des „Problems der Beobachtungsposition“ für die *histoire croisée* wird von Michael Werner, einem Mitbegründer dieses Paradigmas, hervorgehoben (S. 51). Auf der Grundlage der *histoire croisée* konzentriert sich Werner auf das europäische Musikleben des 19. Jahrhunderts. Obwohl scheinbar nicht zum Zeitraum des Bandes gehörend, zeigt sich der Ansatz grundsätzlich treffend. Der Autor fasst in erster Linie einige der wichtigsten Aspekte der *histoire croisée*, die als theoretische und methodologische Voraussetzungen für die anderen Beiträge nützlich sein werden, zusammen. Er diskutiert dann eine historische Zäsur, nämlich den Wandel der Auffassung des europäischen Raums mit der Herausbildung der Nationalstaaten und der Nationalismen, die gültig für das gesamte Forschungsprogramm ist: Das Forschungspro-

jekt „Musici“ entfaltet sich strikt in einem Zeitraum vor dieser zeitlichen Schwelle. Im ersten der vier einleitenden Beiträge, die auch den Werners einschließen, wird die allgemeine Perspektive der Recherche präsentiert: Diese stellt die dynamischen Paradigmen der Beziehungsgeschichte (*histoire croisée*) den statischeren der traditionellen Historiographie voran (Gesa zur Nieden, S. 13f.). Das Projekt geht in die Richtung einer sozialen und kulturellen Geschichte der Musik, in der das Interesse an der Identifizierung der konkreten Gründe für die Beziehungen unter Personen oder Institutionen und für die daraus oft folgende stilistische Hybridisierung dasjenige an der Definition von abstrakten Modellen und ihrer Generalisierung überwiegt. So kann das Kulturmodell Italien, statt einfach nur bestätigt zu werden, in drei relationale Aspekte differenziert werden: „Erstens die Professionalisierung europäischer Musiker durch Unterricht im ‚Land der Musik‘, zweitens die Zugangsbedingungen und -mechanismen für auswärtige Musiker in den Netzwerken und Institutionen vor Ort und drittens die politischen Konkurrenzen der verschiedenen europäischen ‚nazioni‘ oder Kulturen, die symbolisch auch mittels Musik ausgetragen werden“ (S. 20). Obwohl im betrachteten Zeitraum die Migration von ausländischen Musikern nach Italien abnimmt, stagniert sie nicht. Venedig ist auf dem Abstieg, aber seine *Ospedali* bleiben international hoch angesehene Institutionen für die Ausbildung der Musiker. Neapel ist trotz der komplexen Wechsel der herrschenden Königshäuser seit den frühen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auf dem Aufstieg und wird eine grundlegende Etappe für die Laufbahn der europäischen Opernkomponisten. In Rom spiegelt sich die Mannigfaltigkeit des sozialen und kulturellen Kontextes in dem Polyzentrismus und Kosmopolitismus des musikalischen Lebens wider. Wenn sie detaillierter betrachtet werden, wie es der zweite Beitrag tut, können diese historischen Bilder der Musikzentren beträchtlich bereichert werden. Um die Interaktion unter Menschen,

Institutionen und lokalen Kontexten im Europa vor der Epoche der Nationen zu verstehen, ist es auch im Falle dieser drei italienischen Musikstädte wesentlich, neue und geeignete, nicht mit dem Begriff der Nation verbundene räumliche Kategorien zu suchen und jeden Einzelfall der Aufnahme des „Fremden“ sorgfältig zu erwägen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Triade „Ausländer/Auswärtiger/Fremder“ neu zu interpretieren (Anne-Madeleine Goulet). Die Arbeit des traditionellen Historikers bleibt indessen auf jeden Fall nötig, um den Rahmen der Recherche, und sei es auch nur durch die Systematisierung der zur Thematik wichtigen Fakten (Merkmale des italienischen musikalischen Kontextes zu Beginn des 18. Jahrhunderts; die Arten und Zwecke der Reisen der ausländischen Musiker nach Italien in dieser Zeit) zu vervollständigen. Das ergibt sich im vierten einleitenden Beitrag (Michael Talbot).

Die musikalischen Beziehungen zwischen Venedig, Rom, Neapel und dem Ausland, aber auch der drei Städte untereinander und mit den anderen Städten Italiens werden hinsichtlich der Bewegung und der Anwesenheit von fremden Musikern und anderen dem Musikleben verbundenen Persönlichkeiten durch die folgenden 22 Beiträge untersucht. Das Thema wird durch in vier Abschnitte gegliederte Einzelstudien „mappiert“. Im ersten Abschnitt wird ein Blick auf das musikalische Leben der drei italienischen Städte als „europäische Musikmetropolen“ geworfen. Die Auswirkung der fremden Musiker wird aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet: aus dem der Geschichtsschreibung, mit einer Erkundung von mehr oder weniger bekannten Dokumenten, die bezüglich der Haltung der musikalischen Institutionen der Stadt in Venedig (David Bryant und Elena Quaranta) und Neapel (Daniel Brandenburg, Mélanie Traversier) gegenüber Ausländern und Auswärtigen aufschlussreich sind; aus dem kulturellen, mit einer Interpretation des römischen musikalischen Kontextes des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen als ein Produkt des Aus-

tausches und als ein spannendes Beispiel von Hybridisierung (Federico Celestini); aus einem zwischen Musikgeschichtsschreibung, Sozial- und Kulturgeschichte, mit einer erhellenden parallelen Analyse von theoretischer Debatte und musikalischer Praxis in Bezug auf die Rolle der französischen Musiker in Rom im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert (Gesa zur Nieden). Der prosopographische Horizont der Verflechtung der Biographien jener vielen Persönlichkeiten, die sich nach Italien bewegen, bestimmt den zweiten Abschnitt. Themen der Aufsätze sind die kroatischen Musiker in Venedig, Rom und Neapel (Stanislav Tuksar), die Musiker aus dem deutschsprachigen Raum (Juliane Riepe, Britta Kägler) und allgemeiner die Musiker und die Tänzer aus dem Ausland in Rom (Élodie Oriol), die ausländischen Orgelbauer in verschiedenen italienischen Städten (Florian Bassani), die internationalen Reiserouten der Schauspieler (Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione) und schließlich die Reisen Johann Adolph Hasses, die anhand der Ikonographie zweier Porträts des Komponisten betrachtet werden (Diana Blichmann). Die Aufsätze des dritten Abschnitts konzentrieren sich auf die Formen der Patronage durch ein wichtiges Beispiel von französischem Mäzenatentum im Rom der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Anne Madeleine Goulet) und auf das Vorhandensein und die Rolle der ausländischen Musiker bei Institutionen wie den nationalen Kirchen (Michela Berti) sowie den deutschen und flämischen Bruderschaften (Émilie Corswarem) in Rom, den römischen und venezianischen Ospedali (Caroline Giron-Panel), den Konservatorien und anderen Musikinstitutionen in Neapel (Giulia Anna Romana Veneziano). Die fünf Beiträge des vierten Abschnitts beschäftigen sich mit der Beziehung zwischen musikalischem Stil und der Mobilität der Musiker. Einflüsse und Spuren des überlokalen Austausches und Transfers werden facettenreich diskutiert: am Beispiel der ebenso einzigartigen wie problematischen venezianischen Opern-Scrittura für Ales-

sandro Scarlatti im Jahre 1707 (Berthold Over), der französischen Musiktheaterexperimente in Italien und der Auswirkungen des französischen Stils auf die italienische Oper im frühen 18. Jahrhundert (Barbara Nestola), des italienischen Einflusses auf die harmonischen Gestaltungsmittel Marc-Antoine Charpentiers (Graham Sadler und Shirley Thompson) und der Musik von Johann Joseph Fux (Harry White), schließlich der stilistischen Konfiguration der Oratorien Hasses (Peter Niedermüller). Den Beschluss des Bandes bildet der Bericht über die Round-Table-Diskussion am Ende der letzten Tagung des „Musici“-Projekts, wo über die Zirkulation in Italien von spanischen (Juan José Carreras) und deutschen Musikern, vor allem Hasse (Raffaele Mellace), und die mannigfaltige Auswirkung der musikalischen Gattungen in den Kulturtransferprozessen (Thierry Favier) nachgedacht und abschließend die „Musici“-Datenbank (Michela Berti und Torsten Roder) vorgestellt wird.

In der Spannweite zwischen Makro- und Mikrogeschichte, traditioneller Geschichtsschreibung und historiographischer Interpretation nach den Paradigmen der Beziehungsgeschichte, Prosopographie und Ikonographie, Sozial- und Kulturgeschichte der Musik und stilistischer Analyse liegt sicherlich eine der Stärken der Publikation, die eine gründliche und erschöpfende Untersuchung des betrachteten historischen Phänomens bietet. Schon allein der Nachweis der Verflechtung der vielen Geschichten reisender Musiker, des hybriden Wesens der Konzeption der Musik, der Stilvielfalt dieser Epoche jenseits der theoretischen Klassifikationen und Einschränkungen; ferner die Hervorhebung der Notwendigkeit, eine generalisierende Vorstellung zugunsten der konkreten Individualität der Begegnung und des Austauschs der historischen Akteure aufzugeben; die wirksame Kontextualisierung der Laufbahnen von wichtigen Musikern wie Georg Friedrich Händel, Hasse oder Christoph Willibald Gluck im weiteren Rahmen der europäischen Migra-

tion, an der sie teilnahmen – all dies sind äußerst bedeutungsvolle Ergebnisse, die den voluminösen Band zu einer Referenzpublikation zum Thema machen.

(Januar 2017)

Matteo Giuggioli

Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika. Grundlagen. Desiderate. Forschungsperspektiven. Hrsg. von Christian STORCH. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. 210 S., Abb., Nbsp.

Der hier anzuzeigende Band reiht sich ein in eine wachsende Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zur Gesellschaft Jesu als wichtigem Akteur in der frühneuzeitlichen Musik- und Theatergeschichte. Seit der Entdeckung zahlreicher Notenhandschriften aus den Jesuitenmissionen der Chiquitos in Südamerika ist die Forschung grundsätzlich auch in der Lage, über die literarischen Beschreibungen der Musikpraxis hinauszugehen. Aufführungen und Einspielungen einzelner Kompositionen aus dem Umfeld der Mission mehren sich. Mit Blick auf die empirische Grundlage hat sich die Basis für die Erforschung jesuitischer Musikpraxis in den Missionen dadurch dramatisch verbessert. Hinzu kommt ein generelles Anwachsen der Forschungsinteressen für die diversen jesuitischen Interventionen in die zeitgenössische Kunstproduktion. Nicht zuletzt wegweisende Überlegungen von John W. O'Malley führten in den letzten Jahren zur Einsicht, dass die Jesuiten ihre Bemühungen zur christlichen Intensivierung in Europa wie in Übersee als sehr umfassende Bewegung kultureller Erneuerung und kultureller Einflussnahme verstanden. Mit anderen Worten: Die Forschung erkennt immer deutlicher, dass die Beschäftigung der Jesuiten mit Malerei, Dichtung, Architektur, Wissenschaft, Musik und Tanz ein zentrales Element – und nicht nur eine Vermittlungsform – der Christianisierungsarbeit der Patres in Europa und Übersee war. Die Beteiligung an den avancierten Formen zeitgenös-

schen Kunstschaffens hatte nicht zuletzt die Funktion, eine (im Sinne der Jesuiten verstandene) genuin christlich-katholische Perspektive auf die Künste zu entwickeln und zu exemplifizieren. Aus beiden Gründen, der praktischen Vermittlungsfunktion und dem Versuch einer grundsätzlichen Einflussnahme auf künstlerische Ausdrucksformen, heraus engagierten sich die Ordensleute auch in der Mission für Tanz und Musik.

Der Beitrag des Sammelbandes zu diesem aktuellen und dynamischen Forschungsfeld bleibt aufs Ganze gesehen überschaubar. Bei der Durchsicht hinterlässt das Buch einen bestenfalls ambivalenten Eindruck. Zum überwiegenden Teil liegen hier Aufsätze vor, die nach literarischen Beschreibungen der Musikpraxis in ausgewählten Quellencorpora suchen: Esther Schmid Heer nimmt sich die Texte Anton Sepps vor (S. 59–74), und Jutta Toelle wendet sich erneut dem Neuen-Welt-Bott zu (S. 75–92). Auch die Aufsätze von Jerzy Henryk Skrabania (S. 93–112) und Hans-Jakob Zimmer (S. 113–112) zu den Chiquitos sowie von Albrecht Classen (S. 133–148) zum nördlichen Mexiko verbleiben hinsichtlich der Quellen weitestgehend in den bekannten Bahnen. Dania Schüürmann nimmt in einem etwas erratischen Aufsatz punktuell Stellung zum Umgang José de Anchieta in seinen Dramen mit der Thematik von Teufel und Dämonen (S. 165–180). Marcos Holler (S. 149–164) nimmt mit Brasilien immerhin eine bisher eher nur schlecht erschlossene Region in den Blick. Hanna Walsdorf schließlich behandelt gewissermaßen den umgekehrten Fall (S. 181–205): In ihrem Aufsatz geht es nicht um die Rolle europäischer Musik in Übersee, sondern um die Präsentation von Ereignissen aus den Kolonien auf den europäischen Theaterbühnen der Societas Iesu. Insgesamt gesehen bleiben diese Aufsätze weitestgehend bei der Präsentation des literarischen Quellenmaterials stehen; sie sammeln also Aussagen der Jesuiten über die Musikpraxis. Ein ums andere Mal wird dabei eine Serie von typischen Dingen präsen-

tiert: Die Patres sind begeistert von den musikalischen Fähigkeiten der Indianer; die Patres organisieren den Transfer von musikalischem Know-how und bauen Instrumente; die Jesuiten beschreiben musikalische Darbietungen, bei denen nicht zuletzt auch ihre eigene Rolle gebührend herausgestellt wird. Damit bieten die Aufsätze zwar ein beeindruckendes Panorama an musikbezogenen Quellen, von denen manche auch relativ unbekannt sind (vgl. z. B. Zimmers Sammlung von Ausschnitten zu den Jahren nach der Vertreibung der Patres). Doch eine genuin musikwissenschaftliche, auf die Musik bezogene Perspektive wird dadurch kaum erkennbar. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Musik selbst unterbleibt fast völlig (Ausnahme: S. 50ff.).

Auch sonst bleibt die analytische Reichweite der Beiträge letztlich begrenzt. Dabei werden durchaus verschiedene weiterführende Punkte angesprochen. Interessant wäre es etwa gewesen, den zahlreichen Hinweisen auf den Umgang der Jesuiten mit indigener Musikpraxis weiter nachzuspüren und dabei insbesondere auf die Grenzen der Vermittelbarkeit europäischer Musik hinzuweisen, wodurch nicht zuletzt die vielfach spürbare euphorische Begeisterung für die Jesuitenmusik hätte nuanciert werden können; interessant wäre es auch gewesen, die internen Dokumente der Ordensarchive neben die veröffentlichten Missionsberichte zu stellen (ansatzweise immerhin bei Classen und Holler); gefragt werden können hätte auch nach den europäischen Wurzeln und Parallelen einer missionarisch-katechetischen Musikverwendung; genauer zu spezifizieren wäre auch gewesen, welche Rolle die Jesuiten selbst bei der Verfassung von Musik hatten (im Unterschied zu Dichtung oder Malerei waren die Patres wohl zurückhaltender, wenn es um das Schreiben von Musik ging, jedenfalls gibt es kaum herausragende Jesuitenkomponisten). Anregend ist immerhin Hollers kurzer Vergleich der spanischen mit den portugiesischen Missionsgebieten. Hilfreich und möglich wäre es auch gewesen, die Jesuitenmusiker mit an-

deren Ordensmusikern zu vergleichen und stärker zudem verschiedene Regionen jesuitischer Mission zu berücksichtigen (wie bei Holler skizziert). John Koegel beispielsweise hat vor einigen Jahren solche größer angelegten Vergleiche bereits exemplarisch ange stellt. Auch die beiden einleitenden Beiträge des Herausgebers Christian Storch, in denen nicht zuletzt die Geschichte und Perspektiven der Forschung behandelt werden (S. 11–28, 41–58), bieten keine grundlegenden Äußerungen für zukünftige weiterführende Ansätze. Zu diesem insgesamt eher ambivalenten Eindruck des Bandes passt, dass der mit weitem Abstand perspektivenreichste und gewichtigste Beitrag – Claudia Brosse ders konzise und nuancierte Skizze einer Entwicklung jesuitischer Wahrnehmung der Indigenen (S. 29–40) – keine Berührungspunkte zur musikwissenschaftlichen Ausrichtung des Sammelbandes insgesamt hat. Es bleibt zu hoffen, dass ihr Aufsatz die gebührende Aufmerksamkeit findet, selbst wenn man ihn thematisch kaum in diesem Sammelband vermuten mag.

(Januar 2017)

Markus Friedrich

INGA MAI GROOTE: Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 410 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 19.)

Die Habilitationsschrift Inga Mai Grootes analysiert ein Stück Rezeptionsgeschichte, dessen Bedeutung für die Gesamtsituation des Komponierens in Europa vor dem Ersten Weltkrieg seit langem bekannt ist, ohne dass es bisher zu einer umfassenden Aufarbeitung gekommen wäre. Bereits 1925 wies der Berliner Musikkritiker Adolf Weissmann im Russland-Sonderheft des *Anbruch* darauf hin, dass in der Art, wie sich die deutsche und die französische Musikwelt in den vorangegangenen Jahrzehnten zu ihrem russischen Widerpart verhalten hatten, die fun-

damental unterschiedlichen Entwicklungswege deutscher und französischer Musik selbst zu erkennen seien. Kurz gefasst, so Weissmann, bestand russische Musik für Deutschland primär im genießerischen Eintauchen in den Klangrausch Peter Tschaikowskys, während sie für Frankreich mit der Entdeckung der rhythmischen Kraft und formalen Freiheit Modest Mussorgskis verbunden war. Über dieses Erlebnis hinaus, das die deutsche Musikwelt erst viel später nachholte, habe russische Musik auch die französische selbst positiv beeinflusst.

Dass die tatsächlichen Verhältnisse in der französischen Aneignung russischer Musik weitaus komplexer gelagert waren, vermittelt Grootes fein verästelte Spurensuche. Die Zentrierung der Wahrnehmung auf Mussorgski deutet sie als Teil einer allmählichen Differenzierung des französischen Wissens über russische Musik, an dem zahlreiche Akteursgruppen über viele Jahre hinweg Anteil hatten. Früher und nachhaltiger als in Deutschland, so muss man nach der Lektüre des Buches folgern, wurden in Frankreich die Werke von Anton Rubinstein und Tschaikowsky als „nicht russisch genug“ verworfen, zugunsten des Repertoires der „jeune école russe“, wie man im damaligen Frankreich das „Mächtige Häuflein“ titulierte. Grootes zeigt, wie eine umfangreiche und vielgestaltige Publizistik das Projekt einer Kanonisierung russischer Orchesterwerke propagierte und dabei das Ziel einer Erneuerung der eigenen, französischen Musik nahezu von Anfang an vor Augen hatte. Politische Anliegen – die franko-russische Allianz, die gemeinsame Gegnerschaft beider Nationen zum Deutschen Reich – beförderten diese Idee, wirtschaftliche Interessen der französischen Verlagshäuser begleiteten sie.

Damit ist schon angedeutet, dass eine der Stärken dieser Arbeit in dem weiten Horizont besteht, der im Zuge der Quellenermittlung abgeschritten wurde. Konzert- und Opernereignisse und die damit verbundene Berichterstattung, musikästhetische Schriften, Vorlesungen im akademischen

Rahmen, Verlagsprospekte, Bildmaterial unterschiedlichster Art und nicht zuletzt auch Partituren werden danach befragt, wie das Projekt einer Identitätsfindung französischer Musik mit Hilfe des russischen „Gegenkanons“ Gestalt annahm. Zu den seit langem als Marksteine dieser Geschichte bekannten Ereignissen – namentlich die Weltausstellungen 1878, 1889 und 1900 sowie die mit dem Namen Sergei Diaghilevs verbundenen, in ihrer Bedeutung hier allerdings stark relativierten „saisons russes“ – treten einige bisher aus musikwissenschaftlichem Blickwinkel kaum beachtete, geschweige denn erforschte kulturelle Ereignisse, wie der russische Flottenbesuch 1893 oder die Zarenvisiten 1896 und 1901, die Grootes plastisch rekonstruiert und interpretiert. Besonders wegweisend ist das selbstverständliche Einbeziehen folkloristischer Darbietungen in diesen Prozess, das die Studie in verschiedenen Kapiteln und Kontexten realisiert. Für jeden, der sich in Zukunft mit diesem Gegenstand beschäftigen wird, hält Grootes Monographie ein schier unerschöpfliches Reservoir von Fakten und Interpretationen bereit.

Nicht jeder wird sich mit der Präsentationsform leicht anfreunden können, insbesondere mit der Kapitelstruktur, die die Arbeit in sechs manchmal unmittelbar überzeugende, bisweilen aber auch eher gesucht wirkende Oppositionen gliedert („Metropole und Identität“, „Ereignisse und Kontinuitäten“ usw.). Um im Bild zu bleiben, scheint auch für die Strukturierung der Arbeit das von den russophilen Franzosen besonders geschätzte Prinzip des assoziativen Reihens nicht spurlos geblieben zu sein, während der deutsche Wissenschaftler (zumindest in einigen Exemplaren) noch am logischen Entwickeln hängt. Ob viele Menschen die Zeit aufbringen werden, die 300 dicht gefüllten Textseiten des Hauptteils von Anfang bis Ende zu lesen, darf bezweifelt werden, daher wäre es für eine Studie wie diese eigentlich wünschenswert, dass man auch zu Einzelfragen möglichst schnell mit Hilfe eines klar gegliederten Inhaltsver-

zeichnisses zum Ziel geleitet wird. Diese Möglichkeit bietet Grootes Arbeit kaum. Ein 13seitiges Unterkapitel „Russische Musik in der Presse“ etwa (das im 4. Kapitel „Musikalien und Meinungen“ den Anteil der „Meinungen“ übernehmen soll) suggeriert zwar thematische Abgeschlossenheit, kann diese jedoch nicht annähernd erfüllen, da von russischer Musik in der Presse nahezu auf jeder zweiten Seite der Studie die Rede ist. Und wenn das dritte Kapitel („Bühnen und Interieurs“) mit einem 32seitigen Unterkapitel „Cirque d’Hiver: große Konzerte“ beginnt, so darf man erwarten, dass der in der Überschrift angesprochenen Bühne eine besondere Bedeutung zukommt. Tatsächlich aber wird der Cirque d’Hiver in diesem Unterkapitel nach der ersten Seite kaum noch erwähnt, im Gegensatz etwa zum Trocadéro, das wiederum keine eigene Kapitelüberschrift erhält.

Die dem Ganzen zugrundeliegende Ordnung nachzuvollziehen, ist insgesamt nicht leicht – möglicherweise hätten einige die Absichten klärende Worte im „Prolog“ Wunder gewirkt. Auch auf der Ebene der einzelnen Kapitel und Unterkapitel fehlen solche hilfreichen Wegmarken im Dickicht des Fließtextes, und nicht selten verunklaren Abschweifungen und als solche nicht markierten Exkurse den Gedankengang. Der siebenseitige Abschnitt „Präsenz russischer Werke in den Programmen“ des zuletzt genannten Unterkapitels beispielsweise ist im Kern darauf aus, die großen Pariser Konzertreihen quantitativ und qualitativ hinsichtlich des in ihnen vermittelten russischen Repertoires zu differenzieren; bereits im zweiten Absatz jedoch verliert er sich in der detaillierten Interpretation einer Werkanalyse, die auf einem Programmzettel einer der Konzertgesellschaften enthalten ist. Grootes Bemerkungen sind auch an diesem Punkt für sich genommen interessant, etwa als Beobachtungen über die verbale Vermittlung russischer Musik in der französischen Konzertdramaturgie, doch erscheinen sie schlichtweg an der falschen Stelle und lenken vom eigentlichen Ziel des Kapitels ab.

Interessenten für dieses Thema kann nur angeraten werden, sich von derlei ungünstigen Entscheidungen nicht beirren zu lassen und Grootes Monographie ausgiebig zu nutzen. Glücklicherweise verfügt der Band über ein Register, und auch der Anhang, der u. a. Daten von Konzerten (leider nicht von Operninszenierungen) und eine Zeittafel enthält, lädt zu vielfältigen Entdeckungen ein.

(Januar 2017)

Stefan Weiss

RUTGER HELMERS: Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester: University of Rochester Press/ Woodbridge: Boydell & Brewer 2014. 233 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 119.)

Als eine „große graue Zone“ (S. 3) betrachtet Rutger Helmers den Gegenstand seiner Studie. Konkret behandelt werden vier nur teilweise im Repertoire verankerte Opern russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts: Michail Glinkas *Žizn' za Carja* (Ein Leben für den Zaren), Alexander Serovs *Judif'* (Judith), Pëtr Čajkovskijs *Orleanskaja deva* (Die Jungfrau von Orléans) und Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Carskaja nevesta* (Die Zarenbraut). Eine analytische Betrachtung dieser Bühnenwerke ist, zumindest was Serov und Rimskij-Korsakov betrifft, schon per se verdienstvoll, da wir mit nicht-russischer Literatur zu solchen Opern nicht gerade verwöhnt sind; das vorausgeschickte Warn-Grau könnte sich hier durchaus ganz allgemein auf unseren alles in allem beschränkten Kenntnisstand beziehen. Die Analyse geschieht aber unter einer besonderen Perspektive, die den eigentlichen Reiz und Wert des Buches darstellt: Helmers macht aus der von Richard Taruskin seit langem und wiederholt vorgetragenen Forderung, die russische Musik aus ihrem „Ghetto“ zu holen, analytischen Ernst, indem er aufzeigt, welche übernationalen

Charakteristika diese vier Opern besitzen und wie sich das zu den vermeintlichen oder tatsächlichen Russizismen dieser oder anderer Werke verhält. Dass solche nicht-russischen Elemente sowohl in einem als Inbegriff der russischen Nationalmusik gelten Stück wie Glinkas *Leben für den Zaren* präsent sind, wie in Werken, die aufgrund ihres Stoffes und/oder ihrer Stilistik ohnehin als „unrussisch“ gelten, ist die Prämisse dieser notwendigen, überzeugend durchgeführten und souverän in den weiteren kulturgeschichtlichen Kontext gestellten Studie. Thematisch dockt sie an die 2010 in Leeds abgehaltene Konferenz „Non-Nationalist Russian Opera“ an, zu der Helmers ebenfalls beigetragen hatte und die er seltsamerweise unerwähnt lässt. Die vier Hauptkapitel im Umfang von Aufsätzen (zwei bereits als solche publiziert, ein weiteres auf dem Vortrag in Leeds basierend) ebenso wie Einleitung und Zusammenfassung neigen zur prägnanten Kürze: Helmers zieht einer umfassenden Betrachtung seiner Werke das exemplarische Beleuchten einzelner, immer neu gewählter Aspekte vor. Der Haupttext hat dadurch kaum mehr als 150 Seiten Umfang; die 35 Seiten Anmerkungen folgen en bloc im hinteren Buchteil, so dass man zu enervierendem Hin- und Herblättern gezwungen wird, um eine Vielzahl weiterführender Gedanken und wertvoller Kommentare zur Kenntnis zu nehmen. Die Lektüre gerät bei diesem komprimierten Ansatz abwechslungsreich und kurzweilig, obschon man spürt, dass der Autor eine ganze Menge mehr sagen könnte und die Werke das durchaus verdient hätten. Die Bibliographie zeugt jedenfalls von einer sehr umfassenden Berücksichtigung der russischen und anglo-amerikanischen Literatur; einige deutsche Titel kommen darin ebenfalls vor, wenn auch wohl nicht alle, die relevant scheinen (wie etwa die Aufsätze zum Libretto der *Jungfrau von Orléans* von Sofia Khorobrykh [2007] und Ada Ajnbinder [2011]). Aber was Helmers bietet und zusammengeführt hat, ist beeindruckend genug. Die wesentlichen Fundamente von Helmers' Studie haben Ta-

ruskin und Marina Frolova-Walker gelegt, und gerade in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen Kronzeugen gelangt der Autor zu bemerkenswerten Beobachtungen und Präzisierungen.

Das dichte Einleitungskapitel bietet mehr als eine bloße Voraussetzung für das Verständnis der folgenden Fallstudien: Hier werden die entscheidenden Fragen und Probleme aller Betrachtung russischer Musik ausgebreitet. Helmers stellt terminologisch dem musikalischen Nationalismus, der zwar im späten 19. Jahrhundert dominierend, aber nie allein herrschend war, den Kosmopolitismus entgegen. Er versteht diesen mit Blick auf seinen Gegenstand (angelehnt an Ryan Minor) als eine stille Alltagspraxis: nämlich nicht ostentativ einer nationalen Engstirnigkeit etwas dezidiert Konträres entgegensetzen zu wollen, sondern einfach andere und breitere Wege zu beschreiten. Das Terrain der Oper als einer vom internationalen Austausch des Repertoires und der beteiligten Personen besonders geprägten Musikform bietet sich für Helmers' Perspektive sehr an, umso mehr, als in der Oper zum Russischen als Lokalfarbe oder Gruppen-Markierung die Idee eines davon losgelösten russischen Idioms oder Stils (in Abgrenzung zu französischen, italienischen und deutschen Komponisten) trat. Aber natürlich ist seine Fragestellung letztlich eine gattungsübergreifende und, wie der Autor in seinem Schlusskapitel anmerkt, auch eine länderübergreifende, die grundsätzlich nationalistische Denk- und Deutungsmuster in der Musik des 19. Jahrhunderts und ihrer historiographischen Erschließung betrifft.

Dass Glinkas *Leben für den Zaren* italienische Einflüsse aufweist, war kein Geheimnis. Helmers zeigt, dass solche Merkmale weniger in melodischen Spezifika zu finden sind, wo die stilistischen Ebenen sich eher durchdringen, als beispielsweise in der Formgestaltung nach dem Modell, das Julian Budden in Bezug auf Giuseppe Verdi als den „Code Rossini“ bezeichnet hat. Aber trotz aller Parallelen zu Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti offenbart die

präzisere Beobachtung, dass Glinka die italienischen Muster durchaus veränderte: sie an anderen Stellen oder in anderer dramaturgischer Funktion positionierte, andere harmonische Strukturen suchte, oder sie erheblich erweiterte wie im Fall von Susanins Rückblick in Akt IV, der an *Anna Bolena* und *Lucia di Lammermoor* anknüpft. Und grundsätzlich führt uns der Autor vor, wie sich Glinkas Verhältnis zur italienischen Musik insgesamt auf widersprüchliche Weise veränderte, seine Memoiren daher mit Vorsicht interpretiert werden müssen – und wie schon die Zeitgenossen in ihrer Einschätzung zwischen russischer Thematik und italienischem Klanggewand schwankten. Es ist diese Fähigkeit zum differenzierenden Abwägen und zum Aufzeigen von Mehrdeutigkeit, die Helmers' Buch auszeichnet.

Serovs *Judith* war eine von damals wenigen Opern über nicht-russische Sujets. Die Kontrastierung von Hebräern und Assyriern (die Ersteren zur moralischen Identifikation, die Letzteren zur Delektion an Unmoral) machte den Gedanken an eine russische Idiomatik unmöglich, und doch empfanden Kritiker wie Vladimir Odoevskij und Hermann Laroche die Oper dennoch als russisch: sei es wegen ihrer Tendenz zur modalen Diatonik (die allerdings zur sakralisierenden Charakterisierung der Hebräer eingesetzt wurde), sei es wegen des deutlichen Einflusses von Glinka (Gegenüberstellung zweier Nationen, oratorienartiger Schluss, Orientalismen). Helmers zeigt, dass sich die Idee des Nationalen wechselweise auf das Objekt – das auf der Bühne Dargestellte – oder auf das Subjekt – den Komponisten und seinen Stil – beziehen konnte und die Präsenz eines solchen Nationalen wesentlich von Zuschreibungen abhing, weniger von klarer musikalischer Evidenz.

Das seltsame Missverhältnis zwischen der hohen Selbsteinschätzung des Komponisten und dem allgemein vernichtenden Urteil aller anderen im Fall der *Jungfrau von Orléans* erklärt Helmers teilweise aus dem Kontrast zu *Eugen Onegin*: Während Čajkovskij hier

einen ganz untypischen Weg eingeschlagen hatte, den er zunächst gar nicht auf den großen Bühnen platzieren wollte, schwebte ihm mit Friedrich Schillers Drama vor, das gesamteuropäische Niveau großer Opern erreicht zu haben. Die oft ins Feld geführten Beziehungen zur Grand opéra liegen, so Helmers, weniger in einer direkten Imitation von Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe (wie im Fall der Krönungsszene aus *Le Prophète*), als in dem Rückgriff auf Schillers Text selbst, der in erheblichem Maß bereits operatisch angelegt war. Und wenn Čajkovskij Meyerbeers *Les Huguenots* im Duettino von Agnès und Charles zitatartig aufgreift, so wäre nach Helmers besser von einer absichtlichen Referenz als von einem Einfluss zu sprechen. Besonders aufschlussreich ist das rezeptionsgeschichtliche Hin und Her um Russizismen in der *Jungfrau von Orléans*: Der Komponist selbst wollte, da keine couleur historique vorstellbar war, „objektiv“ (also stilistisch neutral) sein, und die Zeitgenossen hörten nichts Russisches heraus; später aber wurden in Ost und West doch vermeintliche Russizismen ausfindig gemacht, etwa der Chor der Ménestrels – dabei war gerade dieser ein historisches französisches Zitat (die *Mélodie antique française* aus dem *Kinderalbum*). Viel mehrdeutiger ist dagegen die noch über *Eugen Onegin* hinausgehende Vorliebe für melodische Sextbewegungen, die im *Onegin* das zum Sujet passende Idiom der Romanze des frühen 19. Jahrhunderts darstellten, hier aber wohl als personalstilistische Charakteristik gelten müssen.

Rimskij-Korsakovs *Zarenbraut* hat bereits Marina Frolova-Walker als einen Wendepunkt in der Entwicklung des Komponisten dargestellt. Geradezu kurios mutet es an zu lesen, wie der Komponist seine früheren Überzeugungen – die des „Mächtigen Häufleins“ – nun in ihr Gegenteil verkehrt, statt Realistik jetzt Belcanto und den Kontrapunkt von Ensembles schätzt, statt Richard Wagner oder Aleksandr Dargomyžskij mittlerweile Wolfgang Amadeus Mozart verehrt. Der bewusste Rückgriff auf Konventionen

ist es, den Rimskij-Korsakov als Fortschritt empfand, als Befreiung aus den ausgelatschten Pfaden seiner ehemaligen Mitsstreiter und ihrer Zöglinge im Běljaev-Kreis. Wie Helmers ausführt, steht diese Wendung im Fall von Rimskij-Korsakov in Zusammenhang mit einer generellen Untergangsvision, was die (modernistische) Zukunft der Musik betrifft, aber zugleich ist sie ein Symptom für den Verzicht auf eine „russisch markierte“ Stilistik zugunsten eines internationalen Vokabulars. Die Rezeption des Werkes hat auch hier ein deutliches Urteil gesprochen: dass nämlich ein russischer Komponist, einfach gesprochen, erkennbar russisch schreiben musste, um Anerkennung zu finden – bis in unsere Zeit.

Rutger Helmers' Studie kommt genau zur rechten Zeit, nicht nur, weil sie die historiographischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in Bezug auf russische Musik aufgreift und produktiv weiterführt, sondern auch, weil sie uns scharfsinnig vor Augen führt, welche willkürliche Postulate der nationalistische Wunsch nach Identifikation und Abgrenzung auf kulturellem Gebiet aufzustellen pflegte, welche Erwartungshaltungen und Konflikte dies bei Autoren und beim Publikum erzeugte, und welche mitunter merkwürdigen Resultate daraus in den Werken und vor allem in ihrer Rezeption hervorgingen. In Zeiten aufflammender Nationalismen ist dies fast so etwas wie eine Pflichtlektüre.

(Januar 2017)

Christoph Flamm

Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI und Martin SKAMLETZ unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2015. 321 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 4.)

Instrumentenkunde ist eine Querschnittsmaterie, die über den engeren Untersu-

chungsgegenstand hinaus Auskunft gibt. Wer die Geschichte von Instrumenten in einem breiteren historischen Kontext zu lesen weiß, gewinnt auch Einsichten in die soziale Position von Musikern und Instrumentenbauern, Verbreitungs- und Kommunikationswege von Fertigungstechniken und Lehrmethoden sowie in die Üblichkeiten des Konzertwesens und den musikalischen Zeitgeschmack. Dieser Sammelband leistet genau diese Kontextualisierung und ist darum ein Glücksfall. Die hier versammelten Beiträge zeigen, wie auch die an im weitesten Sinne anthropologischen Fragestellungen interessierte Musikwissenschaft davon profitieren kann, sich mit Instrumentenkunde zu befassen, wie sie sich hier präsentiert. Die fast durchweg gute Lesbarkeit der Beiträge und die großzügige Ausstattung mit farbigen Abbildungen tragen ebenfalls zum positiven Gesamteindruck bei.

Im Fokus stehen die Klappen- und Ventilinstrumente, deren Durchsetzung im 19. Jahrhundert die Epochenschwelle im Blechblasinstrumentenbau markierte. Zur Einordnung in instrumentenbaulicher Hinsicht tritt die Untersuchung des musikhistorischen Kontexts, und das ist auch unumgänglich: Nur wer die zeitgenössischen Virtuosen kennt und die Faktur ihrer Instrumente, kann den historischen Stellenwert des Themas in der Musikgeschichte würdigen. Die Autoren des Bandes sind nicht nur Vertreter der „klassischen“ Musikwissenschaft, sondern auch Praktiker, die v. a. zur Erhellung der Aspekte Bauform und Spieltechnik beitragen: Rainer Egger vergleicht mit dem Fachwissen des Instrumentenbauers die Charakteristik der Klappentrompete mit der modernen Orchestertrompete, und einige Musiker (u. a. Markus Würsch und Edward H. Tarr) vervollständigen das Bild der historischen Instrumente um die unverzichtbare Sicht derer, für die Instrumente ja schließlich gebaut werden.

Ich greife einige Beiträge heraus, die exemplarisch für ihr Feld stehen: Reine Dahlqvist unternimmt einen tour d'horizon über die sehr kurze Karriere der Trompete als So-

loinstrument in Wien und das Auftreten Anton Weidingers seit 1800. Trotz dieses ersten großen Virtuosen der Klappentrompete, der eigens Werke bei namhaften Komponisten der Zeit für sein Instrument bestellte, galt die Aufmerksamkeit ausschließlich der Novität der Klappentrompete, während ihr Klang und die dargebotene Musik keine dauerhafte Präsenz als Soloinstrument begründen konnte. Immerhin waren die Trompetenkonzerter Joseph Haydns und Nepomuk Hummels, die bis heute die Grundpfeiler der Sololiteratur geblieben sind, Auftragswerke Weidingers. Warum sich die Trompete als Soloinstrument nicht wirklich etablieren konnte, bleibt schlussendlich offen. Ein Grund ist sicherlich bei Weidinger selbst zu suchen, der seine Entwicklungen am Instrument, Erfahrungen und Kompositionen nicht weitergegeben hat.

Die Instrumentenkunde kommt in Sabine K. Klaus' Aufsatz „Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung“ zu ihrem Recht. Klaus verfolgt dabei eine Spur, nach der Joseph Haydn auf seinen Londoner Reisen die mit Tonlöchern versehenen Instrumente von William Shaw kennenlernte, und nach seiner Rückkehr Weidinger in Wien zu seiner Klappentrompete inspirierte. Die von der Autorin ausführlich diskutierte Bauform der englischen Klappentrompeten und die in Haydns Konzert verlangten tieferen Töne schließen diese Verbindung zwischen England und Wien zumindest nicht aus. Der Gegenbeweis wird ohnehin nicht zu erbringen sein, da Weidingers Instrumente nicht erhalten sind. Klaus' Anregung, englische Klappentrompeten nachzubauen und in praxi das Haydn'sche Konzert darauf zu probieren, ist allerdings ein spannender Ausblick.

Claudio Bacciagaluppi liefert in „Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder Scala vor 1850“ eine Synthese mehrerer Felder, indem er den Blick auf die führenden Virtuosen der Scala in einer Umbruchszeit richtet. Seine These, dass die professionellen Biographien der Trompeter wesentlich von

den zeitgenössischen Entwicklungen auf den Gebieten Komposition, Technologie des Instrumentenbaus und der Soziologie des Musikerberufs geprägt wurden, ist mehr als tragfähig. Als die im klassischen Orchestersatz geforderten diskreten Haltetöne und schlichten Fanfaren in moderneren Kompositionen nicht mehr genügten und die Theatermusik immer mehr exponierte Solopassagen und mehr Dichte und Farbe im Klang verlangte, fühlten sich nicht wenige Instrumentalisten von den neuen Aufgaben überfordert und wurden an den Rand des Marktes verdrängt. Virtuosen der neuen Generation wie Guiseppe Araldi bedienten sich sowohl der Natur- wie auch Klappen- und Ventiltrompete (das geht u. a. aus der von ihm verfassten „Metodo per tromba“ (1835) hervor) und spiegelten damit auch die Schwelle im Instrumentenbau wider. Spätere Generationen von Trompetern nutzten allein die Ventiltrompete.

Markus Würschs Reflexionen über die Klappentrompete sind trotz ihrer Kürze eine schöne Zusammenfassung des instrumentenbaulichen und spieltechnischen Wissens über dieses Instrument. Ob sein Plädoyer, die für Klappentrompete geschriebenen Werke auch auf solchen zu spielen, Gehör finden wird, bleibt angesichts der an die Klangfarbe der modernen Orchestertrompete gewöhnten Hörer abzuwarten.

Den gedruckten Quellen widmen sich die Untersuchungen von Adrian von Steiger und Daniel Allenbach über Schulen für Klappentrompete und Ventilhorn. Sie spannen den Bogen von Italien über Österreich und Frankreich bis nach Großbritannien. Die Systematisierung dieser Quellen und der Abgleich mit den überlieferten Instrumenten bereichert nicht nur unser Wissen um Spieltechnik und Anforderungen an die Musiker, sondern gibt auch Auskunft über den Stellenwert, den die neuen Instrumente in der musikalischen Praxis erreicht hatten.

(Dezember 2016)

Philipp Küsgens

Classical Music in the German Democratic Republic. Production and Reception. Hrsg. von Kyle FRACKMAN und Larson POWELL. New York: Camden House 2015. 264 S., Abb., Nbsp. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.)

Der Band vereint internationale und interdisziplinäre Texte zum Musikleben in der DDR. Aus dieser internationalen Perspektive heraus soll die festgestellte bisherige Konzentration der Forschung auf Populärmusik aufgebrochen und die klassische Musik in den Fokus genommen werden. Klassische Musik wird hier als Gegensatz zu Populärmusik, meist als zeitgenössische, sogenannte ernste Musik verstanden. Im Vorwort werden nicht nur ästhetische und soziologische Voraussetzungen für die Beschäftigung mit Musik aus der DDR erläutert, sondern auch Gründe für die bisherige Vernachlässigung der klassischen Musik in der englischsprachigen Forschung dargelegt. Einen Grund dafür sehen die Herausgeber in der Tatsache, dass Komponisten in der DDR weniger experimentierfreudig gewesen seien als beispielsweise solche aus Polen und deshalb keine entsprechende internationale Wahrnehmung erfahren haben (S. 1). Zudem müsse man immer noch gegen die Meinung ankämpfen, Musik aus Ostdeutschland sei ausschließlich propagandistisch gewesen. Beide Prämissen können in der deutschsprachigen Forschung als überwunden angesehen werden, man hat sich konkreten künstlerischen, ästhetischen, gattungsmäßigen, soziologischen und anderen Fragenkomplexen zugewandt, ohne die Frage nach dem Verhalten zum und im sozialistischen System auszuklammern. Die Tatsache, dass in der englischsprachigen Forschung entsprechende Vorurteile noch nicht ausgeräumt scheinen, erklärt den allgemeineren Zugriff einiger Texte auf die Thematik. Dabei wird Nina Noeskes Forderung zu Recht zitiert, die adäquaten ästhetischen Standards anzulegen und das Selbstverständnis der Komponisten und ihre Positionierung im DDR-Staat und seinem Mu-

sikleben zu betrachten (S. 5f. Fußnote 29). Auch die Perspektive einer scheinbar einheitlichen musikalischen Landschaft ist längst differenzierten Einzeldarstellungen gewichen. Dies zeigt sich in der deutschsprachigen Forschung an Arbeiten über einzelne Komponisten, Gattungen, ästhetische und soziologische Zusammenhänge oder regionale Entwicklungen.

Überholt scheint mir die ebenfalls angegriffene Diskussion der Frage, ob es unter den DDR-Komponisten „unbedingte Dissidenten“ gegeben habe (S. 7, Fußnoten 37 und 38), da dies nur im jeweiligen historischen und soziologischen Kontext beurteilt werden kann. Auch die Person Dmitri Schostakowitschs als Vorbild gäbe Raum zu einer intensiven Debatte. Hier ausschließlich Jakob Ullmann als Beispiel zu nennen, Hanns Eisler und Paul Dessau pauschal zu verwerfen und Komponisten wie Jörg Herchet zu vergessen, streift die meines Erachtens in dieser Form unnötige Diskussion nur am Rande.

Tatjana Böhme-Mehner fasst in ihrem den Band eröffnenden Aufsatz verschiedene Prämissen zusammen, die Musikleben in der DDR erst verstehbar machen und Vorurteile ausräumen. Dies betrifft nicht nur ihren Blickwinkel des Provinzialismus und die Darstellung der Möglichkeiten, die hieraus abseits der Hauptstadt und der Zentren Dresden und Leipzig erwachsen. Sie beschreibt sehr gut ostdeutsche Mentalitäten, das Verhältnis von Provinzdenken und kulturellem Erbe und betont die entscheidende Tatsache, dass Personenkonstellationen mehr als ästhetische Dogmen persönliche und künstlerische Lebensläufe in der DDR bestimmten. Ihr Beispiel der Geraer Ferienkurse wird nur skizziert. Solche provinziellen und privaten Initiativen zu erforschen, ist für das Verstehen des Musiklebens der DDR äußerst wichtig, weshalb zu hoffen ist, dass hier weitere Forschungsergebnisse veröffentlicht werden.

Ein als Überblick konzipierter Aufsatz ist auch derjenige von Golan Gur über Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium*.

Lars Fischer skizziert in seinem Text die Entwicklung der musikwissenschaftlichen Ansichten und Herangehensweisen Georg Kneplers und markiert wichtige Abschnitte und Wendepunkte.

Peter Kupfer versteht klassische Musik hier als Gegensatz zu „zeitgenössisch“ und befasst sich mit statistischen und inhaltlichen Details von Inszenierungen der Bühnenwerke Richard Wagners in der DDR. Ebenfalls aus diesem Verständnis von klassischer Musik ist die Beschäftigung mit Aufführungen von Musik Gustav Mahlers in der DDR entstanden, der Juliane Schicker in ihrem Text nachgeht.

Dem Tanz wendet sich Jessica Payette mit ihrem Aufsatz über das Ballett *Neue Odyssee*, komponiert von Victor Bruns, zu. Dabei geht es auch um dessen Rezeption in der DDR und in Westdeutschland. Weiterführend könnte die Gestaltung einer Gegenwartshandlung mit der Diskussion über die Schaffung von Nationaloper und Gegenwartsooper in der DDR parallelisiert und nach der möglichen Debatte über ein Nationalballett gefragt werden.

Eine interessante Perspektive der Verknüpfung spezieller marxistischer und feministischer Interpretationsansätze in Ruth Berghaus' *Don-Giovanni*-Inszenierung von 1984/85 thematisiert Johanna Frances Yunker in ihrem Text. Sie erklärt ausführlich und einleuchtend, warum Berghaus' spezielle Sichtweise zu diametralem Verstehen und entgegengesetzten Interpretationen in Ost- und Westdeutschland geführt hat.

Martha Sprigge setzt sich in ihrem Text mit Hanns Eislers Begräbnis und der musikalischen Gestaltung der Trauerfeier auseinander und fördert mit großer Detailkenntnis das dichte intertextuelle Gewebe, das die dort erklangene Musik mit Eislers Werk und dem Werk anderer Künstler, aber auch der Gedächtniskultur und dem Selbstverständnis der DDR verknüpft, zutage.

Matthias Tischer diskutiert in seinem Text anhand der Rolle klassischer Musik im Werk Paul Dessaus ausführlich Aspekte des Sozialistischen Realismus, des Zusammen-

hangs von Staatsverständnis und klassischer Musik sowie der sogenannten Erbeaneignung, einem zentralen Begriff des kulturellen Lebens der DDR, und kontextualisiert damit auch andere Beiträge des Bandes.

Jonathan L. Yaegers Ausführungen zu Friedrich Schenkers Position in den Musikverhältnissen der DDR auf einem dritten Weg zwischen Dissidententum und Parteilkomponist sind sehr materialreich und zeigen die politische Relevanz von Schenkers Werken und die Art, mit der er mit ihnen den Diskurs in der DDR bereicherte.

Abgeschlossen wird der Band mit einem Text von Albrecht von Massow über Lothar Voigtländer, der anhand von dessen Biographie und Schaffensweise spezielle Aspekte des Komponistenseins in der DDR diskutiert, so den Kontext der säkularisierten Kunst im säkularisierten Staat, in dem der Komponist nicht nur seine künstlerische Autonomie gegen die Staatsästhetik, sondern auch seinen Glauben gegen die herrschende Ideologie verteidigen musste.

Trotz der Konzentration auf die DDR zeigen alle Beiträge des Bandes, dass eine besondere Bedingung des Musiklebens der DDR die gleichzeitige Abgrenzung und permanent stattfindende Rezeption in den Entwicklungen in der BRD bildete, die sowohl den einzelnen Komponisten als auch die gesamte Kulturpolitik betraf und für die Komponisten nochmals mindestens zweigeteilt in Richtung westdeutscher Entwicklungen und Abgrenzung zu ästhetischen Dogmen des sozialistischen Systems gehen mussten.

(Dezember 2016)

Katrin Stöck

JEAN COCTEAU: Écrits sur la musique. Texte gesammelt, präsentiert und kommentiert von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Paris: Éditions Vrin 2016. 648 S., Abb. (MusicologieS.)

Zu Lebzeiten wurde Jean Cocteau wegen seiner äußerst vielseitigen künstlerischen Produktion (Filme, Theaterstücke, Libretti,

Ballettszenarien, Romane, Gedichte, Essays, Zeichnungen, Keramiken etc.) von seinen Kritikern gerne als „touche-à-tout“ abgetan. Diesem Vorwurf begegnete Cocteau regelmäßig mit dem Hinweis, dass sich doch letztlich sein gesamtes künstlerisches Schaffen problemlos unter einem Oberbegriff subsumieren ließe: dem der „poésie“. Ein Teil dieser „poésie“ (nämlich seine Gedichte, Theaterstücke und Romane) liegt inzwischen in neueren kritischen Ausgaben vor, sein publizistisches Werk hingegen ist bisher nur in einzelnen, verstreuten Publikationen zu finden. Diese Lücke wird nun teilweise geschlossen durch den Band *Jean Cocteau: Écrits sur la musique*, den David Gullentops (Professor für französische Literatur an der Universität Brüssel sowie Herausgeber der neuen *Cahiers Jean Cocteau*) und Malou Haine (Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Brüssel) vorgelegt haben.

In insgesamt 310 Texten Cocteaus, die hier zum ersten Mal in einem Band vereint sind, wird deutlich, dass Cocteaus Interesse an der Musik seiner Zeit sich ebenfalls durch eine große Bandbreite auszeichnete: Zur Sprache kommen nicht nur Bühnenwerke, an denen er selbst als Autor beteiligt war (z. B. Reynaldo Hahns *Le Dieu bleu*, Erik Saties *Parade*, das Groupe-des-Six-Stück *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Darius Milhauds *Le Train bleu* und *Le Bœuf sur le toit* oder Georges Aurics *Phèdre*), sondern auch Werke, an denen er selbst zwar keinen Anteil hatte, die aber für ihn aus verschiedenen Gründen von Interesse waren (z. B. Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Scheherazade*, Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* oder Saties *Socrate*). Darüber hinaus thematisieren Cocteaus Texte die Aktivitäten zahlreicher berühmter Künstler, mit denen er teilweise in regem Austausch stand und die ein breites Panorama der damaligen Musikszene abbilden, z. B. Tänzer (Ida Rubinstein, Vaslav Nijinsky), Dirigenten (Ernest Ansermet, Igor Markevitch), Komponisten (Igor Stravinskij, Arthur Honegger, Francis Poulenc), Chansonsänger (Maurice Chevalier, Ma-

rianne Oswald, Charles Trenet, Édith Piaf) oder Jazzmusiker (Louis Armstrong).

Die in diesem Band versammelten Texte umfassen den Zeitraum von 1910 bis zu Cocteaus Todesjahr 1963 und stammen aus Musik- und Literaturzeitschriften, der Tagespresse, Buchveröffentlichungen, Konzertprogrammen, Ausstellungskatalogen, Radiointerviews, Ansprachen oder von Schallplattenhüllen. Insbesondere Cocteaus Beiträge zu Radiosendungen wurden bisher teilweise noch nicht in schriftlicher Form veröffentlicht. Die Herausgeber haben die Texte chronologisch angeordnet und in Kapitel unterteilt, die jeweils ein Jahrzehnt abdecken (1910 bis 1919, 1920 bis 1929 etc.). Zu Beginn jedes Textes weist ein Asteriskus nach, woher der Beitrag stammt, wann und wo er bereits publiziert wurde oder ob es sich um einen bisher unveröffentlichten Text handelt. Besonders hilfreich ist der zum Teil sehr umfangreiche Anmerkungsapparat, der in Form von Fußnoten äußerst detaillierte Informationen zu Personen, Werken sowie dem kulturhistorischen Kontext bereitstellt. Wenn ein Text bereits an mehreren Stellen publiziert wurde, werden die jeweiligen Varianten am Ende des Textes nachgewiesen. Das Gleiche gilt für die Manuskripte Cocteaus, die – falls vorhanden – ebenfalls für das Variantenverzeichnis herangezogen werden. So lässt sich genau nachvollziehen, wie Cocteau seine Texte überarbeitet hat, wie er die Gewichtung bestimmter Aussagen veränderte oder auch wie er im Laufe der Jahre seine Meinung geändert hat.

Ebenfalls in das Corpus der hier veröffentlichten Texte aufgenommen wurde Cocteaus Manifest *Le Coq et l'arlequin* (1918), in dem sich Cocteau als Verteidiger der musikalischen Moderne in Frankreich präsentierte und das einige der Komponisten des Groupe des six als ihr ästhetisches Programm verstanden wissen wollten. Bei diesem Manifest, das zweifellos zu den grundlegenden Dokumenten der neueren Musikgeschichte gehört, mussten sich die Herausgeber – wie bei anderen Texten dieses Bandes – die Frage stellen, welche der vorliegenden

Fassungen als Editionsgrundlage herangezogen werden sollte. Im Fall von *Le Coq et l'arlequin* existieren drei Druckfassungen, nämlich die Erstausgabe von 1918 (die tatsächlich aber erst im Januar 1919 erschienen ist), die Neuauflage vom September 1919 (in der bereits ein Aphorismus der Erstausgabe fehlt) und die – in der Regel zitierte – Neuauflage von 1926 innerhalb des Bandes *Le Rappel à l'ordre* (in der 16 Aphorismen der Erstausgabe weggelassen und zahlreiche Modifikationen vorgenommen wurden). Darüber hinaus gibt es noch die Druckfahnen zur Erstausgabe, anhand derer sich nachvollziehen lässt, wie die ursprüngliche – und von den Setzern nicht immer beachtete – Anordnung der Aphorismen aussah und welche Aperçus schon in der Erstausgabe weggefallen sind. Die Herausgeber haben sich dazu entschlossen, die Erstausgabe als Editionsbasis zu verwenden, da sie die „vollständigste“ der zu Lebzeiten Cocteaus veröffentlichten Ausgaben darstellt und an ihr sehr gut gezeigt werden kann, welche Abweichungen gegenüber den anderen genannten Fassungen bestehen.

Ein Plus dieses Bandes ist zudem die große Zahl von Illustrationen (insgesamt 137), die man den Texten beigelegt hat und deren Wiedergabequalität durchgehend hervorragend ist. Größtenteils handelt es sich um Zeichnungen Cocteaus, die er selber für viele der hier abgedruckten Texte angefertigt hat und die mit ihnen auf einer graphischen Ebene interagieren. Neben bekannteren Zeichnungen (etwa die Doppelkarikatur von Serge Diaghilev und Nijinsky auf S. 28) dürften selbst Cocteau-Kenner hier auf einige Entdeckungen stoßen (etwa das Porträt von Misia Sert am Klavier, S. 319). Ein Namens- und Werkregister am Ende des Bandes ermöglicht nicht nur das schnelle Auffinden der entsprechenden Abbildungen (kursive Seitenzahlen) und Textstellen, sondern auch der jeweiligen Hauptanmerkungen zu einer Person oder einem Werk (fett markierte Seitenzahlen).

Dieser über 600 Seiten umfassende Schriftenband wird mit seinem textkriti-

schen Variantenapparat und seinen detaillierten Anmerkungen höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht und dürfte unverzichtbar für all diejenigen sein, die sich mit Cocteaus Musik- und Kunstverständnis in einer fundierten Weise auseinandersetzen möchten. Darüber hinaus demonstriert dieser Band eindrucksvoll, dass die musikbezogenen Diskurse Cocteaus noch heute von großem Interesse sind, und belegt somit auch für die Musikwissenschaft die Aktualität jenes vielzitierten, an die Nachwelt gerichteten Diktums Cocteaus: „Je reste avec vous.“

(Februar 2017)

Markus Schneider

Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis. Hrsg. von Simon EMMERSON und Leigh LANDY. New York: Cambridge University Press 2016. X, 407 S., Abb.

Im Titel ihres Sammelbandes stellen die Herausgeber sich eine Aufgabe: Sie wollen den „Horizont der Analyse elektroakustischer Musik erweitern“. Ist dieser Horizont denn beschränkt? Hier wird Selbstkritik am eigenen Forschungsfeld formuliert, das Simon Emmerson und Leigh Landy in ihren Buchveröffentlichungen, als Betreuer von Studierenden und Forschungsprojekten sowie Landy als Herausgeber der Zeitschrift *Organised Sound* maßgeblich prägen: Wir müssen etwas ändern! „Ah, but it is never that simple“ (Katharine Norman, S. 376). Was analysiert wird und mit welchen Mitteln, schreibt Katharine Norman in ihrem Beitrag, ist nicht nur von der Komposition im Fokus abhängig, sondern auch von deren Kontext. Damit steht sie für den von der sogenannten „New Musicology“ geprägten Reformwillen, der auch in mancherlei Hinsicht die Herausgeber geleitet hat, ohne dass dies explizit wird (vgl. allerdings Simon Emmerson, „Where next? New music, new musicology“, in: EMS 2007, http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EmmersonEMS07).

pdf [Zugriff: 11. Januar 2017]). Die Auswahl der analysierten „Schlüsselwerke“ (S. 195ff.) ist zumeist unbegründet. Das bestätigt den Verdacht, hier werde absichtsvoll jenseits eines Kanons elektroakustischer Musik analysiert. Unter den besprochenen Stücken sind erfreulicherweise viele aktuelle Kompositionen wie Diana Salazars *La voz del fuelle* (2011), Trevor Wisharts *Encounters in the Republic of Heaven* (2010), Hans Tutschkus *Zellen-Linien* (2007), Andrew Lewis' *Penmon Point* (2003), um nur die herkömmlich dem Genre zugerechneten Stücke zu nennen. Die meisten der vier Autorinnen und 14 Autoren gehen mit recht traditionellen Fragestellungen an ihre Analysen heran und zeichnen sich stattdessen durch die Erweiterung des Genres – die differenzierte Betrachtung der Begriffe Genre und Kategorie in der Einleitung ist unbedingt lesenswert – der elektroakustischen Musik aus: Diese Erweiterungen liegen in Soundscape-Kompositionen, also auf Field-Recordings beruhenden Stücken, aber auch Electronica, also experimenteller Electronic Dance Music bzw. Techno. Leigh Landy nennt viele Richtungen elektroakustischer Musik, schlicht „sound-based“, also klangbasierte Musik oder Komposition, um sie von „note-based composition“, notenbasierter Komposition, der herkömmlich notierten Musik, zu unterscheiden. Im speziellen Fall der Analyse einer Komposition von Trevor Wishart, dessen Ausgangsmaterial Sprachaufnahmen sind, spricht Landy sogar von „word-based composition“. Die von einem Rhythmus-track dominierte elektronische Tanzmusik ist oft auch Loop-basiert. Hinzu kommt in anderen Medien oder Medienverbänden organisierte elektroakustische Komposition oder Klanggestaltung, beispielsweise das klangliche Ergebnis von komplexen DJ-Routinen, Klangskulpturen und Audio-only-Computerspielen. Letztere drei sind offene Formen, die wie live-elektronische Musik mit jeder Auf- oder Ausführung eine andere Erscheinungsform annehmen. Die „klassische“ elektroakustische Musik, also akusmatische Musik, ist hingegen auf einem

Speichermedium, ursprünglich Magnettonband, fixiert, womit sie wiederholbar ist und weitgehend unabhängig von einer interpretierenden Person wird. In den Analysebeiträgen wird jedoch auch für die mobilen Formen auf Aufnahmen einer Interpretation, also Klangdokumentationen, zurückgegriffen, um die Analysen nachvollziehbar zu machen. Hierin zeigt sich ein anderes Leitbild, nämlich ein naturwissenschaftliches Paradigma von Transparenz des Analyseaufbaus und Wiederholbarkeit der Analyse. Eine dritte Leitlinie liegt in der Höranalyse: Gemäß der Tradition einer weitgehend partiturlosen Musik soll die Analyse vor allem hörend vollzogen werden (z. B. Emmerson, S. 333, ders./ Landy, S. 8). Im Hintergrund steht also auch eine Idee von Analyse als „Schule des Hörens“, wie sie beispielsweise in Gary S. Kendalls kognitivem Ansatz durchscheint. Der Sammelband zeigt Analyse damit auch als Kompositionslehre (explizit: Norman, S. 379), denn mit Ausnahme der Musikwissenschaftlerin Kersten Glandien sind alle Beitragenden auch Komponistinnen und Komponisten elektroakustischer Musik. Besonders deutlich wird das in Tae Hong Parks spielerischer Analyse: Durch Anwendung von Kompositionstechniken, wie schneller oder langsamer Abspielen („companded listening“ = „compressed“ und „expanded“, Park, S. 131), fand Park heraus, dass in Edgar Varèses *Poème électronique* nach ca. fünf Minuten Hundebellen und Vogelgezwitscher die Ausgangsklänge bilden (Park, S. 139). Doch eigentlich stellt Park eine selbstentwickelte Analyse-Software vor, mit der er in Zukunft auch den emotionalen Ausdruck eines Musikstücks visualisieren möchte (Park, S. 141). In vielen Beiträgen sind Musikbeispiele in Form eines annotierten Sonagramms eingefügt, das mit EAnalysis erstellt wurde. Diese kostenlos verfügbare Analysesoftware (<http://logiciels.pierrecouprie.fr/>) steht im Zentrum des Buchs und wird von ihrem Entwickler Pierre Couprie vorgestellt. EAnalysis wurde in einem Forschungsprojekt an der De Montfort University in Lei-

cester entwickelt, aus dem außerdem das vorliegende Buch und die Website OREMA hervorgingen. Michael Gatt entwickelte das Online Repository for Electroacoustic Music Analysis, eine Veröffentlichungsplattform mit Kommentar- und Überarbeitungsmöglichkeiten, auf der sich die Forschenden austauschen sollen. Sie soll eine Alternative zur fixierten Buchpublikation von Analysen anbieten, wie sie der vorliegende Sammelband darstellt. Zwischen Tradition, wie dem Buchformat, und Reform changierend, erweitern die Herausgeber, deren kuratorische Leistung dabei hervorgehoben werden muss, erstens die Musikstile, die unter das Genre elektroakustische Musik gezählt werden (siehe oben), zweitens die Analysewerkzeuge (theoretische Auseinandersetzungen aus dem zweiten Buchabschnitt, die hier nicht besprochen wurden, und EAnalysis) und drittens die Zielgruppe von Musikanalysen: Was Landy schon wiederholt gefordert hatte, dass sich die Kunstmusik für neue Hörergruppen öffnen müsse, geht er seit einiger Zeit offensiv an, hier durch eine Analyse in einfacher Sprache für junge Leute und indem er ein elektroakustisches Kompositionsprogramm für allgemeinbildende Schulen entwickelte. Sie haben tatsächlich etwas geändert!

(Januar 2017)

Julia H. Schröder

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 3: Die Moderne. Hrsg. von Jon LAUKVIK. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 351 S., Nbsp.

Als dritter Band der *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* ist hier ein Band mit dem Titel *Die Moderne* erschienen, ein faszinierendes Kompendium, das einen umfassenden Überblick über Orgelmusik des 20. Jahrhunderts aus der Sicht der Interpreten gibt. Namhafte Autoren und Orgelvirtuosen sind in dem von Jon Laukvik herausgegebenen Band vertreten: Armin Schoof behandelt unter dem Titel „Neoklassizismus“ die deutsche Literatur vor allem aus

der ersten Hälfte des Jahrhunderts, Jeremy Filsell die Orgelmusik von Marcel Dupré, Hans Fagius die von Maurice Duruflé, gleich drei Autoren – Hans-Ola Ericsson, Anders Ekberg und Markus Rupprecht – besprechen die Orgelwerke Messiaens, Guy Bovet kommentiert die Werke Jehan Alains, und Bernhard Haas trägt zwei abschließende Beiträge bei: einen über Schönberg, Milhaud und Kodály sowie eine Tour de force über die orgelmusikalische Avantgarde unter dem Titel „Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren“. Die kürzeren oder längeren und in die Kategorien „leicht“, „mittel“ und „schwer“ eingeteilten Kommentare von Haas ergeben geradezu ein Kompendium avantgardistischer Orgelmusik, das es so bisher nicht gegeben hat. Haas breitet eine staunenswerte Fülle aus, wobei ihm treffende und zum Verständnis des jeweiligen Werks hilfreiche Kommentare gelingen. Ergänzt werden diese Kommentare durch essayistische Gedanken etwa zur graphischen Notation, ein Repertoireverzeichnis sowie eine knappe kommentierte Literaturübersicht.

Der Umfang der verschiedenen Abschnitte des Bandes ist sehr unterschiedlich, dürfte aber die momentane Wertschätzung widerspiegeln: Während die Komponisten Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David und Kurt Hessenberg auf 23 Seiten arg lieblos behandelt werden und es Ernst Pepping nur auf eine bloße Nennung seines Namens bringt, werden Olivier Messiaen und seinen Orgelwerken fast 150 Seiten gewidmet. Aber das dürfte tatsächlich die Verhältnisse vor allem auch in dem hier eingenommenen internationalen Maßstab wiedergeben, wie sie sich im Konzertbetrieb und in der derzeitigen Wertschätzung durch die Organisten zeigen.

Inhaltlich ist das Werk notwendigerweise heterogen. Das Material, das die Autoren ausbreiten, ist äußerst vielfältig und zu einem nicht geringen Teil unbekannt, und zahllose Komponisten und Werke werden besprochen und unter häufig wechselnden Blickwinkeln betrachtet. Die in dem Band

angesprochenen Aspekte sind so disparat, dass sich das Ganze unter einem einzigen Begriff „Historische Aufführungspraxis“, den der Titel aufruft, nicht mehr fassen lässt. Zahllose Namen, Daten und Fakten, Deutungsperspektiven, Werkbeschreibungen auch entlegener Stücke stehen neben persönlichen Interpretationserfahrungen. Werkkommentare der Komponisten werden ausgiebig zitiert und treten neben Registrier-vorschläge, Tipps zu Fingersätzen oder kompositionstechnische Erläuterungen. Prägnanz und Einheitlichkeit der Perspektiven und historische Gerechtigkeit kollidieren mit dem Wunsch nach möglichst umfassender Darstellung verschiedener Repertoires des 20. Jahrhunderts.

Redaktionell ist der Band sorgfältig gemacht, und die zahllosen Notenbeispiele sind wertvoll und hilfreich, zumal viele der Stücke ja nicht leicht erreichbar sind. So ist ein Handbuch zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts mit recht individuellen und wechselnden Schwerpunkten entstanden, in gewisser Weise eine Wundertüte, in der man viel finden kann, ein bereicherndes Lesebuch, das immer wieder andere Perspektiven auf dieses Repertoire eröffnet.

(Dezember 2016) *Burkhard Meischein*

PETER PETERSEN: Hans Werner Henze – Ingeborg Bachmann. „Undine“ und „Tasso“ in Ballett, Erzählung, Konzert und Gedicht. Schliengen: Edition Argus 2014. 132 S., Abb., Nbsp.

2004 erschienen die *Briefe einer Freundschaft* in einem Band des Piper-Verlags, der einen großen Teil des überlieferten Briefwechsels von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann erstmals der Öffentlichkeit zugänglich machte. Der damals 78-jährige Henze versah den bei Piper verlegten Band mit einem persönlichen Vorwort. Er beschreibt darin die intensive persönliche Beziehung zwischen der berühmten Lyrikerin und ihm, erinnert sich an die „Aura einer gegenseitigen und geschwisterlichen Zunei-

gung“ (Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft*, hrsg. von Hans Höller, München 2004, S. 8). Sowohl die künstlerische als auch die private Seite der Zusammenarbeit von Henze und Bachmann seit ihrem ersten Treffen 1952 bei der „Gruppe 47“ hat die Germanistik und die Musikwissenschaft seither gleichermaßen beschäftigt, gelten doch Henze und Bachmann auch heute noch als das Künstlerpaar des 20. Jahrhunderts par excellence. Sie verkörpern in ihrer Zusammenarbeit und ihrer Sprach- und Musikästhetik prototypisch die Vereinigung von Musik und Dichtung: Aus ihrer Freundschaft gingen zwischen 1953 und 1964 sechs gemeinsame Werke hervor, für zwei von Henzes Opern verfasste Bachmann die Libretti (den Operntext für *Der Prinz von Homburg* nach Heinrich von Kleist und das Originallibretto für den *Jungen Lord* nach Wilhelm von Hauff). Keines der gemeinsamen Werke blieb von der Wissenschaft unbeachtet.

Nach dem Tod des Komponisten 2012 erfuhr die Henze-Forschung mit dem Bemühen um eine Werkzusammenschau neue Impulse (vgl. *Hans Werner Henze und seine Zeit*, hrsg. von Norbert Abels und Elisabeth Schmierer, Laaber 2013). Auch Peter Petersen thematisiert nun im vorliegenden Band noch einmal das gemeinsame Schaffen von Henze und Bachmann vor dem Hintergrund des 2004 erschienenen Briefwechsels. Er schreibt mit dem Wissen eines langjährigen Henze-Forschers und schöpft dabei unter anderem aus persönlichen Gesprächen mit dem Komponisten. So entstand eine zwar in Teilen subjektive, aber gerade deshalb umso lesenswertere Mischung aus biographischer Zusammenschau, persönlichen Deutungsangeboten für die Werkinterpretationen und musikalischer Analyse. Eine besondere Leistung des Bandes liegt darin, mit den Interpretationsangeboten der Bachmann-Forschung auch die germanistische Perspektive zu integrieren.

Die von Petersen vorgestellten Werkkomplexe entstanden nicht, wie die oben genannten gemeinsamen Werke, in Kopro-

duktion. Sie geben gleichwohl Hinweise auf den künstlerischen Dialog von Henze und Bachmann, sei es durch ein gemeinsames Sujet oder aber gegenseitige Widmungen: Zunächst betrachtet Petersen die beiden Undine-Projekte (Henzes Ballett *Undine* einerseits und Bachmanns Erzählung *Undine geht* andererseits), dann Henzes *Arioso* nach Torquato Tasso und Bachmanns Gedicht *Enigma*.

Der Frage, ob Henzes und Bachmanns Undine-Projekte, die etwa gleichzeitig begonnen wurden, indirekt miteinander zusammenhängen, ging Petersen bereits in seinem Aufsatz „Die Undine-Projekte von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann“ (in: *Hans Werner Henze und seine Zeit*, hrsg. von Norbert Abels und Elisabeth Schmierer, Laaber 2013, S. 107–126) erstmals nach. Er festigt in dem nun vorgelegten Band seine dort vorgetragenen Thesen. Der ausführlichen semantischen Analyse von Henzes Ballettmusik – im Hinblick auf Intervallkonstellationen, Reihengebrauch und Zitate unter Einbindung von Henzes Schrift *Undine. Tagebuch eines Balletts* (1959) – setzt Petersen schließlich die von der Germanistik erarbeiteten Lesarten von Bachmanns Erzählung *Undine* entgegen. Der Schwierigkeit, derart unterschiedliche Gattungen wie ein Ballett und eine Erzählung miteinander zu vergleichen, hält er die „biographischen Tatbestände bei Henze und Bachmann“ entgegen, die einen Vergleich „mit seltener Dringlichkeit“ nahelegen (S. 69): „[...] ihr gemeinsames, problematisches, ‚undineskes‘ Zusammenleben, ihr intensiver künstlerischer Austausch, der übereinstimmende Zeitpunkt von beider Hinwendung zum Undine-Stoff.“ Gemeinsam ist beiden Werken zweifellos die Verknüpfung des Mythos von der schönen Wasserfrau mit der neuzeitlichen Idee von Kunst. Die unterschiedlichen Erzählperspektiven hingegen führen, so Petersen, zu jeweils anderen Akzentsetzungen: Während Henze in seinem Ballett die traditionell zu diesem Sujet gewählte Perspektive auf Undine aus der Menschen-sicht einfängt, kehrt Bachmann den Blick-

winkel um: Hier werden der Menschenwelt ihrerseits von Undine in kritischem, gegenwartsbezogenen Ton „ihre starren Konventionen, ihr mörderischer Alltag, ihr Dasein in erstickender Ehe [...] vorgehalten“ (S. 71). Interpretiere man Bachmanns Erzählung als Antwort auf Henzes Ballett, so formuliert sie Petersen zufolge darin eine deutliche Kritik am „Besingen des reinen Naturzustands“ (ebd.), der am Ende in Henzes Musik durchscheint.

In einem zweiten großen Abschnitt stellt Petersen seine Thesen zum intertextuellen Dialog der beiden Künstler anhand von Henzes *Arioso* und Bachmanns Gedicht *Enigma* vor. Ein enger Bezug liegt hier schon deshalb nahe, weil *Enigma* mit der Widmung „für Hans Werner Henze aus der Zeit der ARIOSI“ versehen und von Bachmann selbst als „Antwort auf *Arioso*“ (*Schriften aus dem Nachlass. Österreichische Nationalbibliothek Wien*, Beilage 26, K-Zahl 1227, Nachlassnummer 303) bezeichnet wurde. Auch hier liefert Petersen eine semantische Analyse der Musik Henzes, bevor er Interpretationsangebote zu Bachmanns Gedicht *Enigma* diskutiert. Er deutet die Widmung Bachmanns als „Anspielung auf eine bestimmte Phase des gemeinsamen Lebens“ (S. 112) von Dichterin und Komponist.

Gleichsam anstelle einer grundlegenden methodologischen Reflexion einer derart engen Verknüpfung von Leben und Werk schließt Petersen mit dem Fazit: „Lebensumstände können der Anlass für ein Kunstwerk sein [...]. Als fertiges Gebilde [...] lässt das Werk den Entstehungsanlass dann aber weit hinter sich und beansprucht allgemeine Gültigkeit im Gefüge einer öffentlichen Kultur“ (S. 115). Die Fragen, die er an die Werke Henzes und Bachmanns aus biographischer Perspektive stellt, zeigen, dass das Nachdenken über Künstlerbiographie und Kunst noch immer hochaktuell ist.

Ein zusammenfassender Nachruf auf Hans Werner Henze (Wiederabdruck aus der Zeitschrift *Das Argument*, 2012) führt noch einmal Petersens langjähriges inneres Engagement für Henzes Werk vor Augen.

Der unter die berühmtesten deutschsprachigen Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts zählende Henze hatte eine bessere Gesellschaft im Diesseits nicht als Utopie begriffen, sondern war darum bemüht, sie in jedem seiner gesellschaftskritischen Musiktheaterwerke indirekt oder direkt zu vergegenwärtigen. Das vom Argus-Verlag sehr ansehnlich aufgemachte, mit Fotos versehene lesenswerte Buch bildet den gelungenen Auftakt für neue Impulse der Henze-Forschung nach dem Tod des Komponisten. (November 2016) *Antje Tumat*

TOBIAS ROBERT KLEIN: Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation. Paderborn: Wilhelm Fink 2015. 364 S., Abb., Nbsp. (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin.)

Das von Tobias Robert Klein abgesteckte Feld ist in seinem Unterfangen, Musik als Ausdrucksgebärde zu verstehen, denkbar weit. Die behandelten Gegenstände reichen von den ikonischen Zeugnissen der altägyptischen Cheironomie bis zu Jani Christous Komposition *Strychnine Lady*, von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* bis zu ghanaischen Trauer Ritualen, von der mittelalterlichen Musiktheorie bis zu den Entwürfen der um 1900 im Entstehen begriffenen vergleichenden Musikwissenschaft. Das Spektrum der herangezogenen Theorien und Methoden erstreckt sich von den philosophisch-anthropologischen Ansätzen Helmuth Plessners und Giorgio Agambens bis zu den Neurowissenschaften. Derart disparate Gegenstände und Methoden versammelt der Verfasser zum einen, um die Relevanz solcher Aspekte von Musik aufzudecken, die gewöhnlich von der Musikwissenschaft nur am Rande wahrgenommen werden, zum anderen, um Gemeinsamkeiten zwischen manchmal eben doch nur

scheinbar weit auseinanderliegenden musikalischen Phänomenen aufzudecken.

Der Begriff der Ausdrucksgebärde kommt dabei in zumindest zwei Ausprägungen zum Tragen. Musik kann erstens klanglich als Ausdrucksgebärde fungieren und das musikalisch-klangliche Erleben kann zweitens in körperlichen Ausdrucksgebärden eine wie auch immer geartete Umsetzung finden. Ob das von Klein ausgebreitete vielgestaltige Material unter einem wie auch immer definierten Begriff der Ausdrucksgebärde systematisierbar wäre, oder ob es eher in einem Rahmen von Familienähnlichkeiten im Sinne Ludwig Wittgensteins anzusiedeln wäre, das steht auf einem ganz anderen Blatt und bedürfte einer eingehenderen Betrachtung, denn anders als der Titel des Buches vermuten lässt, beschränkt sich Klein nicht auf eine rein kultur- und wissenschaftliche Aufarbeitung seiner Gegenstände. Vielmehr sucht er nach einer Verbindung natur- und kulturwissenschaftlicher Verfahren, in der die Neurobiologie eine allgemeine Grundlage für die Erörterung der kulturellen Spezifika bereitstellen würde. Mögliche Anknüpfungspunkte zwischen den verschiedenen Disziplinen herauszustellen, ist in hohem Maße verdienstvoll. Allerdings verdeutlichen die zahlreichen Analogieschlüsse, die Klein von musikalischen Ausdrucksgebärden und deren literarischen und musiktheoretischen Schilderungen zu Neurobiologie und Anthropologie zieht, ebenso sehr die Schwierigkeiten, die dazu zu bewältigen wären. Bisher ist nämlich nicht einmal klar, worin die Beziehungen zwischen Ausdruck, Erleben und neuronalen Prozessen bestehen könnten, und wie das eine in das andere übersetzbar wäre. Somit steht ferner nicht fest, ob und wie die neurobiologische Außenperspektive und die kultur- und geisteswissenschaftliche Innenperspektive auf diese Dinge miteinander vermittelt werden könnten. Immerhin bilden Kleins Überlegungen den Anstoß zu einer solchen Debatte in der Musikwissenschaft.

Neben den musikalischen Ausdrucksgebärden thematisiert das Buch gelegentlich

auch deren weiteres Umfeld, so etwa die eingehend behandelte Physiognomik Johann Caspar Lavaters, die zu den zentralen Orten der Reflexionen über Ausdrucksphänomene im späten 18. Jahrhundert gehörte. Die physiognomischen Züge eines Gesichts sind selbstverständlich keine Gebärde. Lavaters Überlegungen erfolgten unter der Prämisse, in der äußeren Physiognomie käme der innere Charakter eines Menschen zum Ausdruck. So instruktiv die wissenschaftlichen Erläuterungen dazu sind, so problematisch sind die von Klein insinuierten Übertragungen auf die jüngere neurowissenschaftliche Emotionsforschung zur Musik. Ähnliches gilt für die ansonsten gelungene Einbettung der Hoffmann'schen Erzählung *Ritter Gluck* in den Kontext der spekulativen Naturphilosophie der Frühromantik. Hoffmanns Figurendarstellung wird in allzu direktem Wortsinn genommen, obgleich nicht einmal feststeht, wer und was die Titelfigur der Erzählung eigentlich sein soll.

Faszinierend ist die Zusammenstellung der Zeugnisse aus der frühen vergleichenden Musikwissenschaft, die Klein zu Recht wieder ins Gedächtnis rufen möchte. Die an der Gründung dieser Disziplin beteiligten Gelehrten thematisierten zwar durchaus unterschiedliche musikalische Aspekte als Ausdruck, die von ihnen dazu verwendeten Mittel allerdings weisen enorme Ähnlichkeiten auf. Alle zeichneten sie, im Buch mit reichlichen Abbildungen belegt, Kurven von Ausdrucksverläufen. Musikalische Ausdrucksgebärden wurden in der Wissenschaft durch graphische Ausdrucksgebärden ersetzt. Weitere wissenschaftsgeschichtliche Ausleuchtungen zur Funktion solcher Analogien würden sich verlohnen, ebenso eine Kontextualisierung mit den zeitgleichen, zum Teil ganz ähnlichen künstlerischen Tendenzen.

Musik bietet sich über ihre reine Funktion als Ausdrucksgebärde hinaus auch als eine Zeichenform an, die diskursiv in der Auseinandersetzung mit Ausdrucksphänomenen genutzt werden kann. Darauf scheinen die ausführlichen Erörterungen zu Richard Wagner, insbesondere der Kundry-Fi-

gur im *Parsifal*, hinauszulaufen. Dass Wagner im Kontext der musikalischen Gestik eine tragende Rolle zugewiesen bekommt, ist ertragversprechend und problematisch zugleich; ersteres, da der gestische Aspekt seiner Musik noch kaum jemandem entgegen ist, letzteres aus demselben Grund. Wagners Musik nämlich ist überdeutlich als gestisch intendiert. Die Engführung von Wagners musikalischem Denken und Charles Darwins Evolutionstheorie, die wohl auch das von Klein anvisierte Zusammenspiel von Natur- und Kulturwissenschaft in Bezug auf Musik plausibilisieren soll, leistet gerade dies nicht. Die unüberhörbare Absicht Wagners auf das Gestische weist eher darauf hin, dass Musik nicht einfach als Musik schon Ausdrucksgebärde ist, sondern als Ausdrucksgebärde in irgendeiner Weise gewollt werden muss, um es zu sein.

Kleins Bestreben, die Musiken aus allen menschlichen Kulturen ausgehend von den „universalen neurobiologischen Voraussetzungen körperlicher Bewegung“ innerhalb eines gemeinsamen „intellektuellen Raums“ (S. 315) zu verhandeln, stellt ein hehres Ziel dar, erschließt aber nicht jede Musik in trefender Weise und steht wie gesagt methodisch und theoretisch vor erheblichen Schwierigkeiten. Zudem darf bei Zugrundelegung eines derart basalen Verhandlungsrahmens nicht unterschlagen werden, dass nicht nur das die Kulturen Verbindende in den Vordergrund rückt, sondern zugleich ihre Konfliktpotentiale, die ebenfalls auf diese Grundlage zurückzuführen sind. Nicht zufällig dienen in der Menschheitsgeschichte musikalische Ausdrucksgebärden nur allzu häufig der Motivation zu kriegerischen Handlungen. Die Durchführung des von Klein angestoßenen Vorhabens wäre eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe.

(Februar 2017)

Boris Voigt

JULIA H. SCHRÖDER: Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 198 S., Abb.

Selten ist das ästhetische Potential des Hörens so vielseitig reflektiert worden. Julia H. Schröder zeigt anhand von vorwiegend innovativen und experimentellen Konzertformaten im Berlin des beginnenden 21. Jahrhunderts eine Vielzahl von Möglichkeiten der Musikwahrnehmung auf. Dabei geht die Autorin u. a. mit Helga de la Motte-Haber von ästhetischer Erfahrung als einem Prozess aus, der nicht primär vom klingenden Phänomen, sondern vielmehr von der Haltung des Hörenden bestimmt wird. Grundannahme ihrer Analysen ist, dass diese Haltung durch gewisse „Inszenierungsparameter“ (S. 12) nicht nur der Musik, sondern auch der Konzertrahmung begünstigt werden könne. Auch letztere könne gezielt eingesetzt werden, um „eine Situation her[zu]stellen, welche ein *möglichst großes Potenzial birgt, eine ästhetische Erfahrung zu machen*“ (S. 12, Hervorhebung J. H. S.). Die intentionale und planvolle Gestaltung der Konzertsituation, d. h. ihre Rahmung und das, was davon einen Einfluss auf das Hören haben kann, stehen im Vordergrund. Schröder schließt von unterschiedlichen Konzepten zur Gestaltung der Hörsituation auf die Vorstellungen der KonzertveranstalterInnen, KonzertdramaturgInnen, MusikerInnen und KomponistInnen von erstrebenswerten Hörmodi der RezipientInnen. Typisierungen oder eine Definition von „Hörmodus“ bleiben dabei aus – vielmehr werden in mehrfacher Hinsicht Möglichkeitsräume erörtert.

In Abgrenzung zu einem einzigen beherrschenden „Ideal des aktiven Hörens, des strukturellen Hörens und der geistigen Arbeit“ (S. 176), das im 19. und 20. Jahrhundert prägend gewesen sei, diagnostiziert Schröder für das beginnende 21. Jahrhundert eine Diversifikation von Höridealien. Diese stimmen allerdings in dem Punkt

überein, dass die ästhetische Wirkung durch eine veränderte, nicht-alltägliche Außen- und Selbstwahrnehmung herbeigeführt wird. Diese Wahrnehmungsveränderung kann durch eine Veränderung nicht nur der auditiven, sondern auch weiterer Sinneswahrnehmung bewirkt werden. Hier liegt Schröders Fokus auf dem Menschen als konkrete Wahrnehmungseinheit und seine „räumliche Stellung“ als Hörender (S. 7) begründet.

Ausgehend von vier grundsätzlichen Bewegungskonstellationen zwischen Schallort und HörerIn (fix/fix, fix/bewegt, bewegt/fix, bewegt/bewegt, vgl. S. 69) lotet Schröder den Effekt gezielter Einflussnahmen vor allem auf Ohren, Augen, Körpergefühl und Zeitwahrnehmung der RezipientInnen durch die jeweilige Konzertsituation aus. So werden entsprechende Konzepte beispielsweise von Dunkelkonzerten, Klangmassagen oder beobachtetem Zuhören vorgestellt. Häufiges Ziel sei dabei eine „Intensivierung des Hörerlebnisses“ (u. a. S. 53) bis hin zur „immersiven Erfahrungsgestaltung“ (u. a. S. 26).

Konsequent bleibt die Autorin bei ihrem Fokus auf die Musikhörenden, indem sie bei der Aufteilung ihrer Großkapitel weder nach KonzertveranstalterInnen, KonzertdramaturgInnen, MusikerInnen oder KomponistInnen noch nach Konzertart, sondern nach angestrebtem Effekt bei den Musikhörenden differenziert. So stellt sie anhand zahlreicher Konzertbeispiele über die konkrete Musik hinausführende Einflussnahmen auf die Außen- und Selbstwahrnehmung vor: mittels Beleuchtungsvariationen beeinflusste Selbstwahrnehmung zwischen Individuums- und Gruppenerlebnis (Kapitel 1), Körperwahrnehmung innerhalb spezifisch gestalteter oder funktionsfern verwendeter Räume mit und ohne Sitz- oder Liegegelegenheiten (Kapitel 2), Selbstwahrnehmungsaufösungen durch virtuelle und simulierte Musikräume im Gegensatz zur Herbeiführung besonderer Präsenzerfahrungen (Kapitel 3), Manipulationen der Zeitwahrnehmung (Kapitel 4) bis hin zu au-

ditiver Wahrnehmungsmanipulation im öffentlichen Raum (Kapitel 5).

Schröder besticht in ihren Darstellungen und Analysen durch profunde und innovativ dargestellte Kenntnisse nicht nur der Berliner Konzertszene. Der Begriff des Konzerts ist dabei denkbar breit gefasst. Dies leuchtet überwiegend ein und macht einen großen Reiz des Buches aus. Manche Ausführungen und Begriffstrennschärfen lassen allerdings eine deutlichere LeserInnenführung missen. So fragt man sich teilweise, wie die in der Einleitung angekündigten, nicht weiter definierten „innovativen Konzertformate“ (S. 7) zu verstehen sind. Besprechungen „normaler“ Live- oder Improvisationskonzerte sowie sehr ausführliche Darstellungen zu Soundwalks oder StraßemusikerInnen können hier überraschen – dass beispielsweise allein das auf einem Plakat um 2010 gedruckte „live and in bodily presence“ (S. 99) Grund genug sei, ein entsprechendes Konzertformat im 21. Jahrhundert als „innovativ“ im Kontext von Präsenzerfahrungen hervorzuheben, erscheint ein bisschen hoch gegriffen. Auch auf die Analysen zur Kundenfreundlichkeit durchschnittlicher Konzertanfangszeiten hätte man bei der sonst auf Hörsituationen konzentrierten Studie verzichten können, um sich beispielsweise umso mehr auf Schröders im gleichen Kapitel besprochene faszinierende Beispiele, wie das dreiwöchige Konzert *Nowhere* (2012) des Pianisten Marino Formenti, einzulassen.

Die teils sehr ausführlichen historischen Kontextualisierungen, die die Autorin für die dargestellten Wahrnehmungsmanipulationen gibt, beeindrucken überwiegend durch breite historische Kenntnisse, ausführliche Herleitungen und Abgrenzungen. An manchen Stellen entsteht allerdings ein etwas eklektischer Eindruck. Es fällt zum Teil schwer nachzuvollziehen, warum etwa gerade das angeführte Beispiel ausschlaggebend für das Verständnis des hunderte Jahre später stattgefundenen Berliner Konzerts sein soll. Auch hier wäre eine klarere Darstellungsmethode wünschenswert gewesen.

Insgesamt liegt mit dieser Studie jedoch eine innovative und äußerst anregende Aufarbeitung aktueller Musikhörsituationen vor. Die Autorin gibt dabei selbst als ein Ergebnis an, dass „vor allem [...] Fragen aufgeworfen [wurden], anhand derer Konzertsituationen und Hörkonzepte untersucht werden können“ (S. 175). Eine der anregendsten Fragen, die Schröder immer wieder aufgreift, ist die nach der jeweils konzeptionell angestrebten Aktivität oder Passivität beim Hören – zwischen notwendig aufgeschlossener Hörhaltung (Aktivität?) und notwendiger Bereitschaft, manipuliert zu werden (Passivität?) –, über die in jedem Fall weiter nachgedacht werden sollte.

(Februar 2017)

Ina Knoth

Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen. Hrsg. von Wolf-Dieter ERNST, Nora NIETHAMMER, Berenika SZYMANSKI-DÜLL und Anno MÜNGEN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 724 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 27.)

Performative und klangliche Dimensionen sollten, so ließe sich vermuten, seit jeher ihre Berücksichtigung und wissenschaftliche Würdigung als konstitutive Elemente der Musik gefunden haben. Dass dem nicht so ist, zeigen verstärkte Bemühungen in der letzten Zeit, Erkenntnisse aus benachbarten performativen Disziplinen fruchtbar zu machen und tradierte Herangehensweisen an Musik zu hinterfragen. Exemplarisch steht dafür unter anderem Nicholas Cooks jüngstes Buch *Beyond the Score: Music as Performance* (2013), das Musik grundlegend als aktiven Prozess auffasst anstatt als idealen Text, der nur annäherungsweise interpretiert oder realisiert werden könne. Mit dem Band *Sound und Performance*, dessen englische Titelwörter die Bühne für abstraktere Konzeptionen eröffnen sollen, werden klangliche Phänomene von Musik, Theater und anderen Aufführungsgenres historisch

eingeorordnet, in Einzelfallstudien analysiert und kulturwissenschaftlich theoretisiert. Herausgegeben von drei Theaterwissenschaftlern und einem Musik(theater)wissenschaftler umfasst er eine facettenreiche Zusammenstellung vieler inspirierender Beobachtungen und theoretischer Reflexionen in 44 Kapiteln und einer Einleitung. Die etwas arbiträr erscheinende Untergliederung in vier Teile listet neben historischen und politischen Gesichtspunkten auch „Analysen“ und „Methoden“ auf. Die einzelnen Kapitel, die überwiegend von Theater- oder Medienwissenschaftlern verfasst wurden, wenden sich abwechselnd eher performativen und/oder klanglichen Dimensionen zu, wobei häufig Transformationen in der Wahrnehmung dieser Dimensionen postuliert werden. Der Band geht zurück auf eine Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum gleichen Thema, die 2012 in Kooperation mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth durchgeführt wurde.

Ausgangspunkt für die Tagung und den vorliegenden Band ist laut Klappentext die „Vermischung und Entgrenzung der darstellenden Künste“, die nicht zuletzt nach interdisziplinären Zugängen verlange. So werden hohe Erwartungen geweckt, wie „Sound“ im Verhältnis zu „Performance“ im Dialog mit der Musikwissenschaft verstanden wird. Im einleitenden Kapitel werden beide Begriffe als „relational“ (S. 13) definiert, die phänomenologische und reflexiv-perzeptuelle Annäherungen an eine Vielzahl anderer Konzepte ermögliche. So umfasse „Sound“ beispielsweise „Klang, Geräusch, Laut und Ton“ (S. 17; sechs Seiten später kommt noch „Schall“ hinzu), könne als Hintergrundmusik aber auch zum „Sound Design“ des Alltags werden oder Atmosphären und ästhetische Qualitäten spezifischer Aufführungen beschreiben. Dass diese Begriffe in der systematischen Musikwissenschaft klar definiert sind und psychoakustisch spätestens seit Hermann von Helmholtz untersucht werden, wird mit Belegen auf den MGG-Eintrag zur Klangfarbe bezeugt. Gerade hier

wären aktuellere Perspektiven hilfreich gewesen, die sicher auch die Meinung hätten relativieren können, dass sich die vermeintliche „Objektivierung des Klangs“ mit einer „Reflexion der Wahrnehmung“ nicht vereinbaren ließe (S. 14). In den meisten Beiträgen wird Sound in der Tat synonym zu Klang verwendet, wobei der historische Bogen in den Kapiteln von der griechischen Tragödie, über Jean-Jacques Rousseau, Richard Wagner, „Krachmaschinen“ im Theater (S. 107), Carl Stumpfs Phonogrammarchiv bis hin zu den „Intonarumori“ der Futuristen und Performances des 21. Jahrhunderts gespannt wird. Auch der unverkennbare „technisch erzeugt[e] Klang“ (S. 175) in Hörspielen oder der „Lärm“ der Straße (S. 217), der in politischen Auseinandersetzungen früher als „Katzenmusik“ bezeichnet wurde (S. 221), ebenso wie „Körpergeräusche“ in einem Handpuppenspiel (S. 362) oder in Theater und Tanz (S. 561) werden als Sounds beschrieben – um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Beziehung zur Performativität wird besonders in Anna Schürmers Kapitel zur „Elektronische[n] Eklatanz“ erkennbar. Da die Lautsprechermusik in den 1950er Jahren mit ihren elektronisch erzeugten Klängen nicht mehr sichtbare Handlungskomponenten der Musik zur Aufführung brachte, lassen sich die hochemotionalen Reaktionen des Publikums als performative Kompensation auffassen, die wohl ungewollt den Aufführungscharakter dieser Werke erst bedingten – gemäß neueren Performativitätstheorien, die das Publikum als Akteure der Aufführung verstehen. Philip Auslander bietet einen lesenswerten Überblick auf Entwicklungen der Performance Studies und der Musikwissenschaft, die musikpsychologische Studien miteinbezieht. Zentral erscheint dabei die Erkenntnis, dass visuell sichtbare Musizierbewegungen auch Vorstellungen des Klangs maßgeblich in Dimensionen wie Klangfarbe oder Dauer beeinflussen können. Seine fachgeschichtlichen Erörterungen relativieren nicht zuletzt die eingangs postulierten Dichotomien

„zwischen Produkt und Prozess“ (S. 32), die zugespitzt formuliert für eine Kontroverse zwischen Musikwissenschaft und New Musicology stehen sollen.

Hinsichtlich der als notwendig angesehenen Interdisziplinarität – das muss auch bei einem insgesamt gelungenen Band gesagt sein – wäre ein echter Austausch und eine stärkere Befragung der eigenen Disziplin wünschenswert gewesen. Während Theorien des Performativen und der Körperbezogenheit unzweifelhaft zahlreiche Musikwissenschaftler inspiriert haben, werden mögliche Anknüpfungspunkte in die andere Richtung kaum reflektiert, obwohl Musik seit jeher Aufführung und Klang vereint und in einigen wissenschaftlichen Teildisziplinen untersucht wird (vgl. u. a. Carl Seashores *Psychology of Music*, 1938, oder Richard Parncutt und Gary McPhersons *Science and Psychology of Music Performance*, 2002). Trotz dieser wenigen fachpolitischen und programmatischen Untiefen sei der Band dennoch sehr empfohlen, er wird zweifelsohne die Analysen performativer Genres im Zusammenhang mit Klanglichkeit voranbringen.

(Dezember 2016)

Clemens Wöllner

ALEXANDER TRUSLIT: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Mit Vorworten und hrsg. von Hans BRANDNER und Michael HAVERKAMP. Augsburg: Wißner-Verlag 2015 (Reprint: Berlin 1938). XVII, 221 S., Abb., Nbsp., 2 Hefte mit Bildtafeln/Notentext, CD, DVD.

Durch die Neuauflage von *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, herausgegeben von Hans Brandner und Michael Haverkamp, wird Alexander Truslits bedeutende musikwissenschaftliche und musikpädagogische Arbeit aus den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts nun einer breiteren

Öffentlichkeit präsentiert. Bereits 1993 hatte Bruno Repp in seiner Synopsis der Veröffentlichung von 1938 die wesentlichen Ideen Truslits über die Bedeutung von Bewegung in der Musik dargestellt und so dessen Theorie einer Prototypikalität musikalischer Bewegungen ins Bewusstsein neuerer musikpsychologischer Forschung gebracht. Das vorliegende Buch enthält neben dem Originaltext und zwei in den Gegenstand und das Wirken Truslits einführenden Vorworten der Herausgeber auch digitalisiertes Begleitmaterial der Originalveröffentlichung sowie bislang unveröffentlichtes und von Truslit selbst produziertes Filmmaterial.

In den Vorworten besprechen die Herausgeber sowohl den Einfluss der musikpädagogischen Schule Elisabeth Calands auf Truslits Arbeit als auch sein Interesse an damals aktuellen wissenschaftlichen Methoden und Erkenntnissen benachbarter Disziplinen wie der Farbe-Ton-Forschung oder der Physiologie. Dabei greifen Brandner und Haverkamp entscheidende Thesen aus dem Haupttext heraus und geben dem Leser somit erste inhaltliche Eindrücke. Zudem werden einerseits die zur Zeit der Entstehung des Buches innovative Art der Veröffentlichung inklusive beigelegter Tonbeispiele hervorgehoben, andererseits die starke Verbindung der von Truslit behandelten Themen zum aktuellen Diskurs über wahrnehmungspsychologische Phänomene in der Musikforschung.

Das Original ist eingeteilt in vier große Abschnitte, in denen Truslit vorerst seine These über die Funktion der Bewegung als Urelement der Musik erklärt (Abschnitt I). Im zweiten Abschnitt beschreibt Truslit biologische Grundlagen der Musikgestaltung und charakterisiert Musik als Bewegungsercheinung. Abschnitt III befasst sich mit den Möglichkeiten des Erkennens von Bewegung in der Musik, Abschnitt IV beschäftigt sich hingegen vermehrt mit der praktischen Gestaltung musikalischer Bewegungen. Ein Vorwort und eine kurze Zusammenfassung von Truslit rahmen den inhaltlichen Hauptteil ein.

Bereits in seinem Vorwort betont Truslit die seinem Buch vorausgegangene lange Arbeit am Untersuchungsgegenstand und den für seine Ergebnisse relevanten Ansatz, durchweg anwendungsbezogen geforscht zu haben. Des Weiteren beschreibt er, dass sich seine Arbeit sowohl an „Musikschaffende“ als auch an Rezipienten richtet. Truslit skizziert in seinem ersten Abschnitt vorhandene Literatur der Vortragsgestaltung, um die Einschränkungen der Funktion bisheriger Vortragsregeln aufzuzeigen und direkt anschließend den Fokus auf seine Untersuchungsziele zu richten: „[...] wir müssen zunächst den Sinn und die innere Notwendigkeit des Auftretens der äußeren Merkmale der Gestaltung zu erkennen suchen, [...]“ (S. 26). Nach einer Beschreibung der für ihn relevanten akustischen Elemente des Tones werden Dynamik und Agogik als wesentliche Eigenschaften für das von ihm formulierte Gesetz der Bewegung in der Musik herausgearbeitet, da diese in engem Zusammenhang zu den Hauptelementen der Bewegung an sich stehen – Raum und Zeit. Seine Annahme stützt er durch Hörversuche mit Synästhesisten, deren Verbildlichungen von Tonfolgen der herausragenden Bedeutung dieser Parameter entsprechen. Somit steht für Truslit fest: „Alles Geschehen in der Musik geht von der Bewegung aus“ (S. 53).

In Abschnitt II beschäftigt sich Truslit mit biologischen Voraussetzungen zur Wahrnehmung und Verarbeitung von musikalischen Bewegungen. Er kreierte dabei ein ganzheitliches Bild der Körperwahrnehmung und geht speziell auf das Zusammenspiel von Vestibular- und Muskelapparat bei der Musikwahrnehmung ein. Interessant hierbei ist der konsequente Ansatz, seine These über die tragende Rolle von Bewegung in der Musik von der „inneren Bewegtheit“ beim Gestalten über die Bewegungsreaktionen durch Schallschwingungen hin zu den psycho-physiologischen Grundlagen „für jedes natürliche, lebenswahre Musikgestalten“ (S. 73) weiterzuentwickeln.

Im umfassenden dritten Abschnitt führt Truslit den Leser hin zu seiner entscheiden-

den These über die Universalität musikalischer Bewegungen. Unvermittelt beschreibt er, inwiefern Bewegungsbahnen „zwangsweise“ in drei Kurvenformen verlaufen und überträgt diese Gedanken zur Veranschaulichung auf Tonhöhenverläufe beigelegter Tonbeispiele. Eine zu Truslits Zeit technisch aufwendige Analyse akustischer Parameter soll seine Theorie untermauern. Für Truslit existieren demnach offene, geschlossene und gewundene Bewegungen in der Musik. Durch den körperlichen Nachvollzug mit Hilfe von Armbewegungen lassen sich diese für jedes musikalische Werk eindeutig erfassen. Zudem zieht er Parallelen zwischen bekannten Motiven aus der Oper und der Semantik ihrer Ursprungsgesten und bestimmt diese Bewegungen als musikalische „Urbewegungen“. Nachfolgend versucht er dem Leser ausführlich das „Feststellen der Ur-bewegung“ anhand von Notenbeispielen und Kurventafeln zu erläutern, wobei die Melodik (Melos) das für ihn wichtigste, da bewegungstragende musikalische Element darstellt (S. 134ff.).

Im vierten Abschnitt bietet Truslit abschließend einen praktischen Ratgeber zum „bewegungsmäßigen Gestalten“, seiner Meinung nach der einzig richtigen Art und Weise, sich einem Musikstück zu nähern, stellt die Bewegung doch das Urelement der Musik dar. Er betont die Wichtigkeit der Gestaltung aus der „eigenen inneren Bewegtheit“ (S. 167) heraus, gibt zugleich jedoch sehr konkrete Anweisungen, wie kurvenartige Armbewegungen auszuführen sind, um die Urbewegung des gehörten Werks zu erfassen und darauf aufbauend optimale mentale und körperliche Voraussetzungen für die erfolgreiche musikalische (Nach-)Gestaltung geschaffen werden.

Hans Brandner nennt Truslits überzeugte Darstellung seiner Theorie der Urbewegung in der Musik „sehr bewusst und mutig“ (S. XIII). Bei einer kritischen Betrachtung der Thesen aus Truslits Text erscheint dies eine angemessene Beschreibung, denn es wäre unangebracht, die von ihm angewandten Methoden, die durchgeführten Untersu-

chungen und seine Ergebnisinterpretationen auf Basis eines Vergleichs mit heutigen Standards wissenschaftlicher Praxis zu beurteilen. Andererseits bieten Truslits Thesen über die Verbindung von Musik und Bewegung eine theoretische Grundlage zur experimentellen Erforschung der Funktion von Musizierbewegungen oder musikalischer Gesten im Performancekontext mit Hilfe von musikpsychologischen Methoden und neuester Forschungstechnologie, die Truslit noch nicht zur Verfügung standen. So erkennt man in Truslits Erläuterungen über die ganzheitliche körperliche Musikwahrnehmung beispielsweise Zusammenhänge mit dem aktuellen Forschungsdiskurs der Embodied Cognition in der Musik. Des Weiteren sind seine Thesen zur Universalität musikalischer Bewegungen Gegenstand gegenwärtiger Forschung über die Wahrnehmung prototypischer musikalischer Bewegungen. Zudem stellt die neu aufgelegte Veröffentlichung aus musikpädagogischer Perspektive einen zeitlosen Ratgeber dar, nicht zuletzt, da die konkreten Bewegungsbeschreibungen, das systematisch aufbereitete Begleitmaterial mit Abbildungen sowie zahlreichen Tonbeispielen und der erstmals veröffentlichte Film *Musik und Bewegung* zur Beschäftigung mit Truslits körperorientierten Methoden einladen.

(Dezember 2016)

Jesper Hohagen

NOTENEDITIONEN

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III.* Hrsg. von Emil PLATEN und Rainer CADENBACH †. München: G. Henle Verlag 2015. XI, 254 S., Facs.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III. Kritischer Bericht von Emil PLATEN.* München: G. Henle Verlag 2015. 130 S., Abb., Nbsp.

Mit den vorliegenden Bänden ist die Abteilung VI, Kammermusik ohne Klavierbegleitung, der Beethoven-Gesamtausgabe nahezu abgeschlossen. (Es fehlen noch die Kritischen Berichte zu den bereits 1968 bzw. 1965 erschienenen Notenbänden VI/4 und VI/6.) Der Notenband enthält die „letzten“ ab 1825 entstandenen Streichquartette, die hier abweichend zu den generellen Richtlinien der Gesamtausgabe nicht in der Anordnung nach Opuszahlen erscheinen, sondern „nach ihren eindeutig bestimmbareren Entstehungsdaten“ (S. IX). Darüber hinaus bietet ein Anhang ein 23 Takte umfassendes Allegretto in h-Moll von 1817 (WoO 210) sowie eine Frühfassung des ersten Satzes des cis-Moll-Quartetts op. 131. Die Vorteile dieser Anordnung sind klar: Die drei durch eine Anfrage des Fürsten Nikolaus Galitzin angeregten und diesem gewidmeten Quartette op. 127, 132 und 130 folgen aufeinander; und die *Grande Fugue* schließt direkt an das B-Dur-Quartett an, als dessen Finale es ursprünglich geschrieben worden war. Allerdings ergeben sich auch in dieser, die Zufälligkeiten der Opuszahl-Vergabe umgehenden Konstellation Probleme. Zum einen ist die Bestimmung eines genauen Entstehungsdatums der Quartette tatsächlich nicht so einfach: „Für eine genaue Datierung sind Beethovens widersprüchliche Angaben jedenfalls wenig hilfreich. Da er auch an der abgeschlossenen Komposition noch substanzielle Eingriffe vornahm, solange das Manuskript in seinen Händen war, kann als

Datum der definitiven ‚Vollendung‘ eigentlich nur der Termin der Ablieferung der Stichvorlage gelten“ (Kritischer Bericht, S. 8). Zum anderen ergibt sich auf der Grundlage dieser Setzung strenggenommen eine andere, die Galitzin-Quartette nicht zusammenfassende Reihenfolge, da op. 131 und 135 (Sommer und Oktober 1826) vor der endgültigen Gestalt von op. 130 (mit dem im November 1826 neu geschriebenen Schlusssatz) fertiggestellt worden waren. (Die von März 1826 stammende Fassung von op. 130 mit der Fuge als Schlusssatz ließe sich dagegen zeitlich vor op. 131 und 135 einordnen.) Deutlich wird aber durch die gewählte – und jedenfalls praktikable – Anordnung, dass die Herausgeber den autographen Quellen eine herausragende Rolle zumessen: Als Hauptquellen der vorgelegten Editionen werden ausnahmslos autographe Niederschriften Beethovens benannt. (Was im Falle der *Grande Fugue* verwundern kann: Hier fehlt in der autographen Partitur die definitive Fassung der letzten 26 Takte, die in einer von Beethoven selbst überprüften Stimmenabschrift überliefert ist.) Diese Präferenz ist wohl auch als Konsequenz des „Leitgedankens“ der Edition zu verstehen, „einen Notentext vorzulegen, der den Absichten des Komponisten möglichst genau entspricht“ (S. IX).

Der auf dieser Grundlage konstituierte Notentext entspricht – „bis auf einige Revisionen“ – den bereits zwischen 2002 und 2007 bei Henle erschienenen „Vorveröffentlichung[en] für die Praxis“ (S. XI). Das eigentliche Novum der Gesamtausgaben-Edition stellt mithin der – insbesondere im Vergleich zu anderen Bänden der Beethoven-Gesamtausgabe – umfangreiche Kritische Bericht dar, den Emil Platen nach dem frühen Tode seines Mitherausgebers Rainer Cadenbach im Jahre 2008 alleine fertigzustellen hatte. Als Legitimation für den außergewöhnlichen Umfang führt Platen die „herausgehobene Stellung“ der „letzten Quartette“ an: „Ihr Sonderstatus weckt bei einer kommentierten Edition Erwartungen, die nicht allein auf einen zuverlässig gesi-

cherten Notentext, sondern darüber hinaus auf Informationen über das gesamte Umfeld der Werke, so weit es sich durch die Quellen und weitere Dokumente erschließen lässt, gerichtet sind.“ (Kritischer Bericht, S. 4.) Diese Erwartungen – die man freilich auch bei einigen anderen Werken Beethovens hegt – werden im Kritischen Bericht auf durchaus beeindruckende Weise erfüllt. Neben den Anmerkungen zu den einzelnen Werken enthält der Kritische Bericht eine ausführliche „historisch-biographische Zusammenschau [...], die eigene Erkenntnisse und die verstreut in zahlreichen Beiträgen einzelner Forscher vorgelegten Fakten zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der letzten Quartette Beethovens bündelt“ (Kritischer Bericht, S. 4). Die quellen- und textkritischen Abschnitte zu op. 127 und op. 135 bieten darüber hinaus umfangreiche „Exkurse“ zu Besonderheiten der Quellen oder editorischen Problemen.

Auf eine dieser Ausführungen sei kurz und nun auch exemplarisch mit Blick auf den edierten Notentext kritisch eingegangen. „Exkurs III“ (Kritischer Bericht, S. 123–126) verhandelt das „Problem der rhythmischen Fassung des Hauptmotivs im ersten Satz“ von op. 135, das in drei verschiedenen rhythmischen Varianten erscheint. Die dritte Variante findet sich in den autographen Quellen (Partitur: A; Stimmen: B) einigermaßen uneinheitlich und vor allem auch bei unisono geführten Stimmverläufen häufig divergierend. Der Exkurs listet die einzelnen Motivformen und deren unterschiedliche Manifestationen in A und B minutiös auf und kommt u. a. zu dem Schluss: „Eine Ausführung strikt und ausschließlich nach den Vorgaben einer der authentischen Quellen kommt nach den allgemein anerkannten aufführungspraktischen Kriterien nicht in Betracht.“ (Kritischer Bericht, S. 124) Gleichwohl bietet der edierte Notentext grundsätzlich den Text von B. Die Entscheidung für B als Hauptquelle ist jedoch wenig überzeugend, da die „autographe Partitur A [...] sich beim Quellenvergleich allerdings

in vielen Fällen als verlässlicher [erweist]“ (Kritischer Bericht, S. 118). Unverständlich bleibt darüber hinaus, warum in einem einzigen Fall (T. 103) dann doch eine Angleichung vorgenommen und diese – im Unterschied zu den in der genannten Hinsicht problematischen, aber strikt nach Quelle edierten Stellen – im Notentext nicht durch einen Hinweis auf den Kritischen Bericht markiert wurde. (Dass an der entsprechenden Stelle des Lesartenverzeichnisses die Notenbeispiele ärgerlicher Weise vertauscht wurden, erschwert das Verständnis zusätzlich.) Neben die rein rhythmischen Divergenzen treten „Inkongruenzen der Artikulation“, die ebenfalls im edierten Notentext übernommen werden: „[E]s ist davon auszugehen, dass die mangelnde Einheit auf eine gewisse, durch Zeitdruck oder Unlust bedingte Achtlosigkeit zurückzuführen ist, die möglicherweise auf das Ordnungsbestreben der Herausgeber – in Gestalt von Stechern und Verlegern – und der Interpreten vertraute.“ (Kritischer Bericht, S. 124, 126) Dieses Beethoven hier – vermutlich zu Recht – unterstellte Vertrauen löst die vorliegende Edition – trotz ihres Anspruches, sich an der Intention des Komponisten zu orientieren – zumindest mit dem edierten Notentext nicht ein, sondern „verpflichtet“ stattdessen die Interpreten, „auf der Grundlage des geschilderten Tatbestands ihre individuelle Version zu vereinbaren und auszuführen“. (Kritischer Bericht, S. 126) Inwieweit diese einer solchen Verpflichtung nachkommen wollen (oder zur Einrichtung eines aufführbaren Notentextes freiwillig auf andere Editionen zurückgreifen), muss eine „nach wissenschaftlichen Methoden gestaltete, kritische Edition“ (S. VIII) sicherlich nicht in erster Linie kümmern. Allerdings stellt sich doch die Frage, worin die Funktion eines edierten Notentextes liegt, der ausgerechnet die problematischen Stellen eines Textes, dessen „authentische Quellen“ inzwischen größtenteils als digitale Reproduktionen im Internet zugänglich sind, einfach abbildet. Im genannten Exkurs finden sich jedenfalls plausible Hinweise Pla-

tens, wie die fraglichen Stellen ausgeführt werden könnten. Einige dieser Vorschläge hätten auch als Emendationen des Notentextes überzeugt.

(Dezember 2015)

Thomas Ahrend

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie VI: Filmmusik. Band 10: Alternative Filmmusik zu einem Ausschnitt aus „The Grapes of Wrath“*. Filmmusik zu „Hangmen Also Die“. Hrsg. von Johannes C. GALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2013. XXX, 125 S., Abb.

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 10: Klaviermusik I. Sonaten und Variationen*. Hrsg. von Christoph KELLER und Johannes C. GALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. XXXIX, 152 S., Abb.

Die Hanns-Eisler-Gesamtausgabe (HEGA) hat nach der Überarbeitung ihrer Editionsrichtlinien an Fahrt aufgenommen: Seit 2011 erscheint nun jährlich ein Notenband, ferner wurden zusätzlich Schriften und Briefe in den letzten Jahren veröffentlicht. Neben dem 2014 herausgekommenen Band VI/23 (Filmmusik zu *Nuit et brouillard*) sind 2013 und 2015 die Bände VI/10 (Filmmusik aus den Jahren 1940–1943) und IV/10 (Klaviersonaten) publiziert worden. Beide Bände warten sowohl im Notentext als auch im Textteil mit bisher unbekanntem Material und neuen Erkenntnissen auf.

Der Band zur Filmmusik enthält zwei Werke: zum einen alternative Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* (nach John Steinbecks Roman, in Deutschland bekannt unter dem Titel *Früchte des Zorns*), zum anderen die Filmmusik zu *Hangmen also Die*. Die erstgenannte Musik entstand im Rahmen eines durch die Rockefeller Foundation in den Jahren 1940–42 geförderten Projekts, zu zwei Szenen eines schon gedrehten Films neue Filmmusik zu schreiben. Eisler hatte hierfür zwei jeweils zweiteilige Szenen von insgesamt sechs Minuten Dauer ausgewählt,

zu denen er insgesamt fünf Musiken komponierte, so dass bis zu drei verschiedene Stücke zu identischem Filmmaterial existieren (hinzu kommt noch die originale Filmmusik von Alfred Newman). Der Vergleich ist sehr erhellend, weil Eisler tatsächlich versuchte, ganz verschiedene Lösungen (im Hinblick auf Tempo, Instrumentation, musikalischen Verlauf) zu realisieren. Nur der von Ostinati und einer stark erweiterten Tonalität bestimmte musikalische Satz, der auch vor Klischees nicht zurückscheut, stimmt in allen Sätzen im Prinzip überein. *Hangmen also Die*, der das Attentat auf Reinhard Heydrich in Prag vom Mai 1942 und die anschließenden Repressalien behandelt, dabei allerdings in entscheidenden Einzelheiten sich nicht an die Fakten hält (im Film wird statt des Attentäters ein Kollaborateur als Täter identifiziert), lief ab Frühjahr 1943 in den amerikanischen Kinos. Eisler arbeitete an der immerhin für einen Oscar nominierten Musik zu dem Film, bei dem Fritz Lang Regie führte und dessen Drehbuch und Szenario u. a. von Bertolt Brecht erarbeitet wurde, seit Ende 1942 und verwendete dabei auch Ausschnitte aus der zuvor entstanden Musik zu *The Grapes of Wrath* in umgearbeiteter Form wieder, so dass innerhalb des vorliegenden Bandes eine weitere Vergleichsebene geschaffen wird. Für den mehr als zweistündigen Film hat Eisler elf Nummern mit einer Gesamtdauer von zehn Minuten komponiert, wozu noch Ausschnitte aus Bedřich Smetanas *Die Moldau* und Richard Wagners „O du mein holder Abendstern“ aus dem *Tannhäuser* kommen. Die Besetzung ist verhältnismäßig groß (u. a. vier Hörner und umfangreiches Schlagwerk) und beinhaltet auch einen Chor, dessen Hymne „Brother Patriot“ im Finale von großer Wirkung (und politischer wie patriotischer Symbolik) ist.

Für beide Werke ist die Quellenlage verhältnismäßig leicht zu überblicken: Zu den fünf Nummern von *The Grapes of Wrath* liegen jeweils eine autographe Partitur und Teile des Stimmenmaterials vor (es fehlen Blechbläserstimmen sowie das Schlagwerk,

zu Nr. 5 ist praktisch gar kein Material überliefert). Für die Filmmusik zu *Hangmen also Die* existiert neben einigen Skizzen allein die autographe Partitur, der man freilich nicht den Charakter einer Reinschrift zubilligen kann. Zwar wurde Eislers Musik auch zu Ausschnitten aus *The Grapes of Wrath* eingespielt, doch haben sich hiervon nur einige Bruchteile erhalten, so dass sich die Frage, inwiefern auch die Tonspur als Quelle heranzuziehen ist, nur für *Hangmen also Die* stellte. Da hier die Partitur als Dirigierpartitur diente und relativ sicher Vorlage für die Stimmen war, aus denen bei der Aufnahme gespielt wurde, wird die Aufnahme nicht als eigene Quelle für den Notentext qualifiziert, wengleich in den textkritischen Anmerkungen mehrfach auf signifikante Abweichungen zwischen Text und Aufnahme hingewiesen wird.

Hauptquelle ist für beide Filmmusiken jeweils die autographe Partitur, die in beiden Fällen auch Eintragungen vermutlich der beiden Dirigenten enthält (Jascha Horenstein für die Musik zu *The Grapes of Wrath*, die im November 1942 eingespielt wurde, Artur Guttman für die Musik zu *Hangmen also Die*). Größere editorische Probleme gab es nur im Fall von Nr. 3 von *The Grapes of Wrath*, da hier die Partitur dreimal jeweils mit Überarbeitungen verwendet wurde, zunächst 1939 für den Kurzfilm *Pete Roleum and His Cousins*, dann für *The Grapes of Wrath*, schließlich 1945 für *The Spanish Main*, so dass vor allem aus den Stimmen eruiert werden musste, welcher Überarbeitungsstand 1942 Gültigkeit besaß. Im Übrigen betreffen die Eingriffe in der Regel den Bereich der Dynamik und Artikulation. Dabei war insbesondere in *Hangmen also Die* aufgrund der bisweilen recht flüchtigen Notate in der autographen Partitur eine Vielzahl von Ergänzungen und Korrekturen notwendig. Da die HEGA auf diakritische Zeichen im Notentext verzichtet, sind sämtliche Abweichungen von der Hauptquelle in der Edition eigentlich nur über den Kritischen Bericht erschließbar. In Einzelfällen sind jedoch problematisch erscheinende

Stellen oder Eingriffe im Bereich der Tonhöhen mit einem Asteriskus und einem Verweis auf das Lesartenverzeichnis gekennzeichnet. Bisweilen erscheint dies jedoch als eine übertrieben anmutende Vorsichtsmaßnahme, da durch colla-parte-spielende Instrumente oder den Kontext die Lesart oft hinreichend beglaubigt ist (so etwa der Flötenton in Takt 4 in Nr. 3 von *The Grapes of Wrath*: Hier fehlt in der Hauptquelle das Vorzeichen vor der Note, doch ist as^3 – statt a^3 – aufgrund des Akkordes und der Töne in den Violinen sowie einzelnen Bläsern unstrittig).

Für den Kritischen Bericht hat die HEGA sich entschieden, nur noch eine einzige Lesartenliste zu präsentieren, die die Abweichungen der Edition gegenüber der Hauptquelle (gegebenenfalls auch weiterer Quellen), Korrekturen in wesentlichen Quellen sowie u. a. abweichende Lesarten der Nebenquellen benennt. Das führt zwar zu einer kompakten Liste, macht die Sache aber gleichzeitig recht unübersichtlich, da es zum einen nur schwer möglich ist, sich einen Eindruck vom Charakter und der Qualität einer bestimmten Quelle zu verschaffen, und sich zum anderen nicht sofort erschließt, welchen Status die Information besitzt. Dies gilt vor allem für die Musik zu *The Grapes of Wrath*, für die im Lesartenverzeichnis eine weitere Unübersichtlichkeit hinzukommt: Stimmen nämlich Partitur und Orchesterstimmen überein und wird in der Edition gegen diese Quellen entschieden, so wird in der Spalte „Quelle“ immer nur die Hauptquelle erwähnt. Dass gleichzeitig offensichtlich auch die Nebenquelle dieselbe Lesart wie die Hauptquelle besitzt, muss der Nutzer selbst erschließen, da für die Emendation nicht auf sie verwiesen wird (im Band zu den Klaviersonaten ist das System dann umgestellt, so dass hier alle Quellen mit der betreffenden Lesart genannt werden).

Während die Werke im Band zur Filmmusik bisher im Notentext unveröffentlicht waren und somit erstmals zugänglich gemacht wurden, enthält Band IV/10 insgesamt vier Klavierwerke, die bereits in ge-

druckten Ausgaben vorliegen, wenngleich drei davon erst um 1960 und somit lange nach ihrer Entstehung erschienen: die 1. Sonate op. 1 (komponiert 1923), die 2. Sonate (in Form von Variationen) op. 6 (komponiert 1924–1926), die *Variationen für Klavier* (komponiert 1941 und 1947), schließlich die 3. Sonate (komponiert 1943). Die vier Werke dokumentieren zugleich unterschiedliche Phasen in Eislers Schaffen: Opus 1, Arnold Schönberg „in größter Verehrung“ gewidmet, schließt mit seinen Tonalitätsresten und der ganztönigen Harmonik zumindest im 1. Satz an Alban Bergs Klaviersonate op. 1 an; Opus 6 stellt eines der ersten zwölfstimmigen Werke Eislers dar und weist eine Nähe zu Schönbergs op. 25 auf, während die *Variationen für Klavier* und die 3. Sonate in Amerika entstanden und eine Annäherung an die Polyphonie und das Idiom Paul Hindemiths seit den späten 1930er Jahren zeigen.

Für alle Werke haben die Herausgeber entschieden, nicht die Drucke ihrer Edition als Hauptquelle zugrunde zu legen, sondern stets die autographen Quellen. Was auf den ersten Blick unplausibel erscheint, war doch Eisler an der Erstellung aller Druckausgaben unmittelbar beteiligt, erweist sich beim Blick in den Notentext und die Lesartenliste letztlich als sinnvolles Vorgehen (nur bei der Klaviersonate op. 1, die als einzige zeitnah zur Entstehung publiziert wurde, hätte man ohne große Einbuße auch anders entscheiden können). In Opus 1 ist die schon 1925 erschienene zweite Auflage nahezu fehlerfrei, so dass das als Stichvorlage verwendete Autograph, in dem einige wenige Fehler im Zuge der Drucklegung verbessert wurden, und die Druckausgabe nahezu übereinstimmen. Hier werden meist Gabellängen und Zeichen zur Artikulation (Bögen, Staccato) gemäß Autograph korrigiert. Bei den drei übrigen Werken hingegen ist es teils durch die sich über einen langen Zeitraum erstreckende Entstehung mit einer Reihe von Abschriften und Überarbeitungen, teils durch die wenig sorgfältige Korrekturlesung sowohl von Seiten Eislers als auch von Seiten

der betreffenden Verlage zu korrumpierten und falschen Lesarten gekommen, die nun in der HEGA richtiggestellt wurden. Wie so oft im Zuge des Edierens lässt sich freilich in einer Reihe von Fällen nur mutmaßen, ob entweder ein Fehler oder eine bewusst vorgenommene Änderung, die durch keine Quelle dokumentiert ist, oder schließlich eine passive Autorisation vorliegt. Die Herausgeber haben sich in der Regel an die autographen Quellen gehalten und listen in den textkritischen Anmerkungen dann die alternativen Lesarten auf. Wie im Filmmusik-Band sind erneut als wichtig und/oder kontrovers erachtete Stellen mit einem Asteriskus gekennzeichnet, doch scheint es angesichts des recht restriktiven Vorgehens (wo nicht schwarz auf weiß ein Eingriff Eislers dokumentiert ist, wird tendenziell eine spätere Lesart wieder rückgängig gemacht) für die Spieler sinnvoll, die textkritischen Anmerkungen als Ganzes zu studieren. Für diesen Zweck erweist sich die Bündelung von Informationen zur Abweichung der Edition von der Hauptquelle, zu Korrekturen in Haupt- und Referenzquellen wie alternative Lesarten diverser Quellen in einer einzigen Liste als hilfreich, weil sie einen raschen Überblick über alle relevanten Lesarten er-

möglicht. (Allerdings wäre zu überlegen, ob es nicht günstiger wäre, zumindest die Korrekturen in der Hauptquelle, die in der Regel ja für die Edition irrelevant sind, in eine eigene Liste bei der Quellenbeschreibung [wie es andere Gesamtausgaben ja auch praktizieren] auszulagern.) Der Band enthält schließlich den Abdruck erstens der Frühfassung von Thema und Variationen 1–3 von Opus 6, zweitens drei kleine Präludien, die mutmaßlich im Kontext der *Variationen für Klavier* entstanden, sowie drittens einen knapp 50 Takte langen Entwurf des 2. Satzes der 3. Sonate.

Wer an dem Sinn eines Unternehmens wie der Eisler-Gesamtausgabe bisher zweifelte, wird durch die beiden vorliegenden Bände eines Besseren belehrt. Die Musik Eislers, der aufgrund seiner Emigration und Remigration in besonderem Maße von den Zeitläufen des 20. Jahrhunderts berührt wurde, stellt auch für Editoren eine Herausforderung dar, der man vor allem mit Akribie und Transparenz begegnen muss. Dieser Herausforderung sind beide Bände in hohem Maße gerecht geworden, so dass man auf die weiteren Bände gespannt sein darf.
(Dezember 2016) *Ulrich Scheideler*

Die im Jahre 2016 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Melissa Hauschild (Münster)

Promotionen 2016

Augsburg. *Philosophisch-sozialwissenschaftliche Fakultät, Fach Musikwissenschaft*. Moritz Kelber: Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert.

Basel. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Florian Henri Besthorn: Echo, Spiegel, Labyrinth. Der musikalische Körper im Werk Jörg Widmanns.

Berlin. *Humboldt-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fach Musikwissenschaft*. Roland Huschner: If it would be me producing the song... Eine Studie zu den Prozessen in Tonstudios der populären Musikproduktion. □ Giangioro Satragini: Il ‚Parsifal‘ di Wagner. Una lettura fra Testo, musica e teologia.

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft, Seminar für Musikwissenschaft*. Natalia Nicklas: Nationalisierung der deutschen Oper im späten Vormärz 1840–1848.

Berlin. *Technische Universität, Fachgebiet Audiokommunikation*. Benjamin Bernschütz: Microphone Arrays and Sound Field Decomposition for Dynamic Binaural Recording.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Daniela Fugellie: „Musiker unserer Zeit“. Internationale Avantgarde, Emigration und Wiener Schule in Südamerika. □ Johann Honnens: Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitativ-empirische Untersuchung der *arabesk*-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf Musikunterricht.

Bern. *Philosophisch-historische Fakultät, Institut für Musikwissenschaft*. Immanuel Brockhaus: Kultsounds: Untersuchung zur Entstehung, Praxis und Wirkung dominierender

Einzelklänge in populärer Musik 1960–2014. □ Miriam Roner: Zwischen „Volkschümlichkeit“ und „Idealität“ – Hans Georg Nägels Theorie der Musik als autonomer Kunst und gesellschaftlicher Praxis. □ Benedetta Zucconi: „Coscienza fonografica“. La riflessione sul suono registrato nell'Italia del primo Novecento.

Bremen. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Sabine Müller: Eduard Künneke: Leben und Werk. Ein Beitrag zur Revision der Geschichte und Ästhetik der Unterhaltungsmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Paderborn/Detmold. *Hochschule für Musik, Musikwissenschaftliches Seminar*. Daniela Pflüger: Die Funktionen der Musik in der Oper. Über mögliche Relationen von Handlung und Musik mit einer beispielhaften Anwendung auf Werke Albert Lortzings.

Dortmund. *Technische Universität, Fakultät Kunst- und Sportwissenschaften, Institut für Musik und Musikwissenschaft*. Kerstin Heberle: Zur Konstruktion von Leistungsdifferenz im Rahmen musikpädagogischer Unterrichtspraxis. Eine Videostudie zum instrumentalen Gruppenunterricht in der Grundschule.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft*. Eberhard Steindorf: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858). Institutionsgeschichtliche Studie und Dokumentation.

Frankfurt am Main. *Goethe-Universität, Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaft, Institut für Musikwissenschaft*. Janine Ortiz: ‚Nun ist alles beim Teufel‘. Franz Schrekers späte Opern. □ David Zell: Der Komponist Giuseppe Sinopoli. Kompositionstech-

niken – Form und Gehalt – Philosophie und Symbolik.

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Fachbereich Musikwissenschaft*. Sarah-Lisa Beier: Benjamin Brittens Werke für den Frieden. Komposition – Intention – Vermittlung. □ Anselma Lanzendörfer: Name, Nummer, Titel. Ankündigungsformen im Konzertprogramm und bürgerliche Musikrezeption im 19. Jahrhundert. □ Felix Steiner: Heinrich Christoph Kochs „Versuch einer Anleitung zur Composition“ im Spiegel der zeitgenössischen Kompositionslehren.

Freiburg. *Hochschule für Musik, Fach Musikwissenschaft*. Markus Hirsch: Fragmentarizität in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik.

Gießen. *Justus-Liebig-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Georg Wissner: Üben am Instrument. Übertragbarkeit der Erkenntnisse aus der Expertiseforschung auf normalbegabte Instrumentalschüler im popularmusikalischen Bereich.

Göttingen. *Georg-August-Universität, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Seminar*. Charissa Granger: The Sonorous Spectacle. World Music Performance Practice as Discourse.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Maria Brigitte Gstättner-Heckel: Fagott Performance – Improvisation, Intuition, Transformation. □ Antanina Kalechyts: Neume und Klang, Untersuchungen zu Interpretation und Gesangstechnik der Gregorianik anhand des Propriums von Frauenfesten. □ Reka Miklos: Der Liber Ordinarius A-Gu 1566. Edition und Kommentar. □ José Israel Moreno Vázquez: The Marimba in Mexico and Guatemala: Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation. □ Martin Österreicher: Orgelunterricht in der Steiermark. Von der Gründung des Musikvereins für Steiermark

(1815) bis zur Errichtung der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz (1963). □ Gerriet Krishna Sharma-Thiel: Komponieren mit skulpturalen Klangphänomenen in der Computermusik. □ Danielle Shlomit Sofer: Making Sex Sound: Erotic Currents in Electronic Music. □ Harald Ziegelwanger: Numerical Calculation of Individual Head-Related Transfer Functions of Human Listeners.

Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft*. Hansjörg Drauschke: Die Opern Johann Matthesons 1699–1711. □ Kota Sato: Telemanns Rezitativgestaltung in seinen Kirchenkantaten.

Hamburg. *Musikwissenschaftliches Institut*. Janine Abend: Rezeption von Filmmusik. Eine empirische Untersuchung anhand der Filme „Der Pianist“ und „Vitus“ unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Symbolik. □ Inna Hofmann: Kulturförderung der Musik – Voraussetzungen substanzieller Entwicklung von Popmusik unter Berücksichtigung stadtspezifischer Sounds am Beispiel von Hamburg, Paris und London.

Hamburg. *Hochschule für Musik und Theater*. Raika Simone Maier: Ein „Menschenalter, das angefüllt war und ist von Lernen, Singen und Lehren“ – Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948), Mezzosopranistin und Gesangspädagogin. □ Yuki Melchert: Gabriele Wietrowetz – ein „weiblicher Joachim“? Ein Beitrag zur Künstlerinnensozialgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts. □ Yijie Wang: Die Oper „Yang Guifei – Die Konkubine des Kaisers“. Stoffgeschichte, Entstehungsprozess und Rezeption. □ Jens Wessel: J. S. Bach und die italienische Oper. Drammi per musica für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus zwischen 1733 und 1736.

Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien*. Amrei Flechsig: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“: Alfred Schnittkes Oper

Leben mit einem Idioten und das Groteske in der russischen Kultur. □ Raphael Legrand: Geschmack im Musikunterricht. Das strukturelle Selbstverständnis der Musikpädagogik zwischen Wertevermittlung und Wissenschaftlichkeit.

Heidelberg. *Ruprecht-Karls-Universität, Zentrum für europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* Ivan Curkovic: The Vocal Duet and G. F. Handel's Italian Contemporaries. An Attempt at a Comparison. □ Christine Faist: Zwischen Innovation und Tradition: Luis de Góngora 1927 und die Musik. □ Daniel Rilling: Die Rezitative in den Opern Georg Friedrich Händels. Vers – Rhythmus – Melodische Gestaltung. □ Johannes Sturm: Der Violoncellist Johann Rudolf Zumsteeg und sein Werk. □ Benjamin Ziech: African Art Music. Eine Analyse der Musik und dem Verhältnis zum Stereotyp Afrikas.

Köln. *Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut.* Evelyn Buyken: Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin. □ Yookyung Nho-von Blumröder: Über die Musik Younggi Pagh-Paans.

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Institut für musikpädagogische Forschung.* Michael Göllner: Perspektiven von Lehrenden und SchülerInnen auf Bläserklassenunterricht. Eine qualitative Interviewstudie. □ Carmen Heß: Konzeptionelle Spannungsfelder des Klassenmusizierens mit Blasinstrumenten. Eine Analyse divergenter Prämissen und Zielvorstellungen. □ Katharina Lehmann: Die Sichtweise von Grund- und Musikschullehrenden auf individuelle Förderung im ersten Jahr des musikpädagogischen Programms „Jedem Kind ein Instrument“. Eine qualitative Untersuchung. □ Sabine Roterberg: „[...] gab es manchmal Lieder, die haben wir einfach nicht gemacht...“. Schulmusikpraxis in der DDR – Gestaltung und Wahrnehmung von Musikunterricht im autoritären Staat. Eine Oral-History-Studie.

Lüneburg. *Leuphana Universität, Institut für Kultur und Ästhetik Digitaler Medien, Schwerpunktbereich (audio)-ästhetische Strategien.* Andreas Otto: Dutch Touch. Das SensorLab und The Hands als elektro-instrumentale Pionierentwicklungen des STEIM in den Jahren 1984–2000.

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Fachgruppe Musikwissenschaft – Musikpädagogik.* Helmut Freitag: Komponisten der Naheregion: Gerhard Fischer-Münster – Fridel Grenz – Magdalena Schauss-Flake – Dieter Wellmann. □ Corinna Schrieck: Zwischen Tradition und Innovation. Artificielle Messkompositionen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Ralf Uhl: Finale-Lösungen einer Bruckner-Sinfonie. Problemstellungs- und Lösungsprozesse dargestellt an der IV. Sinfonie in Es-Dur.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Department Kunstwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* Alexandra Denzer: Die Entwicklung der italienischen Opernrie im 17. Jahrhundert. □ Julia Kirn: Klassische Musik in den Lebenswelten Jugendlicher und junger Erwachsener. Die Bedeutung von sozialen Einflussfaktoren und motivationalen Bedürfnissen. □ Desiree Mayer: Das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Department Kunstwissenschaften, Fach Theaterwissenschaft.* Laura Schmidt: Von guten Feen und Kriegsgewinnlern: Weihnachtliches Theater. Eine Beziehungsgeschichte.

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut.* Kilian Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal – Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Erlangen-Nürnberg. *Friedrich-Alexander-Universität, Fach Musikpädagogik*. Meike Drescher: Modellierung und Validierung eines theoretischen Modells der metrisch-rhythmischen Kompetenz.

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Fakultät Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunst und visuelle Kultur, Institut für Musik*. Rami Chahin: Towards a Spectral Microtonal Composing: A Bridge between Arabic and Western Music. Spektrale-mikrotonale Komposition als Brücke zwischen arabischer und westlicher Musik. □ Stefanie Margot Menrath: Anonymity Performance as Critical Practice in Electronic Pop Music: A Performance Ethnography. □ Lisbeth Suhrcke: Schriftstellerin | Wissenschaftlerin. Marie Lipsius (1837–1927) und ihr publizistisches Werk in der Gründungsphase der Musikwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte. □ Jonas Traudes: Adoration Observation. Musizierende „Wunderkinder“ in der Öffentlichkeit um 1800.

Osnabrück. *Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Alexander Kostka: Entwicklung einer Neurodidaktik des Musikunterrichts.

Regensburg. *Institut für Musikwissenschaft*. Fabian Weber: Das Repertoire der protestantischen Kirchenmusik in Regensburg von der Einführung der Reformation bis zur Vollendung der Dreieinigkeitskirche.

Saarbrücken. *Universität des Saarlandes, Institut für Musikwissenschaft*. Fabian Freisberg: Die Kirchenmusik Anton Bruckners: ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Identität.

Salzburg. *Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft*. Annette Pichler: „... il faut que la musique ait toujours sa valeur propre comme musique ...“ Paul Dukas' historisch-ästhetisch kontextualisierte Ideen musikalischer Genres und seine Kompositionen. □ Nina Pichler: „Was war das? Hörtest

du nichts?“ Die Sphäre des Phantastischen in Franz Schrekers Opernschaffen.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Fach Musikwissenschaft*. Malgorzata Mierczak: Rübezahl als Opernheld.

Salzburg. *Universität Mozarteum, Fach Musikpädagogik*. Andreas Bernhofer: „... Wie wenn man ins Kino geht, nur für die Ohren...“ Eine empirische Studie zu den Konzerterlebnissen von Jugendlichen.

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Anna Bredenbach: Geschichten vom Umbruch. Musikhistorische Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive.

Thurnau. *Universität Bayreuth, Forschungsinstitut für Musiktheater*. Ulrike Hartung: Postdramatisches Musiktheater.

Weimar. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT, Institut für Musikwissenschaft Weimar/Jena*. Kiril Georgiev: Das Mächtige Häuflein. Die Neue Russische Schule als soziokulturelles und als ästhetisch-stilistisches Phänomen der „1860er“ Jahre in St. Petersburg. □ Benedikt Schubert: Bild, Affekt, Inventio – Zur Johannespassion Johann Sebastian Bachs.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft*. Mara Földi: Gustav Mahlers „III. Symphonie“ und Frederick Delius' „A mass of life“ im Fokus der Philosophie Friedrich Nietzsches. □ Elisabeth Reisinger: Erzherzog Maximilian Franz als musikkultureller Akteur in Wien und Bonn: soziale Verflechtungen und Handlungsräume am Hof des späten 18. Jahrhunderts. □ Torge Schiefelbein: Same same but different – die erhaltenen Exemplare des „Liber selectarum cantionum“ (Augsburg 1520). □ Cornelia Stelzer: Die Bedeutung der Blockflöte zur Zeit des Nationalsozialismus. □ Alexander Wilfing: Eduard Hanslicks Rezeption im englischen Sprachraum.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Balázs Alpár: „Crossing over“, Musicological and sociopsychological as-

pects of blending classical and popular music. □ Bernhard Hunziker: Zur Entwicklungsgeschichte der Kirchenmusikämter in den reformierten Kirchen – insbesondere der Deutschschweiz – seit Zwinglis Reformation bis heute unter spezieller Berücksichtigung des Großmünsters Zürich. □ Rita Széll: Beziehung zwischen Musik und Choreographie anhand ausgewählter Beispiele vom späten 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert. □ Martin Vacha: SängerInnenberuf heute. Anforderungsprofil einer künstlerischen Profession. □ Chanda Vander Hart: Die Entwicklung des Kunstliedes im Wiener Konzertleben zwischen 1848 und 1897. Vergessene Komponistinnen und Komponisten.

Wuppertal. *Bergische Universität, Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, Fach Musikpädagogik*. Roland Dopfer: Die spanische Orgelkultur in ihrer Blütezeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert – Wechselwirkungen zwischen Orgelbau und Kompositionspraxis anhand der Repräsentanten Mateu Bosch und Antonio de Cabezón.

Würzburg. *Julius-Maximilians-Universität, Institut für Musikforschung, Fach Musikwissenschaft*. Christoph Prendl: Die Musiklehre Alessandro Pogliettis – Kritische Edition und Kommentar. □ Elam Rotem: Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri.

Würzburg. *Hochschule für Musik, Fachgruppe Musikpädagogik/Musikwissenschaft*. Fleming Kristensen: Der Einfluss familiärer Unterstützung und Wertschätzung von Musik auf die musikalische Entwicklung, musikalische Selbstregulation sowie Selbstwirksamkeit bei jungen Instrumentalisten.

Habilitationen 2016

Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft*. Dr. Daniel Hensel: Modus, Klang und Zeitgestaltung in Motetten Orlando di Lassos und Giovanni Pierluigi da Palestrinas.

Eingegangene Schriften

GÜNTHER ANDERS: Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. Hrsg. von Reinhard ELLENSOHN. München: Verlag C. H. Beck 2017. 417 S., Abb., Nbsp.

RALPH BERNARDY: Kadenz und Gegenwart. Satztechnik und Zeitgestaltung in den Allemanden J. J. Frobergers. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 93 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 25.)

Bonner Beethoven-Studien. Band 12. Hrsg. von Joanna Cobb BIERMANN, Julia RONGE und Christine SIEGERT. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn 2016. 230 S., Abb. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe V: Bonner Beethoven-Studien. Band 12.)

Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse. Hrsg. von Siegfried OECHSLE und Michael STRUCK unter Mitarbeit von Karin EICH. München: G. Henle Verlag 2016. 336 S., Abb., Nbsp.

Busoni. Freiheit für die Tonkunst! Publikation zur Ausstellung vom 4. September 2016–8. Januar 2017 der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), der Kunstbibliothek (Staatliche Museen zu Berlin) und des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 240 S., Abb.

SANDRA DANIELCZYK: Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger. Bielefeld: transcript Verlag

2017. 434 S., Abb., Nbsp., Tab. (texte zur populären musik. Band 9.)
- MARTIN GECK: Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 143 S., Abb., Nbsp.
- OLGA GERO: Dietrich Buxtehudes geistliche Vokalwerke. Texte, Formen, Gattungen. Uppsala: Uppsala Universitet 2016. 427 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studia Musicologia Upsaliensia. Nova Series. Band 26.)
- Gluck und Prag. Symposiumsbericht: Nürnberg, 20.–22. Juli 2012. Hrsg. von Thomas BETZWIESER und Daniel BRANDENBURG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 254 S., Abb., Nbsp., Tab. (Gluck-Studien. Band 7.)
- PETER GÜLKE: Dirigenten. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 292 S., Abb.
- MARKUS VON HÄNSEL-HOHENHAUSEN: Die Gestaltwerdung des Unsichtbaren. Vom Geheimnis der Musik in erkenntnistheoretischen Begriffen. Frankfurt a. M.: Verlag der Cornelia Goethe Akademie 2016. 77 S.
- ANDREAS HÖFTMANN: Muße und Musikerziehung nach Aristoteles. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Antike-Forschung. Augsburg: Wißner-Verlag 2014. 194 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 122: Berliner Schriften.)
- International Musicological Society. The History of the IMS (1927–2017). Hrsg. von Dorothea BAUMANN und Dinko FABRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 167 S.
- INA KNOTH: Paul Hindemiths Kompositionsprozess „Die Harmonie der Welt“: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. Mainz u. a.: Schott Music 2016. 480 S., Nbsp. (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt. Band 14.)
- DAVID KOCH: Louis Spohrs groß besetzte Kammermusik. Ein Beitrag zur Gattungsentwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 286 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 24.)
- BEATE KUTSCHKE: Gemengelage. Moralisch-ethischer Wandel im europäischen Musiktheater um 1700: Paris, Hamburg, London. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 320 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 96.)
- ANNETTE LANDGRAF: Händels „Israel in Egypt“. Rezeptionsgeschichte von 1739 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2017. VII, 405 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 4.)
- Lass uns leuchten des Lebens Wort. Die Lieder Martin Luthers. Im Auftrag der Franckeschen Stiftungen anlässlich des Reformationsjubiläums 2017 vorgelegt und erläutert von Hans-Otto KORTH. Mit einem Nachwort von Patrice VEIT. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen/Beeskow: ortus musikverlag 2017. 353 S., Abb., Nbsp.
- SILKE LEOPOLD: Claudio Monteverdi. Biografie. Stuttgart: Carus-Verlag/Reclam 2017. 256 S., Abb.
- BENEDIKT LESSMANN: Die Rezeption des gregorianischen Chorals in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des plain-chant. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 514 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 46.)
- Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik. 60./61. Jahrgang – 2015/16. Musik und Protest. Hrsg. von Knut HOLTSTRÄTER und Michael FISCHER. Münster/New York: Waxmann Verlag 2016. 501 S., Abb., Nbsp., Tab.
- RAIKA SIMONE MAIER: „Lernen, Singen und Lehren“. Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948), Mezzosopranistin und Gesangspädagogin. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 475 S., Abb., Tab.

- Musicological Annual LII/1 und LII/2. Hrsg. von Jernej WEISS und Tjaša RIBIZEL. Ljubljana: Univerza v Ljubljani 2016. 248/194 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 325 S., Abb., Nbsp. (Kompendien Musik. Band 3.)
- „Poesie in reinstes Gold verwandeln...“. Cervantes' *Don Quijote* in Literatur, Kunst, Musik und Philosophie. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Annette SIMONIS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. XIII, 313 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wegzeichen Musik. Band 11.)
- PANAGIOTIS POULOPOULOS: New Voices in Old Bodies: A Study of „Recycled“ Musical Instruments with a Focus on the Hahn Collection in the Deutsches Museum. München: Deutsches Museum Verlag/Münster: Münsterscher Verlag für Wissenschaft 2016. 148 S., Abb., Tab. (Deutsches Museum Studies. Band 2.)
- SIEGBERT RAMPE: Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 569 S., Abb., Tab. (Große Komponisten und ihre Zeit.)
- Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015. Hrsg. von Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2016. 298 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts. Band 24.)
- Rhythmik und Metrik. Hrsg. von Gesine SCHRÖDER. Laaber: Laaber-Verlag 2016. 286 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 6.)
- SABINE ROTERBERG: Schulmusikpraxis in der DDR. Gestaltung und Wahrnehmung von Musikunterricht im autoritären Staat. Köln: Verlag Dohr 2016. 342 S., Abb. (musicolonia. Band 16.)
- WILHELM SCHLÜTER: Darmstadt und die Neue Musik in der DDR. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag 2016. 101 S., Abb., Nbsp. (Darmstädter Schriften. Band 106.)
- WOLFGANG SEIBOLD: Liszts Konzer-treise durch Spanien 1844–45. Mit einem Geleitwort von Alfred BRENDEL. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 396 S., Abb. (Weimarer Liszt-Studien. Band 7.)
- TOM SORA: Untersuchung des Begriffes „Klangfläche“ dargestellt am Orchesterstück *Atmosphères* von György Ligeti. Hofheim: Wolke Verlag 2017. 87 S., Abb., Nbsp. (sine-sonia. Band 24.)
- ALEXANDER STEFANIAK: Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany. Bloomington: Indiana University Press 2016. X, 296 S., Abb., Nbsp.
- RICHARD TARUSKIN: Russian Music at Home and Abroad. New Essays. Oakland: University of California Press 2016. X, 560 S.
- Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik. Hrsg. von Kim FESER und Matthias PASDZIERNY. Berlin: b_books 2017. 243 S.
- „Verwandlung der Welt“? Die Musikkultur des Ostseeraums in der Sattelzeit. Hrsg. von Martin LOESER. Berlin: Frank & Timme 2016. 216 S., Abb. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)
- Richard Wagner. Sämtliche Briefe. Band 25: Briefe des Jahres 1873. Hrsg. von Angela STEINSIEK. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017. 693 S.
- Siegfried Wagner. Bayreuths Erbe aus andersfarbiger Kiste. Hrsg. von Achim BAHR und Peter P. PACHL. Mainz: Are Musik Verlag 2017. 217 S., Abb. (Neue Schriftenreihe der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e.V. Band 2.)
- VIVIANE WASCHBÜSCH: Rihm und Artaud. Die Umsetzung des *Theaters der Grausamkeit* in *Die Eroberung von Mexico* von Wolfgang Rihm. Hofheim: Wolke Verlag 2016. 239 S., Abb., Nbsp., Tab.

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 4: Sechs Suiten für Violoncello Solo. BWV 1007–1012. Teilband 1 und 2. Synoptisches Faksimile von Andrew TALLE und Jungeun ELLE KIM. Hrsg. von Andrew TALLE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LI, 61 S./V, 339 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Sämtliche Orgelwerke. Band 3: Fantasien – Fugen. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. 159 S., CD-ROM.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Streichquartett in Es. Op. 127. Stimmen. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. Violino I: 23 S., Violino II: 14 S., Viola: 15 S., Violoncello: 15 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Streichquartett in Es. Op. 127. Partitur. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVI, 49 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Werke. Abteilung XI. Band 3: Lieder verschiedener Völker. Hrsg. von Susanne COX. Koreferat: Bernhard R. APPEL. München: G. Henle Verlag 2016. XII, 133 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik. Band 7: Horntrio (Es-Dur, op. 40) und Klarinettentrio (a-Moll, op. 114). Hrsg. von Katharina LOOSE-EINFALT. München: G. Henle Verlag 2016. XXXVI, 151 S.

[FRANTIŠEK XAVER] DUŠEK: Sämtliche Sonaten für Clavier II. Urtext. Hrsg. von Vojtěch SPURNÝ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XIV, 69 S.

[GABRIEL] FAURÉ: Masques et Bergamasques. Suite für Orchester. Op. 112. Partitur. Urtext. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. III, 45 S.

[GABRIEL] FAURÉ: Pelléas et Mélisande. Suite für Orchester. Op. 80. Partitur. Urtext. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. III, 49 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung II: Tanzdramen. Band 5: Ballettmusiken. Hrsg. von Irene BRANDENBURG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LXIV, 254 S. Beilage: XIII, 27 S.

JOSEPH HAYDN: Sinfonie in G. Hob. I:88. Partitur. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. IV, 46 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I. Band 10: Sinfonien um 1780/81. Hrsg. von Heide VOLCKMAR-WASCHK in Verbindung mit Stephen C. FISHER. München: G. Henle Verlag 2016. XIV, 161 S.

[LEOŠ] JANÁČEK: Tagebuch eines Verschollenen für Tenor, Alt, drei Frauenstimmen und Klavier. Urtext. Hrsg. von Jiří ZAHRÁDKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XXII, 70 S.

[FELIX] MENDELSSOHN BARTHOLDY: Sämtliche Werke für Violoncello und Klavier I und II. Urtext. Hrsg. von R. Larry TODD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XX, 99 S., Violoncello: 27 S./XX, 54 S., Violoncello: 19 S.

[WOLFGANG AMADEUS] MOZART: Sonate A-Dur (mit dem Rondo „Alla Turca“ für Klavier). KV 331 (300^b). Urtext. Hrsg. mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von Mario ASCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XVII, 32 S.

Musica Britannica CI: Peter Philips and Richard Dering: Consort Music. Hrsg. von David J. SMITH. London: Stainer and Bell 2016. XLV, 216 S.

CARL GOTTLIEB REISSINGER: Requiem (1838). Erstausgabe hrsg. von Christian HILDEBRAND, erarbeitet mit Thea LABES (†). Köln: Verlag Dohr 2016. 197 S. (Edition Dohr 25235.)

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Série I: Œuvres symphoniques. Band 3: 3e Symphonie en ut mineur, op. 78. Hrsg. von Michael STEGEMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CV, 213 S.

W. E. SCHOLZ: Concert für Clarinett und Orchester. Hrsg. und kommentiert von Stefan ANTWEILER. Mainz: Are Musik Verlag 2016. 83 S.

W. E. SCHOLZ: Concert für Oboe und Orchester (1842). Hrsg. und kommentiert von Stefan ANTWEILER. Mainz: Are Musik Verlag 2016. 96 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Lieder. Band 8: Hohe Stimme. Urtext. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. LVI, 167 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 36: Vielhörige Kirchenkonzerte. Magnificat (SWV 468), Surrexit pastor bonus (SWV 469). Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XX, 70 S.

[LOUIS] VIERNE: Sämtliche Orgelwerke X: Improvisationen (1928). Transkriptionen (1894/1901/1932). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. XXXIX, 56 S.

JAN DISMAS ZELENKA (1679–1745): Missa Votiva für Soli, Chor und Orchester e-Moll. ZWV 18. Hrsg. von Reinhold KUBIK. Continuo-Aussetzung von Wolfgang HORN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2016. IX, 198 S. (Partitur-Bibliothek 5577.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Klaus KUIPER M. A. am 12. September 2016 in Den Haag,

Dr. Christiane BERNSDORFF-ENGELBRECHT am 14. November 2016 in Bad Soden am Taunus,

Prof. Dr. Martin WEYER am 24. Dezember 2016 in Marburg,

Prof. Dr. Walter HEISE am 3. Januar 2017 in Belm bei Osnabrück,

Dr. Magda MARX am 9. Februar 2017 in Hamburg,

Prof. Dr. Winfried SCHRAMMEK am 4. März 2017 in Leipzig,

Prof. Dr. Wolfgang REHM am 6. April 2017.

Prof. Dr. Hans SCHNEIDER am 9. April 2017 in Tutzing.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Ute JUNG-KAISER zum 75. Geburtstag am 16. April,

Prof. Dr. Bodo A. BISCHOFF zum 65. Geburtstag am 24. April,

Prof. Dr. Walther DÜRR zum 85. Geburtstag am 27. April,

Dr. Kurt DORFMÜLLER zum 95. Geburtstag am 28. April,

Prof. Dr. Lenz MEIEROTT zum 75. Geburtstag am 8. Mai,

Prof. Dr. Reinhard KAPP zum 70. Geburtstag am 13. Mai,

Prof. Dr. Ferenc BÓNIS zum 85. Geburtstag am 17. Mai,

Prof. Dr. Gerhard CROLL zum 90. Geburtstag am 25. Mai,

Prof. Dr. Günter KATZENBERGER zum 80. Geburtstag am 25. Mai,

Dr. Peter REIDEMEISTER zum 75. Geburtstag am 27. Mai,

Prof. Dr. Marianne DANCKWARDT zum 75. Geburtstag am 28. Juni,

Prof. Dr. Werner BREIG zum 85. Geburtstag am 29. Juni.

*

Dr. Robert VON ZAHN wurde von der Folkwang Universität der Künste am 27. Januar 2017 auf Antrag des Fachbereichs 2 und auf Beschluss des Rektorats der Titel „Honorarprofessor“ verliehen.

Prof. Dr. Sabine MEINE (Universität Paderborn / Hochschule für Musik Detmold) hat den Ruf auf eine W2-Professur am Institut für Historische Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln angenommen.

Prof. Dr. Birger PETERSEN hat sich am 19. April 2017 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz mit der Arbeit „Satzmodelle bei Josef Gabriel Rheinberger. Eine Studie zur Musiktheorie im späten 19. Jahrhundert“ habilitiert und die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft erhalten.

*

Das Projekt „Bach digital „Quellenkorpus Bach-Söhne“ ist gestartet

Zum dritten Mal hat sich die DFG für die dreijährige Förderung des Projektes *Bach digital* unter der Projektleitung der Staatsbibliothek zu Berlin (SBB) ausgesprochen. Ziel ist es, für die Bach-Forschung, aber auch für Musikerinnen und Musiker sowie alle weiteren Interessierten einen digitalen, kostenfreien Zugang zu den Quellen zu schaffen und diese über ein Internet-Portal (www.bach-digital.de) zugänglich zu machen. Diesmal stehen die Werke der vier komponierenden Bach-Söhne im Zentrum: Wilhelm Friedemann (1710–84), Carl Philipp Emanuel (1714–88), Johann Christoph Friedrich (1732–95) und Johann Christian Bach (1735–82). Ihre Kompositionen rücken in den letzten Jahren stärker ins Blickfeld von

Wissenschaft und Musikpraxis. Mit der Tiefenerschließung und Digitalisierung der Quellen wird eine bessere Erforschung der Musik des 18. Jahrhunderts erreicht. Gerade die Werke der Bach-Söhne prägten die Entwicklung von musikalischen Stilen und Gattungen der Zeit entscheidend mit. Der Blick in die Quellen ist meist unverzichtbar, und durch die Digitalisierung und die Erhebung aktueller und umfangreicher Metadaten werden die Handschriften zugänglich, doch die Originale geschützt. Neben der SBB, die 797 Werke (knapp 20.000 Seiten) ins Projekt einbringt, trägt die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 29 Werke mit etwa 1.500 Seiten bei. Das Bach-Archiv Leipzig verwahrt 33 einschlägige Werke (etwa 930 Seiten) und übernimmt die Aufgabe, die Forschungsdaten ins Portal zu laden. Die SLUB Dresden verbessert als Kooperationspartnerin die Recherche, indem sie die Metadaten im Portal *Bach digital* durch Normdaten für Werktitel der Musik der Gemeinsamen Normdatei (GND) nachhaltig aufwertet und dadurch die Suche optimiert. Bewährt hat sich die Kooperation mit dem Rechenzentrum der Universität Leipzig, das *Bach digital* hostet und die technische Weiterentwicklung durch den Ausbau und die Anpassung der Datenbankstruktur sowie die Erarbeitung neuer Module und Tools begleitet.

Weitere Informationen: Dr. Martina Rebmann, Leiterin der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Unter den Linden 8, 10117 Berlin, martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de

*

Der römische Komponist Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) hat mit seinem musikalischen Schaffen von seinen Lebzeiten an bis in die Gegenwart insbesondere auf den Feldern der Kirchenmusik, der Musiktheorie und der kompositorischen Praxis musikhistorisch weitreichende Spuren hinterlassen. Und obwohl die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk bereits mit dem Beginn der cäcilianistischen Bewegung im frühen 19.

Jahrhundert einsetzte, weist die musikphilologische Forschungslage bis heute in vielen Bereichen Lücken auf. Vor allem mangelt es an einem wissenschaftlich fundierten, auf umfassender Quellenforschung gegründeten Werkverzeichnis, das als Basis für musikwissenschaftliche Studien unterschiedlichster Zielsetzung, aber auch als Voraussetzung für die Erstellung kritischer Werkeditionen und schließlich als bibliographisches Hilfsmittel für die musikalische Aufführungspraxis dienen kann. Das seit 1.1.2017 von der DFG geförderte Projekt *Verzeichnis der Werke Giovanni Pierluigi Palestrinas. Online-Datenbank mit textkritischer Darstellung der Quellen* möchte diese Lücke schließen. Unter der Leitung von Prof. Dr. Peter Ackermann werden an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main alle relevanten bibliographischen Daten zu den ca. 800 musikalischen Werken – für die zur Zeit ca. 10.000 weltweit gestreute Quellennachweise vorliegen – in einer Datenbank, mittels einer eigens für dieses Projekt entwickelten Software, erfasst. Darüber hinaus werden die Werke auf der Basis ihrer wichtigsten Quellen digitalisiert (Verfahren: diplomatische Stimmenaufzeichnung

in Partituranordnung mit Hilfe des textbasierten Notensatzprogramms LilyPond) und einschließlich quellspezifischer Lesarten, die von der Software automatisch ermittelt werden, visualisiert. Schließlich wird neben den üblichen Datenbank-Rechercheverfahren auch die Möglichkeit bestehen, in den erfassten Stimmen/Partituren in einem umfassenden Sinne nach musikalischen Parametern und strukturellen Zusammenhängen zu suchen. Das Neuartige dieses Projekts ist die Verknüpfung eines Werk- und Quellenverzeichnisses mit der Visualisierung quellennaher Partiturdarstellungen in digitaler Form, die im Gegensatz zu den gedruckten Erscheinungsformen mit umfangreichen Rechercheansätzen sowie vielfältigeren und verständlicheren Informations- und Darstellungsweisen aufwarten kann und damit für Wissenschaft und Praxis (etwa indem dem ausführenden Musiker für seine Interpretation ein Werk in verschiedenen lokal, institutionell oder historisch bedingten Aufführungsvarianten zur Verfügung steht) gleichermaßen geeignet ist. Das DFG-Projekt erfolgt in Zusammenarbeit mit den Kooperationspartnern Schott Music und RISM.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Landau in der Pfalz, 1. bis 2. Dezember 2016

Oper und Militärmusik im „langen“ 19. Jahrhundert – Sujets, Beziehungen, Einflüsse
von Lara Rosa Fischer, Mainz

Mainz, 21. Januar 2017

Ein Nachmittag mit Gluck: Sein Opernschaffen – Bezüge, Reaktionen, Perspektiven
von Lavinia Hantelmann, Mainz

Wien, 1. bis 3. Februar 2017

Musiktheatralische Textualität: Opernbezogene Musikdrucke im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts
von Meike Wilfing-Albrecht, Wien

Die Autoren der Beiträge

NATALIA V. GUBKINA, geb. 1966 in Archangelsk. Studium der Musikwissenschaft an der Expositur Petrosawodsk des Leningrader Rimski-Korsakow Konservatoriums. Promotion 1999 am Russischen Institut für Kunstgeschichte St. Petersburg über *Das Deutsche Musiktheater in St. Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts* (St. Petersburg 2003). 1997–2005 Dozentin an der Staatlichen Pädagogischen Herzen-Universität St. Petersburg. Seit 2005 Forschungstätigkeit im Rahmen eines Aufbaustudiums am Institut für Jazzforschung Graz, Mitarbeit an Projekten der Universität Bonn (*Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*) und am Russischen Institut für Kunstgeschichte (*Musikalisches St. Petersburg. 19. Jahrhundert: Enzyklopädie*). Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung (*Jazz-Rezeption in Europa*). Seit 2014 Dissertantin am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

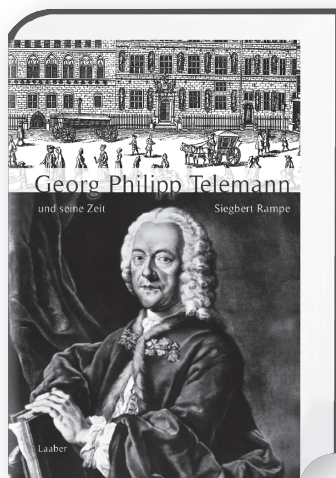
GREGOR HERZFELD, geb. 1975 in Nürnberg, studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg und Cremona. Von 2002 bis 2005 war er Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, 2005 bis 2006 verbrachte er als Visiting Assistant in Research an der Yale University in New Haven und von 2007 bis 2015 war Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Albrecht Riethmüller an der Freien Universität Berlin. In dieser Zeit war er auch Redakteur der Zeitschrift *Archiv für Musikwissenschaft*. Seine Dissertation (2006) erforscht das Phänomen Zeit in der experimentellen amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts, seine Habilitation (2012) die musikalische Rezeption Edgar Allan Poes. Von 2012 bis 2017 war er Privatdozent für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 2015 ist er Dramaturg des Freiburger Barockorchesters, seit 2017 zudem Privatdozent an der Philosophischen Fakultät der Universität Basel.

MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ, geb. 1975 in Bihac (Bosnien-Herzegowina), studierte Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der Kunstakademie in Novi Sad, 2012 Promotion mit einer Arbeit *über Die gesellschaftliche Rolle der Salonmusik im Leben und Wertesystem des serbischen Bürgertums im 19. Jahrhundert* (veröffentlicht vom Musikwissenschaftlichen Institut der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Belgrad 2014). Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Werkausgabe von Kornelije Stanković. Zahlreiche Veröffentlichungen in serbischer, deutscher, englischer und tschechischer Sprache sowie lexikographische Artikel für das *Serbische Biographische Wörterbuch*, die *Serbische Enzyklopädie* und den *Grove Music Online*. Marijana Kokanović Marković ist Dozentin an der Abteilung für Musikwissenschaft an der Kunstakademie, Universität Novi Sad (Serbien).

CORDELIA MILLER, geb. 1969 in Altenberg bei Köln, Studium der Germanistik, Linguistik und Slawistik an der Universität Köln, Klavierstudium (Konzertexamen) an der Musikhochschule Detmold und Studium der Instrumentalpädagogik, Liedgestaltung, Evangelischen Kirchenmusik (A-Examen) und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. 2009 Promotion über das deutsche Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. Seit 2006 hauptamtliche Tätigkeit als Kantorin in Frechen bei Köln. 2010–2013 Lehraufträge für Musikwissenschaft an der HfMT Köln. Seit 2013 hauptamtliche Tätigkeit als Kantorin in Berlin-Steglitz-Lichterfelde. 2014 Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte und Publikationen im Bereich Konzertwesen, Instrumentalkonzert als Gattung, Kirchenmusik und Gender Studies.

Siegbert Rampe

GEORG PHILIPP TELEMANN



Die große Monographie
zum Telemann-Jahr 2017
von Siegbert Rampe

Georg Philipp Telemann
und seine Zeit

Von Siegbert Rampe
569 Seiten mit 31 Abbildungen
(Große Komponisten und ihre Zeit)
ISBN 978-3-89007-839-7

Trotz oder vielleicht gerade wegen seines immensen Œuvres ist Georg Philipp Telemann immer noch einer der großen Unbekannten der Barockmusik. Eine wissenschaftlich fundierte Gesamtdarstellung seines Lebens und Schaffens gab es bislang nicht. Das neue Buch von Siegbert Rampe, *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*, schließt nun – pünktlich zum Telemann-Jahr 2017 – diese gravierende Lücke.

www.laaber-verlag.de

Hals über Kopf

DAS HANDBUCH
DES NOTENSATZES

Elaine Gould

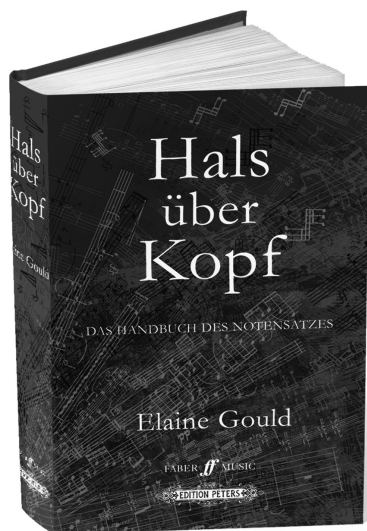
Gebundene Ausgabe

EP 72478

ISBN: 978-1-84367-048-3

Preis 89,- Euro

www.edition-peters.de



Hals über Kopf (englische Ausgabe: Behind Bars) ist der unentbehrliche Leitfaden für alle, die Wert auf ein professionell gestaltetes Notenbild legen: Setzer und Grafiker, Komponisten, Arrangeure, Musikwissenschaftler, Autoren und Lektoren sowie Lehrende und Studierende an Musikhochschulen und Universitäten. Ein vollständiges Regelwerk für den modernen Notensatz auf höchstem Niveau, ein Meilenstein der Notationskunde.

Elaine Gould hat mit diesem monumentalen Buch eine regelrechte Enzyklopädie des Notensatzes verfasst – eine Meisterleistung. Wenn Komponisten und Notensetzer der nächsten Generation regen Gebrauch davon machen, wird dieses Werk ein Segen für alle strapazierten und leidgeprüften Sänger und Instrumentalisten sein. Ich würde mir erhoffen, dass es das A und O des Notensatzes im 21. Jahrhundert wird.

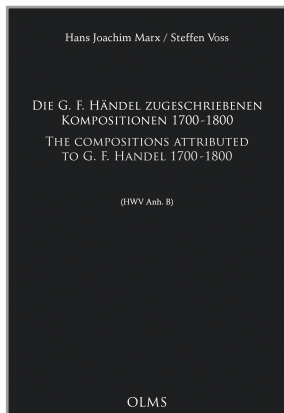
SIR SIMON RATTLE



FABER **ff** MUSIC

WORKING IN PARTNERSHIP

OLMS MUSIKWISSENSCHAFT



Hans Joachim Marx, Steffen Voss (Hg.)
Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen, 1700-1800 / The Compositions attributed to G. F. Handel, 1700-1800 (HWV Anh. B)

Deutsch-englisch. 2017. 510 S. mit zahlreichen Notenbeispielen und Abb. Leinen. ISBN 978-3-487-15483-1 € 69,00

Der Band ist als Anhang zu dem von Baselt erarbeiteten dreibändigen Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV) konzipiert worden. Die Autoren haben die Kompositionen, die in über 400 Handschriften in Europa und in Übersee erhalten sind, nach dem philologischen Prinzip der Echtheitskritik untersucht und beschrieben. Außer einigen kleineren vokalen und instrumentalen Werken Händels war die Entdeckung eines *Gloria in excelsis Deo* in der Londoner „Royal Academy of Music“ eine der unvorhersehbaren Ereignisse des Forschungsprojektes.

Peter Schleuning

So könnte es gewesen sein – Musikergeschichten

Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und Fanny Hensel. 2017. 174 S. mit 5 Abb. Englische Broschur. ISBN 978-3-487-08588-3 € 22,00

Wahr oder erfunden? Auf dieser Gratwanderung bewegen sich die Texte zu Ausschnitten aus dem Leben von vier Komponisten und einer Komponistin: *Johann Sebastian* und *Carl Philipp Emanuel Bach*, *Mozart*, *Beethoven* und *Fanny Hensel*. In lebendigen und informativen Dialogen werden Charakter und Probleme, Bekannte und Umfeld der Protagonisten beleuchtet. Einfühlsam werden dabei Lücken gefüllt, die der bisherigen Musikforschung unzugänglich waren.

Die Frage nach „Wahr oder Erfunden“, ständige Begleiterin bei der Lektüre, wird durch *Anhänge* geklärt.



Peter Gülke

Dirigenten

2017. 288 S. mit zahlreichen Fotos. Hardcover.

ISBN 978-3-487-08589-0

€ 22,00

„Wenn einer singt, bestimmt er, wenn mehr als einer singt, bestimme ich“, so Herbert von Karajans Kurzbeschreibung des Dirigierens.

Der Dirigent ist der ebenso umjubelte wie umstrittene Repräsentant des Musiklebens, gleichermaßen Gegenstand von Heldenverehrung wie des Schamanentums verdächtig.

Der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke entwirft mit Kopf und Herz Portraits aus dem Inneren der Orchesterarbeit: Das Spektrum reicht von Hans von Bülow über Richard Strauss, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Carlos Kleiber u. a. m. bis zu dem kürzlich verstorbenen Nikolaus Harnoncourt.

Martin Geck

Luthers Lieder – Leuchttürme der Reformation

2. Auflage 2017. 144 S. mit zahlreichen Abb. Englische Broschur. ISBN 978-3-487-08584-5 € 16,80

Martin Geck – Musikwissenschaftler und studierter Theologe – verknüpft in diesem Buch die musikalischen, theologischen, literarischen und kulturgeschichtlichen Fäden des Themas.

Dabei betrachtet Geck die Phänomene vor weitem Horizont. Die Darstellung entspricht neuestem Forschungsstand und richtet sich an alle, die über Luthers Lieder knapp aber gründlich informiert werden möchten – keine Heiligenlegende, sondern ein von kritischem Enthusiasmus getragenes Plädoyer für Luthers Lieder als Leuchttürme der Reformation.

HEINRICH SCHÜTZ UND DIE PSALM- KOMPOSITION IM REFORMATIONS- ZEITALTER

INTERNATIONALES HEINRICH SCHÜTZ FEST

MARBURG 21.–24.9.2017

Konzerte

Johann Rosenmüller Ensemble | Arno Paduch, Leitung
Mehrchörige Musik von Heinrich Schütz und
Claudio Monteverdi sowie aus hessischen Inventaren
des 17. Jahrhunderts

Ensemble Saltarello | Tobias Irmischer, Leitung
Psalmvertonungen von Heinrich Schütz und seinen Lehrern

Friedhelm Flamme Psalmkompositionen für Orgel
von Johann Adam Reincken, Julius Reubke und Max Reger

Ka Young Lee, Orgel | Olaf Pyras, Schlagzeug | Monica
Rincón, Harfe | Bo Wimmer, Rezitation | Woodvalley
Movement, Tanz | Marburger Oktett, Gesang | Kurhessische
Kantorei | Uwe Maibaum, Leitung Psalmvertonungen
und Spielereien um alte biblische Gesänge – Musik für Chor,
Harfe, Orgel und Schlagzeug von César Frank, Heinrich
Schütz, Leonard Bernstein, Arvo Pärt u. a.

Chorprojekt mit Vokalmusik von Heinrich Schütz,
Michael Praetorius, Hugo Distler und Johann Pachelbel |
Nils Kuppe, Leitung

Wissenschaftliches Symposium Die Psalmen Davids
von Heinrich Schütz | Prof. Dr. Lothar Schmidt, Leitung

Exkursion ins historische Kirchenarchiv Lich

Orgelbesichtigungen und -vorführungen im Landgrafen-
schloß und Kugelkirche

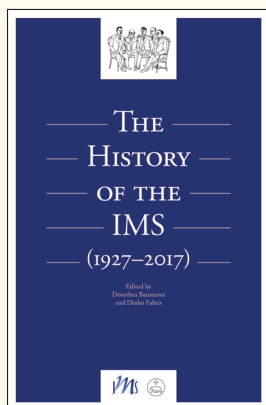
Ausstellung Musik des Reformationszeitalters

Ökumenischer Festgottesdienst in der Elisabethkirche



Infos und Karten

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V.
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel
Telefon 0049 (0)561-31 64 500 · Fax 0049 (0)561-31 64 501
info@schuetzgesellschaft.de · www.schuetzgesellschaft.de

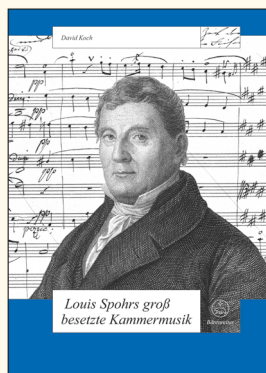


Dorothea Baumann, Dinko Fabris (Hg.)
International Musicological Society

The History of the IMS (1927–2017)

8 + 167 Seiten (englisch); Paperback
ISBN 978-3-7618-2439-9 · € 29,95

Die Int. Gesellschaft für Musikwissenschaft (IMS/IGMw) ist die älteste internationale Vereinigung von Musikwissenschaftlern, die seit ihrer Gründung in Basel im Jahre 1927 ohne Unterbrechung tätig ist. – Die faszinierende, von 21 Mitautoren verfasste Geschichte, welche dieses Buch erzählt, rekonstruiert die Rolle der Protagonisten der weltweit tätigen IMS bis zum heutigen Tag.



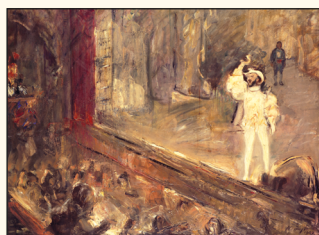
David Koch

Louis Spohrs groß besetzte Kammermusik

Ein Beitrag zur Gattungsentwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 24
286 S., mit zahlreichen Notenbeispielen; Paperback
ISBN 978-3-7618-2415-3 · € 39,95

Die Möglichkeiten der menschlichen Stimme



Stephan Mösch (Hrsg.)
KOMPONIEREN
Von Monteverdi bis Rihm
FÜR STIMME
Ein Handbuch

Stephan Mösch (Hg.) Komponieren für Stimme

Von Monteverdi bis Rihm

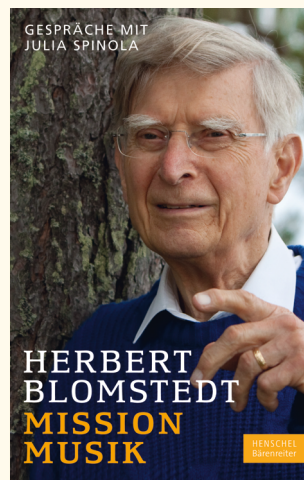
Ein Handbuch. In Kooperation mit der Hochschule für Musik Karlsruhe. 389 S. mit Notenbeispielen und 12 s/w-Abb.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-2379-8 · € 39,95

Von Monteverdi bis heute versuchen Komponistinnen und Komponisten, den Möglichkeiten der menschlichen Stimme zu folgen und gleichzeitig diese Möglichkeiten und damit die Grenzen des Musiktheaters zu erweitern.

In diesem Buch erkunden international renommierte Autoren den Umgang mit der menschlichen Stimme – im Wechsel der Stile, Gattungen und individuellen Schreibweisen.

Neben einem historischen Überblick bietet der Band Gespräche mit zwölf führenden Komponistinnen und Komponisten unserer Zeit.

Lebensgeschichte eines Dirigenten



Herbert Blomstedt Mission Musik

Gespräche mit Julia Spinola

(Bärenreiter/Henschel). 183 S. mit 16 farb. und s/w-Abb.; Hardcover
ISBN 978-3-7618-2417-7 · € 24,95

Herbert Blomstedt ist eine der bemerkenswertesten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Mit ebenso luziden wie besessenen Interpretationen widerlegt er das Klischee vom Dirigenten als Pultstar.

Im Buch erzählt er von seiner Kindheit in Schweden, erinnert sich an sein Studium bei Igor Markevitch und Leonard Bernstein und blickt auf seine nunmehr über 60 Jahre währende Laufbahn zurück.

In Gesprächen, die auf gemeinsamen Reisen und an biografisch wichtigen Orten geführt wurden, gibt Herbert Blomstedt tiefe Einblicke in seine musikalischen und menschlichen Überzeugungen.

► Leseproben im Internet



Bärenreiter
www.baerenreiter.com