

Quellen untersucht. Anhand verschiedener Versionen des Stücks »D'ung aultre amer« von Johannes Ockeghem, von denen vier Agricola zugeschrieben werden, versucht Schreurs damalige Aufführungspraktiken zu rekonstruieren. Seine Schlussfolgerung aus diesen Untersuchungen ist die Annahme der zaghaften Entwicklung einer selbständigen instrumentalen Ensemblesmusik. Dabei betont er jedoch ebenfalls die Ambiguität der Quellenlage und warnt davor, eine strikte Trennlinie zwischen Vokal- und Instrumentalmusik zu ziehen.

Aus der bereichernden Sicht des Praktikers prüft der Lautenist Marc Lewon in Teil 3 die Überlegungen, die Jon Banks in seiner Monographie »The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century« (Aldershot 2006) vorgenommen hatte, kritisch. Er widerlegt Banks' Festlegung untextiert überlieferter Werke Agricolas hinsichtlich der Besetzung, des Genres und weiterer Parameter. Lewon geht vielmehr davon aus, dass »historisch korrekte« Besetzungen aufgrund der uneindeutigen Quellenlage nicht postuliert werden können, sondern stattdessen ein kreativer Umgang mit diesen Quellen erforderlich sei, um historisch angemessene und vor allem musikalisch überzeugende Interpretationen zu erreichen. In eine ähnliche Richtung zielen auch die Überlegungen von Kees Boeke. Er hebt hervor, dass kaum eine textierte Melodie in einem Manuskript als zuverlässig eingestuft werden kann, da das Wort-Ton-Verhältnis häufig nicht stimme. Vielmehr liege es in den Händen der Interpreten, den Text richtig

der Musik zu unterlegen, wobei der Rhythmus der Musik und der dazu passende Rhythmus der Worte ein Hilfsmittel darstellen. Ebenso seien die zu Agricolas Lebenszeit existierenden Instrumente noch keiner grundlegenden Neuentwicklung unterworfen gewesen, und daher käme Transposition als Möglichkeit der Aufführung durchaus in Frage.

Andrea Lindmayr-Brandl beschließt den interessanten Band mit ihren Ausführungen zu einem Interpretationsvergleich des Stückes »Fortuna desperata« (»Verzweifeltes Schicksal«) anhand dreier CD-Einspielungen der 1990er Jahre. Sie geht ebenfalls von einem Wechselverhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik aus, das sich in den Kompositionsprinzipien Agricolas wiederfinde und demzufolge auch in der Interpretation durch verschiedene Künstler zum Ausdruck kommt. Bei der Betrachtung der Einspielungen falle vor allem die Rolle der unterschiedlichen Besetzungen auf, deren Einfluss auf den Charakter des Stückes deutlich zu bemerken sei. Die aufgezeigten Variationsmöglichkeiten in der Besetzungsfrage betrachtet Lindmayr-Brandl als ein bewusstes Vorgehen Agricolas, der damit die aufführungspraktischen Forderungen seiner Zeit nach Flexibilität und Variation erfülle.

Insgesamt liegt damit ein lesenswerter Band vor, der mutig die bisher bestehenden musikwissenschaftlichen Betrachtungen zu Agricolas Schaffen hinterfragt und dessen Werk unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten neu erkundet. [Stefanie Petzold]

Elisabeth Schmierer: Geschichte des Liedes

Laaber 2007

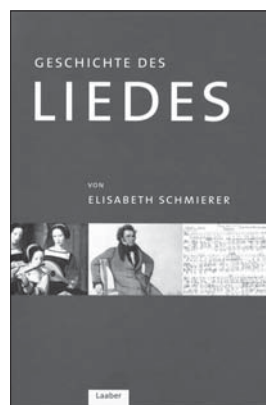
Das Erscheinen einer deutschsprachigen Überblicksdarstellung zum Lied liegt nahezu zwanzig Jahre zurück (Siegfried Kross: Geschichte des deutschen Liedes, Darmstadt 1989). Es ist daher zu begrüßen, dass mit Elisabeth Schmierers Studie nun wieder eine Liedgeschichte vorliegt, die zudem nicht nur die deutsche Entwicklung der Gattung, sondern deren Geschichte insgesamt darzustellen sucht. Beansprucht wird dabei, eine »Gattungsgeschichte« vorzulegen, die sich sowohl

an musikinteressierte Laien und Sänger als auch an Studierende, Lehrer und Wissenschaftler wendet (vgl. S. X und Klappentext). Ein Anspruch, der – man ahnt es bereits angesichts der heterogenen Zielgruppe und des komplexen, nicht nur rein musikalische, sondern u. a. sozialgeschichtliche, terminologische und ästhetische Aspekte beinhaltenden Gattungsbegriffs – auf 400 Seiten kaum adäquat eingelöst werden kann. So sind die Kapitel I bis III zum einstimmig überlieferten Lied

bis zum 15. Jahrhundert (S. 1–13), zum mehrstimmigen Lied vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (S. 15–46) und zu Liedkompositionen von 1600 bis 1750 (S. 47–54) »lexikalisch knapp gehalten« (S. X). Dennoch gelingt es Schmierer in bewundernswerter Weise, musikalische Sachverhalte präzise auf den Punkt zu bringen, freilich ohne die skizzierten Entwicklungen zu den wesentlichen Gattungstypen des Liedes weiter erläutern zu können. Der Leser erfährt beispielsweise, dass sich das Madrigal von Florenz ausgehend in den 1530er Jahren auch in anderen italienischen Städten ausbreitete oder dass die Veröffentlichung von Madrigalen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung nahm (vgl. S. 44), nicht aber die Hintergründe, wie es zu derartigen Entwicklungen kam. Angesichts dieser Skizzenartigkeit finden sich als vertiefende Literaturhinweise bzw. Belege in diesen Kapiteln denn auch überwiegend Artikel der Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«, also Texte, die Studierenden und Wissenschaftlern sonst als Einstieg in die Materie dienen.

Wesentlich umfangreicher disponiert sind die den historischen Teil des Bandes beschließenden Kapitel IV bis IX. Ausgehend von Lied und Liedästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (S. 55–83) verfolgt Schmierer die Entwicklung der Gattung über das Kunstlied des 19. Jahrhunderts (S. 85–178), das französische Lied im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (S. 179–212), nationale Traditionen des Kunstliedes im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts (S. 213–220) bis zum Lied in der ersten bzw. in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (S. 221–268 bzw. S. 269–281). Positiv hervorzuheben sind hier vor allem die vermehrt zahlreichen Notenbeispiele anschaulichen, teilweise vergleichenden Analysen, dank derer das Lied unter primär kompositionsgeschichtlicher Perspektive als Kunstwerk erfahrbar wird. Durchaus angeboten hätte es sich dabei allerdings, nicht nur etablierte Meister- bzw. Repertoirewerke heranzuziehen, sondern auch ausführlicher die Liedproduktion von Komponistinnen und mit Blick auf die Aufführungsbedingungen bzw. den Aufführungskontext der Gattung, das kulturelle Handeln von Salonieren

zu thematisieren. Zugleich wäre dadurch die gattungsgeschichtlich bedeutsame Frage nach den Mechanismen der Repertoirebildung bzw. der Kanonisierung von Werken in den Blick gerückt. So aber wird im Hinblick auf das 19. Jahrhundert und



ohne Notenbeispiel lediglich kursorisch auf das Liedschaffen von Luise Reichardt (S. 97/98), Fanny Hensel – die hier als Fanny Mendelssohn Bartholdy firmiert – (S. 98) und Clara Schumann (S. 125) hingewiesen. Die als Sängerin, Gesangspädagogin, Salonveranstalterin

und Komponistin für die französische Gattungsgeschichte des Liedes bedeutsame Pauline Viardot wird überhaupt nicht erwähnt.

Ergänzend zur historischen Entwicklung des Liedes beleuchtet Schmierer die Gattung in den Schlusskapiteln X bis XII noch einmal unter unterschiedlichen systematischen Gesichtspunkten. In den Blick genommen werden Aspekte des Umgangliedes (S. 283–315), Interpretation und Aufführungspraxis des Liedes (S. 317–330) und schließlich der gesellschaftliche Ort des Musizierens beim Kunstlied (S. 331–340). Die in Kapitel XIII abgedruckten Dokumente zur Liedgeschichte (S. 341–369) ermöglichen ein vertiefen des Studium vor allem zur deutschen Liedästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. Erfreulich ist auch die gut aufbereitete Bibliographie (S. 371–392), die nach Kapiteln und Themen aufgeschlüsselt nicht nur das schnelle Auffinden von Sekundärliteratur, sondern auch von Notenausgaben, Liederbüchern und von aufführungspraktischen Quellen ermöglicht. Irritierend ist allerdings, dass in Kapiteln angeführte Literaturhinweise nicht immer in der Bibliographie erscheinen (vgl. etwa S. 7, Anm. 1; S. 47, Anm. 2) und dass Max Friedländers mehrbändige, mit Blick auf das 18. Jahrhundert immer noch gewichtige Untersuchung »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert: Quellen und Studien«; mit 350 teils gestochenen, teils in den Text ge-

druckten Musikbeispielen, Berlin [u.a.] 1902, Reprint Hildesheim [u.a.] 1962) im gesamten Band keine Erwähnung findet.

Insgesamt ist die Studie Schmierers also nur bedingt für die eingangs genannte Zielgruppe geeignet, da der Band zwar dank übersichtlich aufbereiteter Informationen und einer komfortablen Bibliographie wertvolle Hilfe und Orientierung

für eine erste Beschäftigung mit dem Lied bietet, aber in seinem Zugriff auf die Gattung letztlich verhältnismäßig eindimensional bleibt. Zentrale musikalische Entwicklungen des Liedes werden in ihrer jeweiligen Erscheinungsweise zwar konzis benannt, aber allenfalls ansatzweise in ihrem historischen Kontext situiert bzw. aus diesem heraus expliziert. [Martin Loeser]

Christoph Henzel: Graun-Werkverzeichnis (GraunWV)

Beeskow (ortus musikverlag) 2006

Neben Johann Joachim Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach gehören Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun zu den herausragendsten und einflussreichsten Musiker- und Komponistenpersönlichkeiten des friederizianischen Berlins in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Liegen von Quantz (Augsbach) und C. P. E. Bach (Wotquenne und Helm; ein drittes, vorerst auf die Vokalwerke beschränktes Werkverzeichnis, das aufgrund der fundamental verbesserten



Quellenlage durch die neu hinzugekommenen Sing-Akademiequellen notwendig geworden ist, befindet sich durch den Rezensenten derzeit in Arbeit) bereits seit längerem Werkverzeichnisse vor, die die Beschäftigung mit deren Schaffen erleichtern, so stellte ein umfassendes und zuverlässiges Verzeichnis der Werke der Gebrüder Graun lange ein Desiderat in der Musikforschung dar. Zwar existierten bislang zu einzelnen Gattungen wie der Sinfonie (Mennicke), den geistlichen Vokalwerken (Grubbs), den Trios (Wendt) und den Konzerten (Willer) Teilverzeichnisse, die jeweils im Anhang zu den in der Regel analytischen Studien abgedruckt wurden, doch eine zusammenfassende Gesamtschau des kompositorischen Œuvres der beiden Brüder fehlte.

Dieses Desiderat löste Christoph Henzel mit dem vorliegenden, im wahrsten Sinne des Wortes gewichtigen Graun-Werkverzeichnis (GraunWV) – dem eigentlichen Werkverzeichnisband mit 925 Seiten schließt sich ein Register- und Abbildungsband mit 352 Seiten an – auf beeindruckende Weise ein, das das Ergebnis eines fünfjährigen (1999–2003), an der Universität Rostock angesiedelten und von der DFG geförderten Projektes darstellt. Henzel hatte dabei das Glück, was die letztendlichen Forschungsergebnisse anbelangt, dass in die Laufzeit dieses Projektes die wundersame Wiederentdeckung der historischen Notenbestände der Sing-Akademie zu Berlin in Kiew (1999) und deren vielleicht noch wundersamere Rückführung nach Berlin (2001) fiel. Zeitlich und arbeitstechnisch gesehen waren diese neuen Umstände natürlich eine zusätzliche Herausforderung. Denn nicht nur für die Carl Philipp Emanuel Bach-Forschung ergab sich durch die wieder zugänglichen Sing-Akademiebestände ein ungeheurer Quellenzuwachs (ohne ihn wäre der große Bereich seiner Hamburger Vokalmusik nur rudimentär quellenmäßig vorhanden), sondern eben auch für die Gebrüder Graun. Dies zeigt sich schnell, wenn man einen Blick in das nach Bibliotheken geordnete Quellenregister des GraunWVs wirft. Allein 7 1/2 des 29 Seiten umfassenden Quellenregisters listen Graun-Quellen aus den Sing-Akademiebeständen auf (in Zahlen: 733 von etwas mehr als 3400, auf ca. 170 Bibliotheken verteilte Quellen). Dabei müssen in vielen Fällen die Sing-Akademiequellen hinsichtlich ihres Quellenwertes als bedeutend eingestuft werden, da sie in beträchtlicher Anzahl aus dem di-