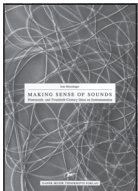


was subsequently expanded by the Benedictines at Ringsted for monastic use and it is this that has been transmitted in the Kiel MS (p. 58). With this drastic suggestion Michael Chesnutt turns the traditional – and I must say seemingly logical – assumption as to the order of events on its head. Whereas it has heretofore been thought reasonable to regard the Kiel MS as a thirteenth-century copy of the liturgical services that were prepared at Ringsted in honour of the new saint, of which the Translation service at least was ready for use on 25 June 1170, the new theory would remove it even further from the colourful scene of medieval pomp and piety which it has always seemed to conjure up. The author of this theory makes no suggestion as to what then was sung in Ringsted monastery church when King Valdemar came to witness, as the culmination of a long campaign, the Translation of his father. He rather diffidently suggests, with reference to the cases of St. Olaf in Norway and St. Thorlak in Iceland, that the liturgical observance of St. Knud Lavard was ‘based in the first instance on the Common of Saints and only later adorned with proper texts’ (p. 54). The Common may well have provided the framework ‘in the first instance’ (which may have been for unauthorized services as early as the middle of the twelfth century), but there is a notable difference between the cases of St. Olaf and St. Thorlak, on the one hand, and St. Knud Lavard, on the other: the first two were never canonized by papal edict, whereas Knud Lavard’s canonization was announced in a papal bull in which the date on which he was to be so celebrated was specified. It is unthinkable that under these circumstances the occasion would not have been celebrated with all the richness of ceremony that the monks of Ringsted could muster. I am therefore not convinced by this radical conjecture; I find here no certain evidence to justify the rewriting of history.

The book is difficult reading, even if one is reasonably familiar with the subject, but it is rewarding – albeit, in my opinion, mistaken in some important respects. It leads one about in a world of medieval Danish literature and introduces one to a rich bibliography. Above all, it provides us with a new edition of the texts of the Offices and Masses of St. Knud Lavard that is, I believe, for the most part philologically and liturgically reliable. As a publication of the Arnamagnæan Institute of the University of Copenhagen it is scarcely necessary to say that it is admirably edited and virtually free of typographical errors – though surely a collection of sequences is a *Sequentiary*, not a *Sequentiary* (pp. 35, 37)?

*John Bergsagel*



Jens Hesselager, *Making Sense of Sounds. Nineteenth- and Twentieth-Century Ideas of Instrumentation*

Copenhagen: Dansk Musik Tidsskrifts Forlag, 2004

201 pp., music exx.

ISBN 87-990266-0-0

DKK 150

Mit der revidierten Fassung seiner an der Universität von Kopenhagen entstandenen Dissertation (2001) widmet sich Hesselager dem komplexen Verhältnis von Instrumentation und Interpretation. Instrumentationstechniken und Klangfarben werden mit dem Verstehen und Erleben von Musik in Beziehung gesetzt. Zugleich hat sich diese englischsprachige Monographie zum Ziel gesetzt, die bislang überwiegend in deutscher Sprache geführte Diskussion auf eine internationale Ebene zu heben. In einem ersten Kapitel stellt der Verfasser verschiedene Konzepte und Problemfelder in der Art eines Ideenkatalogs zum Themenkomplex ‘Instrumentation’ vor. Dabei verzichtet er bewusst auf Vollständigkeit und Chronologie, er intendiert vielmehr eine vergleichende Präsentation der Positionen Hugo Riemanns (1882), Ferdinand Simon

Gassners (1849) und E.T.A. Hoffmanns (1814/15), und zeigt an ihnen den Wandel der Werturteile in dem anvisierten Zeitrahmen auf.

Das zweite Kapitel beginnt mit der Unterscheidung zwischen kleinem und großem Ensemble, die Boulez als die ‘beiden Pole’ in der Welt der Instrumentalmusik eingeführt hat und als unterschiedliche ‘musikalische Objekte’ begreift, die entweder von innen oder von außen heraus generiert werden. Dies veranschaulicht Hesselager am Beispiel von Debussys *Jeux* (Takt 100ff.) und referiert Boulez’ Analysen von Weberns *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 und seine *Symphonie*, op. 21 (Takt 1-10) als Beispiel für die Technik des ‘small ensemble’ (Stichwort: Klangfarbenmelodie) und von *Farben* aus Schönbergs *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909) als Beispiel für die ‘large ensemble’-Technik. Boulez’ hergestellte Assoziation der ‘large ensemble’-Techniken mit Adornos Phantasmagorie-Begriff nimmt Hesselager zum Anlass, diesen Begriff und seine korrespondierenden orchestralen Techniken ausführlich zu diskutieren und sie anhand von Wagners *Tannhäuser* und Mahlers *Lied von der Erde* zu konkretisieren.

Charles Ives’ Kunstgriff – am Ende seiner vier Stunden andauernden *Concord Sonata* für Klavier eine kurze Flöten-Partie einzubinden –, ist der Aufhänger für das dritte, relativ konzise gehaltene Kapitel, in dem Hesselager u.a. in Auseinandersetzung mit ästhetischen Werturteilen Riemanns und Adornos in die Thematik der ‘orchestral unity’ einführt. Richard Strauss’ Aussage, jedes Werk von Wagner besitze eine eigene Instrumentation, gewissermaßen sein eigenes Orchester, wird ebenso diskutiert wie Adornos Ausführungen über die Idee der Einheit – eine Idee (als Beispiel dient Wagners *Lohengrin*), die nur in des Hörers Vorstellung als eine imaginierte Totalität existiert, eine Synthese bestehend aus Details, die als Projektion konstruiert nichts anderes ist als das Produkt der Vorstellung des Interpretierenden, ausgelöst durch die Partitur oder Aufführung eines Werkes.

Im Zentrum des vierten und umfangreichsten Kapitels der Arbeit steht die Diskussion um zwei, zumindest in der westlich geprägten Musiktradition tradierte Konventionen: die Anfertigung eines Particells und die Praxis der Transkription – letztere im Sinne der Umsetzung eines Stückes für einen anderen Klangkörper, vor allem mit Klavier als Ausgangs- oder Zielinstrument. Erklärtes Ziel des Autors ist es, die Funktionen des Particells mit den Orchestertraditionen des 19. Jahrhunderts zu verknüpfen: So werden Wagners *Rheingold* und *Walküre* zitiert, für die Wagner keinen Particell anfertigte, da diese Praxis jenen Kompositionen unangemessen schien. So hilfreich das Particell im Allgemeinen für die Organisation musikalischer Ideen sein mochte, so unzweckmäßig schien es Wagner gewesen zu sein. Grund dafür war die innen stark und außen schwach ausgeprägte Komplexität dieser Werke, wie der Verfasser plausibel darlegt.

Hesselager stellt auf dieser Basis zwei Definitionsmodelle des Begriffs ‘translation’ vor, die auf die Beziehung zwischen einem Text und seiner sprachlichen Übersetzung rekurren. Erstens: “A distinction is made between *what is said* and *the way it is said*. In this case *what is said* is understood as the content, or perhaps the spirit, of the text or either as that which was *intended* by the author or that which it *really* means. The translation can then be claimed to preserve the content, spirit or intention of the original while merely changing the inessential surface.” (S. 107) Und zweitens: “Every statement, including the original text, is considered a fleeting moment in an all-encompassing, infinite flux of derivations where no original statement can ever be pointed to. The translation then merely participates in this grand play of drifting meanings, on a par with the so-called ‘original’ version of the text.” (ibid.) Diese empfiehlt er, auch auf die Beziehung zwischen einem Klavierstück und einer transkribierten Orchesterversion anzuwenden, und demonstriert dies an zwei Transkriptionen, nämlich an Alban Bergs Instrumentation seiner *Sieben frühen Lieder* und Pierre Boulez’ *Notations I-IV* für Orchester.

Hesselager kommt zu dem, allerdings keineswegs innovativen Zwischenergebnis, dass Instrumentation dabei hilft, Strukturen, melodische Linien, Themen, Farbtöne, verschiedene Klangquellen u.a. zu unterscheiden. Dieser Funktion wäre man sich zwar zu jedem Zeitpunkt der Musikgeschichte bewusst gewesen, sie hätte aber erst im musikästhetischen Disput um absolute und programmatische Musik an Aktualität gewonnen. Auch sei zumindest seit Beginn des frühen 19. Jahrhunderts die Frage, was Musik und Musikverstehen bedeute, in Zusammenhang mit der Thematik der Instrumentation erörtert worden, doch sei dieser Zusammenhang lange Zeit als nebensächlich aufgefasst worden, da ästhetische Werturteile Instrumentation nicht selten als arbiträr oder nicht essentiell vernachlässigten. Und so hätten Diskussionen über Instrumentation und musikalisches Verstehen häufig nur darauf gezielt, die Rolle der Instrumentation zu bagatellisieren, um Interpretationsstrategien zu finden, die von solchen Erwägungen ungestört 'funktionieren' könnten.

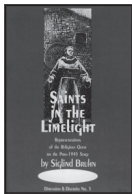
Dieses Zwischenfazit ist der Ausgangspunkt für die in den beiden letzten Kapiteln geführte Diskussion der Frage, welche Konsequenzen sich ergeben, wenn Instrumentation für die Bedeutung von 'Musikverstehen' nicht als marginale, sondern als zentrale aufgefasst wird. Die These liegt auf der Hand: Die Signifikanz von Instrumentation ist zu rehabilitieren, da die 'Oberfläche' von Musik diejenige ist, die Bedeutung enthüllt. Diese Position ist eine Kritik an den bestehenden Wertvorstellungen und ihrer Vermittlung. Hesselager stellt jene tradierten und institutionalisierten Werte und die entsprechenden pädagogischen Verfahrensweisen – wie 'Gehörbildung', Kontrapunktlehre, Formanalyse, Vom-Blatt-Spielen etc. – infrage und postuliert gleichzeitig, über jene Werte erneut zu reflektieren. Er kritisiert nicht nur die Art und Weise, wie Instrumentation lange Zeit im musikästhetischen Diskurs marginalisiert wurde, sondern distanziert sich explizit von Adornos und Riemanns Auffassung, der gemäß Musik nur dann wertvoll sei, wenn Instrumentation gegenüber der musikalischen Idee unterwürfig ("subserviant") wäre.

Vor dem Hintergrund, dass stets auch die Interessen des Fragenden sowie die eingesetzte Fragemethodik einen entscheidenden Einfluss auf die Ergebnisse ausübt, erhofft sich Hesselager, mit seinen Überlegungen einen unvoreingenommenen Zugang zu der Thematik und andere Hinsichten auf diese Problemlage eröffnet zu haben und resümiert, dass musikalische Klänge und der Sinn, den man aus ihnen zieht, dialektisch verknüpft sind: entweder man deute die Klänge als Mittel zum Zweck, und strebe somit nach dem Verstehen des musikalischen Diskurses in Abgrenzung von seiner Konkretisierung, oder man deute sie als Zweck in sich, in diesem Fall strebe man danach, die Konkretisierung als den eigentlichen Diskurs zu verstehen, den es zu interpretieren gelte.

Erfreulich ist, dass mit der nun überarbeiteten Fassung, welche inhaltlich mit der 2001 eingereichten Dissertation im wesentlichen kongruent ist, ein Buch vorgelegt wird, das beide Aspekte – Instrumentation und Musikverstehen – sinnfällig und auf innovative Weise miteinander verknüpft. Dabei wird das zu Anfang erklärte Ziel, auch ein interessiertes Nichtfachpublikum anzusprechen, erreicht. Allerdings ist es bedauerlich, dass angesichts der äußerst detailreichen Darlegung musikästhetischer Schriften und Positionen Hesselagers eigene Musikanalysen zu wenig Raum einnehmen; so hätte man sich insgesamt mehr Eigenleistung gewünscht. Unverständlich bleibt beispielsweise die Tatsache, dass der Autor – obgleich der Titel es vermuten lässt – aus dem Bereich des 19. Jahrhunderts lediglich Wagners Werke exemplarisch bespricht. Zugegebenermaßen ist die Themenbegrenzung aufgrund der komplexen und vielschichtigen Entwicklungen auf allen Ebenen, die bereits eine eigenständige Untersuchung wert sind, verständlich, doch wäre hier eine musikanalytische Ausweitung auf andere europäische Komponisten jener Zeit wünschenswert und sicherlich für das Gesamtergebnis auch fruchtbar gewesen.

Schließlich sei angemerkt, dass zwar kleinere formale Mängel auffallen – wie die falsche Zuordnung bzw. das teilweise Fehlen der Kolumnentitel, wodurch das Zurechtfinden im Buch erschwert wird, oder die insgesamt schlecht redigierte Druckfassung, deren zahlreiche orthographische Fehler durch das Korrekturlesen eines Muttersprachlers hätten vermieden werden können –, die jedoch den positiven Gesamteindruck der Publikation nicht wesentlich schmälern. Dies gilt besonders wenn man bedenkt, dass jenem Gebiet von musikwissenschaftlicher Seite her – gemessen an seiner Verbreitung – bislang relativ wenig Aufmerksamkeit zugekommen ist, und es Hesselager somit gelungen ist, angesichts der letztlich schwer fassbaren Thematik dennoch wichtige Denkanstöße zu vermitteln. Die Lektüre zeigt nicht nur, auf welche Weise man sich etwa aus ästhetischer oder historischer Perspektive Instrumentationsfragen und dem Musikverstehen nähern kann, sondern schärft vor allem den Blick für die enge Verschränkung jener Themenkomplexe und schafft damit die erforderliche Bewertungsgrundlage wenn es heißt: “Making Sense of Sounds”.

Nicole K. Strohmann



Siglind Bruhn: *Saints in the Limelight. Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*

Dimension & Diversity Series, 5; Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003

635 pp., illus.

ISBN 1-57647-096-2

USD 54

A new trend in interdisciplinary studies often produces some fascinating results both for scholars and other interested readers. A new work by the German-American scholar Siglind Bruhn, *Saints in the Limelight. Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*, is indeed the kind of book that makes you wonder why it has not been written before.

The work is divided into seven parts with an introduction and a conclusion, and it also includes seven appendices, bibliographical references and an index. The author analyses 38 operatic stage works written by 31 composers from 16 countries in Europe and North America.

A first glance at the cover may not exactly reveal the treasure inside. The violet cover picturing a monk against the background of ancient walls might lead one to suppose the book deals with The Middle Ages. Violet, the liturgical colour of both Advent and Lent, the time of penance and expiation, is commonly associated with the word ‘saint’. We are given no clue as to who the monk could be. The word ‘Operatic’ is missing on the title page, a quite confusing mistake, which might suggest that the book deals with theatre performances only, and not with operas. Furthermore, a mere glance at the table of contents confirms that this is, in fact, a very unusual book. The seven parts of the book have the following titles: ‘Allegories and the Embodied Christ’, ‘National Heroes’, ‘Antiheroes’, ‘Messengers of Christ’s Saving Grace’, ‘Teachers of the Compassionate Path’, ‘Charismatics and Mystics’, and finally, ‘Victims and Martyrs’. While the reader is most likely familiar with the names of many of the protagonists of the operatic works and their composers, he or she will probably encounter several unfamiliar ones as well. Moreover, it quickly becomes clear that the author transgresses the bounds of what the Church sees as a saint. Besides well-known Catholic saints, such as St. Joan of Arc, Thomas of Canterbury, St. Francis of Assisi, there are names which are familiar from other cultural contexts (Buddha and Mahatma Gandhi), Church-reformer Luther (in a Catholic context hardly a saint, rather the opposite) and finally, names you have probably never heard of (the protagonist of Gian-Carlo Menotti’s *The Saint of Bleeker Street* or Manoloios from