

BESPRECHUNGEN

La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi. Como, 31 maggio — 2 giugno 1985. A cura di Alberto COLZANI / Andrea LUPPI / Maurizio PADOAN. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 1987/1988. 420 S., Notenbeisp. (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell' A. M. I. S. 4.)

Forschungen zur Kirchenmusik der Lombardei mit dem Zentrum Mailand können an Vorarbeiten anknüpfen. Zumindest die Hauptorte der Region sind bekannt, und so können sich etliche Beiträge mit spezielleren Fragen befassen. Einen fundierten und bibliographisch mustergültig belegten Überblick über das lombardische Verlagswesen der Zeit gibt F. Passadore (*L'editoria musicale in Lombardia nel primo Seicento*, S. 395–408). Eine strenge kirchliche Zensur trieb die Verleger zur Vorsicht, und so kam es vom Ende des 16. Jahrhunderts an zu einer gewissen Isolierung und Provinzialisierung des lombardischen Publikationswesens.

Ausgehend von den Drucken *RISM 1608/13* und *RISM 1649/1* verfolgten V. Gibelli (*La raccolta del Lucino [1608] e lo stile concertante in Lombardia*, S. 61–77) und J. Roche (*Cross-Currents in Milanese Church Music in the 1640s: Giorgio Rolla's Anthology Teatro Musicale [1649]*, S. 11–29) Voraussetzungen und Besonderheiten der stilistischen Orientierung „lombardischer“ Musik in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die von Gibelli mitgeteilte Motette *O Maria virgo* von G. P. Cima enthält neben den Einzelstimmen auch eine Orgel-„Partitura ... ma pero senza parole“. Roche interpretiert Rollas Anthologie als einen selbstbewußten Versuch des Mailänder Verlegers, das Urteil von der Provinzialität der lombardischen Musik durch die Präsentation herausragender Exempel zu widerlegen.

Auf andere Weise wird die überregionale Ausstrahlung der lombardischen Musik dokumentiert durch die sechsbändige *Tabulatur von Pelplin*, die in einem Zisterzienserkloster nahe Danzig in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts geschrieben wurde. Die Katho-

liken in der nördlichen Diaspora waren zur Vorsicht gezwungen. Deshalb bevorzugten sie gegenüber den „eminent katholischen“ Komponisten aus Rom oder Venedig die „unverdächtigeren“ Autoren aus der Lombardei (u. a. Marenzio, Merulo, Ingegneri und insbesondere Orfeo — nicht zu verwechseln mit dem ungleich bekannteren Orazio — Vecchi); so lautet die These von M. Perz (*La musica sacra lombarda al „mare protestantarum“ [1600 ca.]. Osservazioni sul repertorio dell'intavolatura di Pelplin*, S. 357–365).

Der Rhythmus, der den Namen der Lombardei in der allgemeinen Musiklehre verankert hat, bleibt ein lohnendes Untersuchungsobjekt (H. C. Wolff, *Der lombardische Rhythmus vom 16. bis 18. Jahrhundert, von Monteverdi bis Ph. E. Bach*, S. 31–38). In einem gewichtigen und nicht nur den Spezialisten angehenden Beitrag bietet Klaus Fischer (*Nuove tecniche della policalità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulle opere di compositori di altre aree*, S. 39–60) gut belegte Einblicke in das Arbeiten mit drei und mehr Chören und die radikalen satztechnischen Konsequenzen, zu denen dies insbesondere bei Benedetto Pallavicino führte.

Mit der vielzitierten Arbeit von J. Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, hat die Forschung einen Rahmen gefunden, in dem sich auch die Beiträge über kleinere Meister fixieren lassen. Man erfährt etwas über Herkunft, Umfeld und Werk einer kunstliebenden Klosterschwester (C. Gianturco, *Caterina Assandra, suora compositrice*, S. 115–127). Druckfehler sind in Zitaten noch störender als andernorts: Allein auf S. 124 und 125 liest man „coincendarum“ statt „concinendarum“, zweimal „psalum“ statt „psalmum“, „O salutare [statt: salutaris] hostia“, „RISM 1616³“ statt „1616²“ für den in Anm. 30 zitierten Sammeldruck. Neues zu Gasparo Pietragrua kann G. Sanvito mitteilen (*La produzione sacra di Gasparo Pietragrua: contributo alla definizione di uno stile „padano“*, S. 145–171); nach wie vor bleibt das Verhältnis Gasparos zu der in Deutschland weit-

verzweigten Musikersippe ungeklärt. Ein wenig Mißtrauen ist gegenüber dem an sich begrüßenswerten Namensregister am Ende des Buches angezeigt: So erscheinen etwa von den auf S. 152, Anm. 27, aufgezählten sechs Trägern des Namens Pietragrua im Register gerade zwei. Der vagierende Lautenist und Monodienkomponist Barbarino ist nur schwer zu fassen (I. Cavallini, *Un riferimento „padano“: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607*, S. 221—243). Es ist leider für weite Teile dieser Publikation kennzeichnend, daß die (erfreulich zahlreichen) Notenbeispiele nicht oder falsch oder zumindest undeutlich auf den Text bezogen sind. Schon die Beigabe einer Kopfzeile hätte in vielen Fällen Abhilfe schaffen können.

Mit den Beiträgen über Grancino (U. Scarpetta, *Michelangelo Grancino maestro di cappella del Duomo di Milano*, S. 245—257), Grossi (N. Ghiglione, *Giovanni Antonio Grossi: un fecondo musicista del Seicento*, S. 259—268) und Turati (L. Migliavacca, *La musica sacra di Giovanni Antonio Maria Turati*, S. 269—275) kommen gut vierzig Jahre Kapellgeschichte am Mailänder Dom zur Sprache. Migliavacca erfreut den Leser durch kurze und prägnante Ausführungen. Gerade bei einem thematisch gebundenen Kongreß kann und muß vieles stillschweigend vorausgesetzt werden, sonst sind Wiederholungen unvermeidlich. Über den in Como wirkenden Lipparino (O. Tajetti, *Guglielmo Lipparino, „magister musicae“ a Como*, S. 277—294) und die Kapelle am Dom dieser Stadt (M. Longatti, *La Cappella musicale del Duomo di Como*, S. 297—311) gelangt man schließlich ins Tessin (C. Piccardi, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera*, S. 313—356). Piccardis kleine Monographie über den der Musik nicht besonders holden Landstrich, der heute „italienische Schweiz“ heißt, damals aber verschiedenen politischen und kulturellen Einflüssen unterworfen war, kann mit kleinen Überraschungen aufwarten, so mit ausführlichen Zitaten aus dem Briefwechsel zwischen Galileo Galilei und Porro, der von 1635 bis zu seinem Tod 1656 (Vize-) Hofkapellmeister in München war. Porros Rolle im Vorfeld der ersten Opernaufführungen am Wittelsbacher Hofe ist demnach hoch zu bewerten.

In anderen Beiträgen stehen stilkundliche und gattungsgeschichtliche Aspekte im Vordergrund. Die Eigenart von Monteverdis *Missa 'In illo tempore'* ist schon lange bekannt (P. Fabbri, *Monteverdi sacro a Mantova tra camera e chiesa: la Missa ... „In illo tempore“*, S. 101—114). Mit dem Versuch, „canzone-mottetto“ als Gattung zu charakterisieren, müßte wenigstens eine kurze Diskussion des Gattungsbegriffs verbunden werden. Vorerst stehen die interessanten Einzelbeobachtungen dem Ganzen eines Werkes noch etwas isoliert gegenüber (G. Vecchi, *La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento*, S. 79—97). Etliche Autoren bemühen sich, die Merkmale eines spezifischen „stile padano“ im 17. Jahrhundert herauszuarbeiten, der — so hat es den Anschein — die Extreme meidet und neben Neuem auch noch viel Überkommenes gelten läßt. An drei Polen orientiert sich die Bewertung: an Viadanas schlichten, motettisch geprägten Concerti, an Monteverdis avancierten Monodien und am beharrenden stile antico Roms. So wird G. P. Cimas Verhältnis zu der ihn umgebenden Musik, insbesondere auch derjenigen Viadanas, beschrieben (P. Mioli, *„Bontade, & leggiera“ dei Concerti ecclesiastici di Giovanni Paolo Cima*, S. 173—191). Sigismondo d'India hat neben den „manierierten“ Werken, derentwegen man ihn heute noch kennt, auch wesentlich konventionellere Töne angeschlagen (D. Arnold, *The Sacred Music of Sigismondo d'India*, S. 129—143). Tarquinio Merulas Vokalwerke beruhen auf einer grundsätzlichen Entscheidung für den „stile moderno“, sind aber in ihrer Haltung den geistlichen Werken d'Indias vergleichbar (A. Colzani, *I „Musici Spirituali Concerti“ di Tarquinio Merula*, S. 193—220). Daß die geistliche Musik von größerer Würde sei als die weltliche, ist eine Behauptung, an der man zweifeln kann. Gino Stefani hat vor etlichen Jahren zwei leistungswerte Bücher publiziert (*Musica barocca. Poetica e ideologia*, Mailand 1974; *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975), die hierzulande kaum rezensiert worden sind. Auf Stefanis Kerngedanken gründet M. Padoan seine Ausführungen (*La musica liturgica tra funzionalità statuaria e prassi. Alcuni rilievi in area lombardo-padana*, S. 367—394). An Beispielen aus Bergamo und Cremona konstatiert er den

Sieg der „Sirena“ über den „Angelo“, des Spektakels „propter homines“ über das liturgisch Erforderliche.

Der Bericht über den Kongreß von Como vermehrt die Kenntnisse in einzelnen Punkten erheblich. Vieles davon dürfte in erster Linie diejenigen berühren, die eine besondere Beziehung zum jeweiligen genius loci haben. Der Versuch, zwischen Lokalgeschichte und einer (wie immer gearteten) Vorstellung von der allgemeinen Musikgeschichte Brücken zu schlagen, ist dem Leser aufgegeben. Dieser Versuch muß nicht in jedem Fall gelingen.

(Dezember 1989)

Wolfgang Horn

Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di Caltagirone 10–12 dicembre 1985. A cura di Daniele FICOLA. Palermo: S. F. Flaccovio, Editore 1988. 259 S. (Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo. Puncta 5.)

Südlich von Neapel, das seit langem zu den Lieblingsgegenständen der Musikforschung gehört, beginnt die terra incognita. Nach der Tagung von Caltagirone auf Sizilien verfügt man nun über ein Kompendium, das zumindest für die geistliche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts eine erste Orientierung ermöglicht, insbesondere auch durch die Bibliographie, die E. Carapezza als Anhang zu seinem Einleitungsreferat mitteilt. Freilich zeigt der gewichtige und über das engere Kongreßthema hinausweisende Beitrag von O. Mischiatì (*Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV–XVIII*, S. 23–45), wie groß das Nord-Süd-Gefälle auch im Bereich musikhistorischer Kenntnisse heute ist. Das von Mischiatì skizzierte und anhand nord- und mittelitalienischer Beispiele höchst kenntnisreich illustrierte Programm mit dem Ziel einer gesamtitalienischen Kapellgeschichte, die zu einer Funktions- und Wesensbestimmung der Kirchenmusik beitragen soll durch die differenzierte Erforschung von Satzungen und Organisationsstrukturen unter Einbeziehung der an den einzelnen Orten erhaltenen Notenvorräte, bildet einen gleichsam idealen Rahmen, der hinsichtlich Siziliens noch kein zusammenhängendes Bild umschließt.

Die meisten Beiträge gehen von bestimmten Orten aus. Den Anfang bildet die Insel Malta. Hier glückte G. Azzopardi vor einigen Jahren ein bedeutender Noten- und Archivalienfund, über den hier erstmals an leicht zugänglicher Stelle berichtet wird (*La cappella musicale della cattedrale di Malta e i suoi rapporti con la Sicilia*, S. 47–67). Aufgrund der engen personellen Verbindungen zwischen Malta und Sizilien insbesondere im 17. Jahrhundert hat das Malteser Repertoire für die sizilianische Musikgeschichte eine zentrale Bedeutung. D. Ficola hat ein Verzeichnis der insgesamt 17 „sizilianischen“ Drucke (und einiger verstreuter Stücke) aus dem Malteser Fund — darunter 10 in *RISM* nicht erfaßte Unika — erstellt (*Stampe musicali siciliane a Malta*, S. 69–86).

G. Pace (*Note sui rapporti tra l'Università di Caltagirone e la sua cappella musicale*, S. 87–90), N. Maccavino (*Musica a Caltagirone nel tardo Rinascimento: 1569–1619*, S. 91–110) und L. Buono (*La cappella musicale del senato di Caltagirone dal 1620 al 1650*, S. 111–145) beleuchten die Vergangenheit Caltagirones anhand von Archivalien, aus denen in der Regel die Bezahlung von (häufig auswärtigen) Musikern für erbrachte Dienste hervorgeht. G. Donato (*La cappella musicale del duomo e della città di Messina nei secoli XVI e XVII*, S. 147–163) faßt die Ergebnisse seiner eingehenden Studien zur Musikgeschichte Messinas zusammen. Von den auf S. 150f. (Anm. 11) zitierten Werken Eliseo Ghibels wurden die dreistimmigen Madrigale (*RISM G 1773*) mittlerweile im Faksimile nachgedruckt und sind damit leicht zugänglich (Alamire, Peer/Belgien, 1984). Die Musikgeschichte von Reggio di Calabria liegt weitgehend im Dunkeln (T. Chirico, *Musici siciliani a Reggio di Calabria nel XVII secolo*, S. 165–174).

R. Lo Coco (*La cappella musicale della collegiata di Monreale*, S. 175–193) beschreibt u. a. die Zeremonien bei der Enthüllung des siebenfach verschleierte Kruzifixes in der Chiesa del SS. Salvatore. Recht ausführlich und mit starkem Akzent auf der Literaturgeschichte verfolgt M. A. Balsano Entstehung und Schicksal eines in der Kirche S. Maria della Pinta zu Palermo erstmals 1539 aufgeführten Stückes mit einem Text von Teofilo Folengo (*L'Atto della Pinta: un crescendo durato mezzo secolo*,

S. 195–235). Die Musik zu den verschiedenen Inszenierungen des Werkes ist nicht erhalten; die Autorin versucht, wenigstens ihre Art anhand eines den *Atto* beschreibenden Gedichts von Folengo zu rekonstruieren.

Volksfrömmigkeit und Brauchtum stehen auch im Mittelpunkt eines weiteren Beitrags von D. Ficola (*Il festevole trionfo per la coronazione dell'Immacolata Reina*, S. 237–248). Der Aufbau des anhand eines palermitanischen Druckes von 1644 vorgestellten religiösen *Spectaculum* ist im Detail wohl anders zu interpretieren, als der Autor dies tut. Das Gerüst der Darbietung bildet die reguläre Marienvesper mit den Psalmen 109, 112 (in der Quelle korrekt als „secondo salmo“ bezeichnet), 121, 126 („quarto salmo“) und 147. Alle Spekulationen, daß das Responsum des Einleitungsversikels („Domine ad adjuvandum“) als „primo salmo“, der Vers „Sit nomen Domini“ aus Ps. 112 als „terzo salmo“ zu betrachten seien, erübrigen sich. Etwas deplaziert wirkt schließlich der wenig informative Beitrag von G. Collisani (*Le „Sinfonie“, i „Mottetti“ e la „Messa“ di Bartolomeo Montalbano*, S. 249–259). Die Lebensdaten des Titelhelden sind im vorangehenden Beitrag Ficolas zu erfragen, ohne daß Collisani darauf hinwies. Diese Kleinigkeit verweist auf ein Problem nicht allein dieses Kongreßberichtes. Häufig wird in der ersten Fußnote auf eine größere Arbeit desselben Autors zum gleichen Thema verwiesen. Der Leser wird es dem Autor danken, wenn der Kongreßbeitrag wenigstens eine komprimierte oder anders nuancierte Reprise des andernorts bereits Gesagten darbietet.

Zwar betritt der Band mit fast allen seinen Beiträgen Neuland; gerade deshalb aber hätte man sich zumindest ein Orts- und Namensregister gewünscht. Ferner sollte man stets die *RISM*-Siglen von Sammel- und Einzeldrucken zitieren oder gegebenenfalls das Fehlen eines Druckes in *RISM* angeben. Man suche in *RISM* etwa die von A. Balsano auf S. 233, Anm. 139 zitierten Drucke von Mauro Ciaula (oder Chiaula). Unter „C“ ist nicht einmal ein Verweis zu finden; den Umweg über den Supplementband hätte die Autorin dem Leser ersparen können (die Drucke finden sich in Band A/1/5, S. 471, unter „Mauro [Palermitano]“).

(November 1989)

Wolfgang Horn

Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920–1950 (Würzburg 1985). Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1988. 180 S., Notenbeisp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 10.)

Die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist offensichtlich geprägt durch eine innere Auseinandersetzung mit „klassischen“ Prinzipien. Ausgelöst durch die revolutionären Entwicklungen im Bereich der Tonsprache, des Formenkanons und der Ästhetik, wurde der Begriff des „Klassischen“ zum seltsam fernem Ausgangspunkt, der zwar als überholt galt, der aber auch für etwas Ideales einstand, dessen sich die Komponisten nicht völlig begeben wollten. Die daraus resultierenden divergierenden Konzeptionen von Klassik zu beleuchten, war das Ziel des Würzburger Kolloquiums, das 1985 im Rahmen der „Würzburger Tage der Neuen Musik“ unter der Leitung von Wolfgang Osthoff abgehalten wurde. Die Verfahrensweise ist dabei fast stets gleich: Drei der vier Beiträge befassen sich mit „verbale[n] historische[n] Dokumente[n] zum Klassischen oder Klassizistischen, die wir versuchen mit der zugehörigen Musik zusammzusetzen“, so Osthoff in der Einführung (S. 11/12). Diese Dokumente sind stets im Anhang des Bandes abgedruckt, was für die Auseinandersetzung mit den Referaten unabdingbar ist; und erfreulicherweise wurden auch die Diskussionen im Anschluß an die Referate mit protokolliert.

In seinem kurzen Beitrag über Busonis berühmten Brief über *Junge Klassizität* vom Januar 1920 an den Frankfurter Kritiker Paul Bekker vergleicht Andres Briner diesen Brief und die darin entwickelten Positionen mit dessen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. In der anschließenden Diskussion können dabei grundlegende Positionen herausgearbeitet werden, und Siegfried Mauser entwickelt das Paradox, das den Klassizitätsbegriff von Busoni prägt, daß er nämlich in seiner Ästhetik Neuerungen propagiert — etwa die Materialerweiterung und die Einführung neuer Instrumente —, die mit dem Ideal der Klassizität im Sinne einer eigenen Definition, nämlich als Sichtung und Ordnung des bereits Gegebenen, nur sehr schwer vereinbar sind.

Theo Hirsbrunner befaßt sich mit Jean Cocteau's *Le Coq et l'arlequin* und Strawinskys

Neoklassizismus und definiert als dessen wichtiges Element „die selbst auferlegte Beschränkung der musikalischen Mittel“ (S. 29). Diese Beschränkung stellt er als „das Ergebnis eines kühn-gewählten Verzichts“ (S. 29) dar. Er behandelt die komplexe und vielschichtige Konzeption des „Klassischen“ in *Apollon musagète*, *Perséphone* und *Orpheus*. Es stellt sich heraus, daß Strawinskys Neoklassizismus sich in inkorrekten Akkordfortschreitungen und verformdeten Stilzitate greifen läßt. Darüber hinaus aber zeichnen sich seine Werke vordringlich durch ihren strengen Formaufbau aus, gleichgültig, aus welcher Schaffensperiode sie stammen. — „Der sogenannte Neoklassizismus mit seinen Stilparodien ist nur eine besondere Spielart von rigoroser Organisation [...] Damit geht Strawinsky weit über den leichtherzigen Cocteau hinaus und wird zum Baumeister von Ordnungen, die [...] sich den gefährlich vielen Möglichkeiten, die dem schöpferischen Geist heute offen stehen, entgegenstemmen“ (S. 40).

Wolfgang Osthoff behandelt die 1937 in Darmstadt erschienene Schrift *Neue Klassik in der Musik* des kaum bekannten, 1984 verstorbenen Komponisten Gerhard Frommel. Sein Begriff von Klassik ist unbedingt und absolut. Die Kunst ist „mit dem Klassischen untrennbar verknüpft. Klassisches Leben muß sich in seiner höchsten Form in der Kunst erfüllen, die höchste Kunst aber ist die klassische, denn sie allein erfüllt die Idee der Kunst: Darstellung der Welt aus der Kraft des Geistes und des Blutes“ (Frommel, S. 161). Die wahrhaft klassische Kunst, wie sie Frommel vorschwebt, begreift alle einzelnen Stilmerkmale anderer Strömungen in sich. In ihrer Ausgewogenheit ist sie höchste stilistische Vollendung, nur von wenigen erreichbar, und zu diesen wenigen zählt er Strawinsky. Osthoff versucht in seinem Referat nun, „Frommels Anschauung von einer neuen Klassik in der Musik anhand seiner Darstellung Strawinskys zusammenzufassen und im Einzelnen zu exemplifizieren“ (S. 56). Die Beispiele, die er liefert (konkrete Hinweise sind bei Frommel nicht zu finden), bleiben wenig aussagekräftig, und dies liegt auch wohl in der Natur der Sache, geht es Frommel doch um die Grundprinzipien des Klassischen in der Musik schlechthin. Letzten Endes bleibt es aber doch recht rätselhaft,

weshalb Frommel seinen Klassik-Begriff gerade am Werk Strawinskys entwickelt. Und auch Osthoff muß dies zugeben, wenn er gegen Ende seiner Ausführungen schreibt: „Wie weit die von Frommel imaginierte neue Klassik in der Musik ihrem Exemplum Strawinsky entspricht, wäre abzuwägen“ (S. 81). Der Ansatz eines allumfassenden — auch zugegebenerweise elitären — Klassikideals bleibt aber von der mangelnden Übereinstimmung mit seinem Vorbild unberührt und dürfte in der Geschichte der Musikästhetik des 20. Jahrhunderts, wie Osthoff in der Diskussion betont, einzigartig sein: Die Einseitigkeit dieser Schrift ist auch ihre Einmaligkeit (S. 90). Jedoch lenkt die ganze Diskussion von der Tatsache ab, daß Frommels Thesen ohne jegliche Bedeutung geblieben sind. Darüber hinaus kann auch der kurze, ebenfalls im Anhang wiedergegebene Text des Frommel-Schülers Hugo Puetter über *Form und Instrumentation* aus dem Jahr 1938 nicht hinwegtäuschen, in dem der Einfluß des Lehrers durchaus spürbar ist. Die hier anzutreffenden Aussagen aus zweiter Hand sind in ihrer Dürftigkeit zu keinerlei Erhärtung irgendwelcher Thesen brauchbar. Und wenn Frommel in der auch seinerzeit schon bemerkten stilistischen Vielfalt des Strawinskyschen Oeuvres die verschiedenen Ausprägungen neuer Klassik erblickte, so wissen wir heute, daß er sich darin täuschte. Und noch 1935 zu schreiben, ein „Blick auf das Schaffen der älteren Musikergeneration, die Insel des Impressionismus ausgenommen“, vermittele „das Bild des stilistischen Chaos. Der dernier cri dieser Epoche sind der Expressionismus, Nihilismus, Dadaismus der Schönberg, Schreker, Berg, Hauer“ (S. 159), zeigt doch ganz offenkundig, daß hier einer Ästhetik das Wort geredet wird, deren gedankliche Essenz darin liegt, daß sie eine Idee des Fortschritts in der Musik zunächst verkennt.

Peter Cahns — für die Veröffentlichung teilweise stark überarbeiteter Beitrag über die Frage nach *Klassizismen bei Alban Berg!* wollte sich schon rein formal nicht so recht in den Gesamtrahmen des Kolloquiums einpassen. Nicht nur hat sich Berg niemals zu Fragen von Klassizismus/Klassizität geäußert (und so gibt es auch keinen Quellentext, den das Referat zum Thema haben könnte); auch ist die Frage selbst, ob sich im Werk Alban Bergs Klassizis-

men überhaupt auffinden lassen, ihrerseits abhängig von einer Definition, was für den Bereich der Wiener Schule gültig als klassische Norm zu gelten hat. Schon die Unmöglichkeit, derartige Fragen aus dem „Vorfeld“ dieses Themas zu beantworten, zeigt die immensen Schwierigkeiten auf, die dann auch die protokollierte Diskussion ein wenig aus dem Gleichgewicht brachte. Denn Cahn beschäftigte sich vordringlich mit Fragen der Symmetrie, die ein „'unterirdisches' Beziehungsnetz“ bildet, „dessen planvolle Anlage ein Gegengewicht zur Entfesselung vehementer musikalischer Ausdruckskräfte darstellt, einen statischen Kontrapunkt zum dynamischen Charakter seiner [Bergs] Musik“ (S. 105). Und auch Bergs Ostinatotechnik, die durch gezieltes Stören des metrischen Gleichmaßes als „außergewöhnliche Kunst des Auskomponierens von Zeit“ (S. 122) gesehen wird, gehört letzten Endes zu den technischen Prozeduren, das „Chaos“ wieder zu ordnen, das bei Berg ungleich stärker ausgeprägt ist als bei Schönberg oder gar Webern (S. 129). Cahn sieht die klassizistischen Momente bei Berg gerade in diesen Bemühungen um eine „Stabilisierung des Tonraumes“ (S. 129). Und hierin läßt sich auch eine Erklärung finden, weshalb die zwölftönige Ordnung Berg am wenigsten wichtig war. Dabei muß Cahn aber bewußt auf jede Orientierung an einem Klassikbegriff verzichten, der auf einen gemäßigten Ausgleich divergierender Kräfte aus wäre, was in etwa Gerhard Frommels Definition einer neuen Klassik entsprechen würde, der ja auch Berg von seinem klassischen Olymp ausdrücklich ausschloß. Insgesamt ist Cahns Beitrag für das Verständnis des Bergschen Oeuvres von größtem Wert. Das Vorhaben, Bezugspunkte zu einem ganz eigenständigen Klassikverständnis herzustellen, erweist sich aber als höchst problematisch.

So zeigt sich allgemein, und dies spricht Osthoff auch in seinem Schlußwort an, daß die Frage nach Klassizität, Klassizismus und Klassik für die Musik der Jahre 1920 bis 1950 an sich gar nicht auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt; es ist vielmehr die konzeptionelle Vielfalt, wie man denn Klassik im je eigenen Kontext zu definieren hat. Das Spektrum der vier Referate zeigt schon in deutlicher Weise, daß an Gemeinsamkeiten wahrlich nicht viel feststellbar ist; und man muß sich fragen,

ob der Begriff der Klassik für die Musik des 20. Jahrhunderts wirklich als wesentlich gelten kann oder ob er nicht in den Bereich einer zeitbedingten Musikanschauung zu verweisen ist. Hier entscheidende Fragen aufgeworfen zu haben, kann das Würzburger Kolloquium für sich verbuchen.

(Januar 1990)

Manuel Gervink

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 25: Catalogue of the Works of Hector Berlioz by D. Kern HOLOMAN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XLV, 527 S.

Lange vor der Fertigstellung der neuen Gesamtausgabe der Werke Hector Berlioz' wird mit diesem Band auf eindrucksvolle Weise der Stand der Forschung dokumentiert. Auf knapp 600 Druckseiten stellt D. Kern Holoman „alle bekannten autographen, handschriftlichen und gedruckten Quellen zu Berlioz' Werken (S. XXVIII) zusammen, ein beeindruckendes Dokument der philologischen Bemühungen um diesen Komponisten.

Dabei werden die Werke chronologisch nach dem Datum ihrer Fertigstellung angeordnet. Dabei ist aber zu bedenken, daß Berlioz mehrfach Verzeichnisse seiner Werke zusammengestellt und teilweise auch veröffentlicht hat. Sie sind im Anhang II des vorliegenden Bandes abgedruckt. Beim Vergleich dieser Listen fällt auf, daß Berlioz seit dem Richault-Katalog von 1852 eine feste Ordnung von 25 Werken mit den gleichen Opus-Nummern versehen hat, die er offensichtlich als sein kompositorisches Vermächtnis ansah. Nur wenige Werke aus den späteren Jahren, wie *Béatrice et Bénédicte* oder *Les Troyens* wären dabei zu ergänzen. Andererseits wissen wir, daß Berlioz diejenigen Werke, die nicht fertiggestellt wurden, entweder vernichtet oder in spätere Werke übernommen hat. Der Unterscheidung zwischen Hauptwerken und dem übrigen Werkbestand suchte Cecil Hopkinson in seiner *Bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz* (2/1980) gerecht zu werden, indem er die Werke nach dem Datum ihrer Drucklegung anordnete. Alle nicht gedruckten Werke werden dabei notwendigerweise ausgeklammert.

Holoman geht einen ganz anderen Weg. Ohne Rücksicht auf den von Berlioz deutlich bezeugten Willen — Holoman merkt selber an, daß „nichts darauf hin[deutet], daß es Berlioz bei irgendeinem seiner . . . Hauptwerke nicht gelungen sei, es seinen Wünschen entsprechend zu veröffentlichen“ (S. XXXII) — stellt er alles verfügbare Material in eine einzige chronologische Abfolge (man vgl. dazu auch die Ausführungen Wolfgang Dömlings in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 12./13. 3. 1988, S. 66). Auf sein epochemachendes Werk mit der Nr. 48, die *Symphonie fantastique*, folgt mit der Nr. 49 eine Fuge aus dem Rompreiswettbewerb von 1830, ein verschollenes Werk, von dem keine einzige Note mehr existiert. Das gleiche gilt für die Nr. 61, das Oratorium *Le dernier jour du monde*, von dessen möglicher Existenz wir nur aus Berlioz' Briefen wissen. Die bloße Vermutung, daß Bestandteile dieses Werkes später in andere übernommen wurden, rechtfertigt keineswegs die Erhebung dieses bald wieder verworfenen Projektes zum „Werk“ im emphatischen Sinne des 19. Jahrhunderts. Dies gilt insbesondere für einen Komponisten, der gegen Fétis' Korrekturen an den Beethovenschen Sinfonien zu Felde zog und auch seine eigenen Werke lange Zeit vor „d'exécutions mal comprises ou incomplètes“ (S. 495) zu bewahren suchte.

Als wichtiges Identifizierungsmerkmal folgt der Titel des jeweiligen Werkes. Das Verfahren, allen Titeln eine eigene Nummer zuzuweisen, täuscht allerdings über die Wandlungen im Entstehungsprozeß hinweg, die hinter einem solchen Titelwechsel verborgen sind. Ohne detailliertere Kommentierung muß dies zu Mißverständnissen führen. So wird die ursprüngliche Version der Overtüre *Le Corsaire*, die Nr. 101 B, unter dem Titel *La Tour de Nice* mit der Nr. 101 A aufgeführt, obwohl es sich nur um die Vorstufe ein und desselben Werkes handelt. Hinzu kommt, daß „the original version cannot be fully reconstructed from the autograph“ (S. 262). Ein geradezu irreführendes Beispiel findet sich unter der Nr. 55, *Le Retour à la vie*. Unter der Nr. 55 A wird die erste Version des Werkes, das autographe Manuskript aus dem Jahre 1831, angeführt, während mit der Nr. 55 B, wohl wegen des Titelwechsels, die Druckfassung *Lélio, ou Le Retour à la vie* bezeichnet wird. Die Incipits des Werkes wer-

den aber nur unter der Nr. 55 A aufgeführt, also in der Fassung von 1831. Bei Nr. 55 B fehlt jeder Hinweis auf etwaige Änderungen, die Berlioz für die Druckfassung vornahm. Mit keinem Wort erwähnt Holoman, daß im *Lélio* von 1855 nicht nur die Introduction fortgefallen ist, sondern daß auch die Ballade *Le Pêcheur* weitreichenden Änderungen unterworfen wurde, was schon am Incipit abzulesen gewesen wäre.

An diesem Beispiel wird die Bedeutung dieses Verzeichnisses deutlich: es ist weniger ein Katalog der Werke, der es erlaubt nachzuvollziehen, „wie der Kompositionsprozeß verlief“ (S. XXVIII), sondern eine Dokumentation über „sämtliche zu Berlioz' Lebzeiten erschienenen Quellen“ (S. XXIX). Holoman enthält sich jeglicher Hinweise auf kompositorische Varianten. Im Detail wird dies in der Gesamtausgabe nachgewiesen, ein Hinweis würde aber in vielen Fällen schon hier manche Verwirrung vermeiden helfen.

Dieser Vorrang der rein philologischen Bestandsaufnahme scheint sich auch in den bibliographischen Hinweisen widerzuspiegeln, die jedem Werk beigegeben sind. Jedenfalls wäre dies ein Versuch, Holomans Auswahl zu rechtfertigen. Als „wesentliche Arbeiten über die Quellen“ werden die Biographien von Jullien [1888], Boschot [1906—1913], Prod'homme [1904] und Barzun [1/1951] herangezogen. Unter den neuen Titeln bleibt die deutsche Literatur völlig ausgeklammert. Einzig Henkes und Stegemanns *NZfM*-Artikel von 1980 wird zur frühen *Recueil de romances* (S. 8) angeführt. Bei den Rezitativen zum Freischütz wird zwar der Bericht Wagners aus dem Jahre 1841, nicht jedoch die Untersuchung Bockholdts von 1979 erwähnt, zum *Harold en Italie* werden zwar die Aufsätze von Liszt (1855) und Ritter (1899), nicht jedoch derjenige Danusers aus dem Jahre 1977 genannt, beim *Lélio* wird sogar ein in italienischer Sprache abgefaßter Aufsatz David E. Days aus dem Jahre 1983 angeführt, es fehlt jedoch jeder Hinweis auf die wichtigen Arbeiten Wolfgang Dömlings, und bei der *Symphonie fantastique* wird allein Schumanns berühmte Rezension aus dem Jahre 1839 angeführt, obwohl dies wirklich keine „Arbeit über die Quellen“, sondern eine im hohen Maße analytisch ausgerichtete Besprechung ist.

Neben den Angaben zur Besetzung, den Widmungen, den Verweisen auf ältere Verzeichnisse und die *Alte* und *Neue Berlioz Gesamtausgabe* fallen zwei Rubriken ins Auge. Verdienstvoll ist die chronologische Aufzählung aller Aufführungen eines Werkes zu Berlioz' Lebzeiten. Neben dem Ort und, für Paris, auch dem Saal wird der Dirigent der Erstaufführung vermerkt und wenn Berlioz eine Aufführung selbst dirigiert hat. Holoman weist zu Recht darauf hin, daß ein Werkverzeichnis nicht der Ort ist, die vielfältigen Quellen dieses wahren Puzzlespiels zu dokumentieren. Den umfangreichsten Abschnitt bilden bei manchen Werken die Belegstellen, „an denen Berlioz in seinen veröffentlichten Essais und in seiner Korrespondenz auf seine Kompositionen Bezug nimmt“ (S. XXXVII). So dankbar man für diese Zusammenstellung sein kann, so mühsam stellt sich das Studium der kurzen Hinweise dar, die jeder Belegstelle beigegeben wurden. An dieser Stelle sei noch auf einige Ergänzungen hingewiesen, die Julian Rushton in *ML* 70 (1989), S. 414, aufgelistet hat.

Nach der merkwürdigen Abteilung der „Works contemplated but not composed“ folgt der Katalog der Prosawerke. Neben den Buchveröffentlichungen und einer Liste der Kommissionsberichte ist hier besonders das Verzeichnis der Zeitschriftenartikel hervorzuheben. 936 Titel hat Holoman, geordnet nach dem Erscheinungsdatum, zusammengetragen und kann damit endlich nach 80 Jahren Tiersots Liste der „Berlioziana“ ablösen. Da eine Edition dieser Artikel zwar angekündigt ist, wohl aber noch lange auf sich warten lassen wird, wären hier zumindest stichwortartige Hinweise etwa auf besprochene Werke am Platz gewesen. Anzumerken ist nur, daß die Nr. C 16 in einer Übersetzung von J. Kapp in den *Blätter(n) der Staatsoper*, Berlin 1920, erschienen ist. Prod'homme's Sammlung der Beethoven-Artikel von 1941, in dem u. a. die Nr. C 227 abgedruckt ist, wird gar nicht erwähnt, und ich muß hier auch darauf hinweisen, daß die wichtige Aufsatzfolge *De l'imitation musicale* (C 225—226) bei Gérard Condé nicht vollständig abgedruckt worden ist. (September 1989)

Christian Berger

MICHAEL ROSKE: *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert. Mit Dokumentation. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1985). 424 S. (Musikpädagogik. Band 22.)*

Die Stärke der vorliegenden Studie, einer berufsgeschichtlichen Monographie, die an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main als Dissertation angenommen wurde, liegt in der Aufarbeitung und Bereitstellung einer immensen Fülle von Quellen zur Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers, vor allem im norddeutschen Raum: Archivalische Materialien wurden erschlossen, die Lokalgeschichtsschreibung ausgewertet, Lehrwerke analysiert, theoretische und ästhetische Schriften durchforstet. Hier wurde Pionierarbeit geleistet.

Gerade diese Materialfülle bereitet dem Autor jedoch ganz offensichtlich Schwierigkeiten bei der Gliederung, Darstellung und Auswertung des angehäuften Stoffes: Nur schwer kommt er von seinen Quellen los; jedes noch so klitzekleine Detail ist ihm ein Zitat wert; jeden Nebensatz hält er für aussagekräftig. Es fehlt der Blick fürs Wesentliche. Dem Leser fällt es schwer, in dieser verwirrenden Material- und Zitatfülle den roten Faden zu erkennen und zu verfolgen. Eine Straffung in der Darstellung hätte dem Buch gutgetan.

Gleich im ersten Teil wird der Leser mitten hineingeworfen und mit „Materialien zur Sozialgeschichte der außerschulischen Musiklehrer im nördlichen Deutschland“ — so die Überschrift — eingedeckt. Hier gibt es „Hintergrundinformationen“ (S. 81) zu Biographie und Tätigkeitsbereich einzelner außerschulischer Musiklehrer in norddeutschen (Groß-) Städten (Hamburg, Bremen, Lübeck, Rostock und Lüneburg), in Provinz- und Residenzstädten sowie auf dem Land (Herzogtümer Schleswig und Holstein). Der zeitliche Rahmen erstreckt sich dabei vom 17. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Reichlich spät, nämlich erst nach 94 Seiten „historisch-empirischer Erschließung“, wird versucht, die Vielfalt der im ersten Teil „angesammelten Daten in ein erstes Ordnungsgefüge zu bringen“ (S. 118) — eine ungeschickte Gliederung und Vorgehensweise. In diesem zweiten Teil, „Ausprägungen und Bedingungen des Musiklehrer-Daseins“ überschrieben,

geht es unter anderem um Herkunft, Bildung und soziale Stellung des privaten Musiklehrers, um Einkommensverhältnisse, Unterrichts- und Zahlungsmodalitäten, wobei auch über Norddeutschland hinausgehende Gegebenheiten ergänzend und vergleichend herangezogen werden. So erfährt man beispielsweise, daß manche Musiklehrer gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchten, ihr Arbeitsverhältnis in vertragsähnlicher Form abzusichern, vor allem was die Bezahlung ausgefallener Stunden betraf. Ein gestärktes Selbstbewußtsein und künstlerisches Ethos spricht auch aus dem vertraglich festgehaltenen Vorspielverbot eines Klavierlehrers: „Das Vorspielen eines Musikstückes ist so lange zu unterlassen, bis ich das Stück für fertig durchgeübt erklärt habe“ (S. 171). Interessant auch die Tatsache, daß die Verkürzung der 60minütigen Unterrichtsstunde auf 45 Minuten erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich wurde, als sich die selbständige, hauptberufliche Musiklehrertätigkeit durchgesetzt hatte. Damit blieb dem voll ausgelasteten, professionellen Lehrer, der seine Schüler in deren Wohnung besuchte, zwischen zwei Unterrichtsstunden eine Viertelstunde für die Wegstrecke.

Dieser Typ des hauptberuflichen Musiklehrers begann sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich abzuzeichnen. Zuvor war das Stundengeben lediglich eine Durchgangsstation für junge Musiker, eine Art gesellschaftliche und künstlerische Vorbereitung auf eine spätere feste Anstellung, meist ein musikalisches Amt. Doch wer schließlich in Amt und Würden war (als Organist, Kantor oder Stadtmusiker), dem war Brot und Wein noch lange nicht gesichert. Gerade die Einkommenslage der Hamburger Organisten war gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Inflation äußerst prekär. Den Kirchenmusikern blieb nichts anderes übrig, als sich ein Zubrot durch Stundengeben zu verdienen. Aus dieser Not heraus kam es immer wieder zu Neid und Streitereien zwischen einzelnen Berufsgruppen, Zünften und zugereisten Musikern; obrigkeitliche Eingriffe und Beschränkungen in der Ausübung der freien Musiklehrertätigkeit — allerdings regional ganz unterschiedlich ausgeprägt — waren die Folge. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde (beispielsweise in Bremen) am Bürgerrecht als Voraussetzung für die

Ausübung von Musikberufen festgehalten — wie für jedes andere Gewerbe und Handwerk auch, denn als solches wurde die Musikausübung bei den Behörden angesehen.

Der dritte Teil handelt von der „beruflichen Konsolidierung der Privatmusiklehrer“ im 19. Jahrhundert (S. 179). Ausschlaggebend für diese Konsolidierung war eine Umwandlung der Werte: Spielerische Fähigkeiten allein erhöhten nicht mehr das Ansehen eines Musiklehrers — pädagogische Fähigkeiten waren gefragt, vor allem im Anfängerunterricht. Besonders den Frauen schrieb man solche Fähigkeiten zu, weshalb der Klavierunterricht für Anfänger im 19. Jahrhundert zu einer Domäne der unverheirateten Frauen wurde. Gesteigertes Verantwortungsgefühl gegenüber den Schülern auf der einen und gegenüber der Kunst auf der anderen Seite waren die Triebfedern dieser Pädagogisierung, die in der Forderung nach einem qualifizierten Eignungsnachweis in Form einer staatlichen Privatmusiklehrerprüfung gipfelte, eine Forderung, die explizit bereits 1789 erstmals erhoben wurde. Im 19. Jahrhundert kam man über Ansätze hierzu jedoch nicht hinaus. Insgesamt gesehen wurde der Beruf des Musiklehrers in der Öffentlichkeit aufgewertet, wodurch sich ein Bewußtsein für das eigene Berufsethos ausbilden konnte. Eine allgemeine Professionalisierung war die Folge, bis hin zu den oben erwähnten vertragsähnlichen Regelungen der Unterrichtsmodalitäten.

Den Abschluß bildet ein 150 Seiten starker Dokumentationsteil. Hier werden gedruckte und handschriftliche Quellen, kaum bekannte und nur schwer greifbare Dokumente, zum Teil auch bisher unveröffentlichte Archivalien abgedruckt: Briefe, Petitionen, Ratsprotokolle, Eingaben, Memoranden, Memoiren, Verordnungen, Anträge und vieles mehr. Eine wahre Fundgrube! Mit dieser Dokumentation werden die Schwächen der ausufernden Darstellung und Beschreibung mehr als wettgemacht.

(September 1989)

Ulrich Schmitt

Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 9: Mittelasien. Hrsg. von F. M. KAROMATOV, V. A. MEŠKERIS und T. S. VYZGO. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1987). 178 S.

Die von kompetenten Autoren erstellte neue Lieferung des Bandes *Musik des Altertums* innerhalb der seit 1961 erscheinenden Reihe *Musikgeschichte in Bildern* wendet sich Mittelasien zu. Schwerpunkt bilden die Sowjetrepubliken Turkmenien, Usbekistan, Tadshikistan und Kirgisien, wengleich auch angrenzende Territorien (so Kasachstan sowie das chinesische Gebiet Xinjiang-Uygur) mit einbezogen werden. Da ebenfalls Aussagen zum gesamten sibirischen Raum gemacht werden, wäre es allerdings zweckmäßiger gewesen, den Buchtitel in „Nord- und Mittelasien“ abzuändern.

Eindrucksvoll wird dem Leser und Betrachter das hohe Niveau der Musikkultur des vorislamischen Mittelasiens vor Augen geführt. Durch diese Region ging bekanntlich von alters her die Seidenstraße. Auf der Basis von Handelsbeziehungen begegnete hier die autochthone Kultur Ergebnissen der Kultur Chinas, Indiens, Irans, Mesopotamiens, Sibiriens sowie des Hellenismus. Welche musikkulturelle (und auch politische) Bedeutung dieses Gebiet beispielsweise für das chinesische Kaiserreich hatte, kann man daran ermesen, daß sich unter den „Zehn Musikabteilungen“ am Hofe der Tang-Herrscher allein sechs aus Mittel- und Zentralasien befanden: aus Buchara, Samarkand, Kashi, Kuqa, Turpan und West-Liang. Einmalige und künstlerisch wertvolle Dokumente werden auf 217 Abbildungen und 43 Textillustrationen vorgestellt und interpretiert, etwa die Winkelharfe von Pazyryk (Abb. 32–35), die parthischen Rhyta mit dionysischen Szenen (Abb. 38–44), die Musikantinnen auf dem baktrischen Fries von Ajrtam (Abb. 79–85), die sogdischen Wandmalereien von Pendžikent mit der Darstellung von Musizierenden (Abb. 150–155).

Die Anlage des Bandes ist kombiniert zeitlich-räumlich. Die frühesten Informationen zu Musik betreffen das mesolithische Mittelasien und Sibirien. Es folgen dann solche über Parthien, Choresm, Baktrien, Sogdien, das iranische Mittelasien, Ustruschana, Schasch und Ostturkestan. Der Band schließt ab mit der arabischen Eroberung und Islamisierung Mittelasiens seit dem 7./8. Jahrhundert (das späteste Bilddokument stammt aus dem 11. Jahrhundert).

Hilfreich wäre dem Leser zweifellos eine Synopsis zur historischen und territorialen Zuordnung gewesen, wie sie andere Lieferungen besitzen, auch Landkarten zum Verständnis der Geschichtsprozesse wünschte man sich. Sinnvoll wäre gewiß in der Einleitung ein Verweis auf die Abbildungen im Bildteil. Übrigens hätten auch querverbindende Hinweise innerhalb der Bildinterpretationen für den Leser unterstützend gewirkt, etwa hinsichtlich der Darstellung musizierender Äffchen oder der Lautentypen. Einige weitere Anmerkungen, die Anlage des Bandes betreffend, seien noch angefügt: Die Orthographie chinesischer Wörter sollte vereinheitlicht werden, und zwar nach der offiziellen Pinyin-Transkription (z. B. die kleine Trommel hsiao-ku dann xiaogu). Nebenbei bemerkt fehlt im Literaturverzeichnis chinesische musikwissenschaftliche Literatur völlig. Maße sollten bei allen Objekten und Darstellungen mitgeteilt werden (etwa zur Beurteilung des Pfeifenspiels Abb. 19 nicht unwichtig). Fundzusammenhänge, maximal bis hin zur Lageskizze eines archäologischen Objekts in der Fundstätte oder zur Darstellung des abgebildeten Details auch im Gesamtbild (so gut für die Abb. 150–151 auf S. 116), sind immer von Bedeutung, besteht doch der Vorteil des Bildes z. B. eben gerade darin, daß Musik in ihrem Funktionsbereich gewertet werden kann. Die Übereinstimmung der Farblichkeit zwischen Foto und Original wäre manchmal zu überprüfen (etwa Abb. 151 und 154). Schließlich sollte man bezüglich der teilweise sehr beschädigten Malereien und Petroglyphen doch in weiteren Lieferungen verstärkter dazu übergehen, den im Foto wiedergegebenen Originalen verdeutlichende Strichzeichnungen an die Seite zu stellen.

Inhaltlich ergeben sich dem Rezensenten besonders zwei Probleme: Zum einen betrifft das die Bestimmtheit der Behauptung mancher Aussage, sofern es sich nur um eine Annahme handelt (z. B. die Interpretation der Abb. 6 als Sonnentanz nur aufgrund erhobener Arme der Tanzenden). Zum anderen ist der Gebrauch von griechischsprachigen Instrumentenbezeichnungen (Syrinx, Aulos, Kithara, Lyra) problematisch, da dem Leser von vornherein griechische Provenienz suggeriert wird — das Pfeifenspiel-Prinzip ist bereits in vorgriechischer Zeit so allgemein verbreitet, daß eine

griechische Herkunft mittelasiatischer Objekte nicht angenommen werden muß. Im übrigen sollte der hellenistische Einfluß auf Mittelasien überdacht werden, der ohnehin eher ein makedonischer denn ein griechisch-hellenischer war bzw. hellenistisch beinhaltet sehr viel mehr als die griechisch-makedonischen Momente, es schließt die gesamten vorderorientalischen kulturellen Traditionen mit ein. Interessant wäre für die Forschung der ethnische und soziale Zusammenhang, in dem der Dionysos-Kult (im Prinzip eine ebenso wichtige Religion wie die auf S. 6 genannten vier) gerade in Parthien und Baktrien steht.

Ungeachtet dieser Anmerkungen konnte mit der Lieferung *Mittelasien* ein Bild-Text-Band vorgelegt werden, der ein hohes wissenschaftliches Niveau aufweist und Material einer Region erschließt, die nicht nur „Schmelztiegel“ verschiedener fremder Kulturen ist, sondern zugleich hochwertiges Eigenständiges dokumentiert.

(Januar 1990)

Klaus-Peter Koch

Geistliche Musik in Schlesien. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. *Dülmen (Westf.): Laumann-Verlag 1988. 171 S.*

Bücher dieses Themas legt man nicht aus der Hand, ohne jenen Schauer zu empfinden, den die Berührung mit Totem auslöst, das vor kurzem noch lebendig war. Die Musikgeschichte des deutschen Schlesien ist die einer versunkenen Epoche, eine „Geschichte ohne Gegenwart“, und wer wird sie weiterführen, wenn die letzte lebende Generation ausgestorben sein wird? Allen noch so sensiblen und anerkennenswerten Bemühungen polnischer Nachfolger werden Sprachbasis und Erfahrungsschatz fehlen, deutschen Nachfolgern der unmittelbare Zugang, es sei denn, in einem vereinten Europa änderte sich das. Schlesien — was war das musikalisch?

Die fünf Beiträge dieses Buches vom Herausgeber, von Rudolf Walter, Walter Blankenburg und Johannes Adler lassen darüber in Nachdenken versinken. Die Heimatlandschaft eines Jakob Böhme, Martin Opitz, Christian Günther, Joseph von Eichendorff oder Gerhart Hauptmann — wieso hat sie eigentlich nicht über die Jahrhunderte hinweg ver-

gleichbare musikalische Hochtalente hervorgebracht, wieso ist sie eigentlich erst im 20. Jahrhundert, in der Generation eines Günter Bialas, zu souveräner Kreativität aufgewacht? Der Herausgeber spricht an einer Stelle (S. 14) vom „autoritätsgläubigen Schlesien“, und das wäre eine Erklärung für kreative Zurückhaltung, aber keine ganz befriedigende, wenn man die literarischen Zeugnisse oder die blühende Barockarchitektur des Landes dagegenhält.

Haben dem Land die Höfe gefehlt, die — wie Dresden, Celle, Weimar, Braunschweig, Mannheim oder München — musikalische Genies manchmal schlecht, aber manchmal auch recht ernährten? Nach dem Siebenjährigen Krieg wurde die Barocklandschaft preußische Provinz, und das hieß: Provinz. Wohl gab es in Breslau tüchtige Ausbildungsstätten, aber der Kirchenmusiker mußte für die höheren Weihen schließlich nach Berlin. Das war keine schlechte Adresse, aber weit weg.

Schlesien war, nimmt man alle Zeugnisse zusammen, ein *s i n g e n d e s* Land. Die Mutter des Rezensenten, von dort stammend, kannte noch Dutzende weltlicher und geistlicher Lieder auswendig; gleich nach Mendelssohn führte der Universitätsmusikdirektor Johann Theodor Mosewius die *Matthäuspassion* J. S. Bachs in Breslau auf: 1830. Und Schlesien war, ob katholisch oder evangelisch, ein *f r o m m e s* Land. Das wäre die Entdeckung, die Walter Blankenburg (*Die Bedeutung schlesischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts für die Entwicklung der Kirchenmusik im Zeitalter des Barock*, S. 83—93) mitzuteilen weiß: auf Mystik beruhende, nicht radikal pietistische, doch von offizieller Theologie unbeeindruckte und tief im Volk wurzelnde schlesische Frömmigkeit war es, die nicht nur in den Passionsliedern Paul Gerhards ihren Ausdruck fand, sondern auch bei schlesischen Komponisten wie Martin Moller (geb. 1547) oder Johann Heermann (1585—1647), die ihren Einfluß nahm auf Heinrich Schütz und Dietrich Buxtehude und schließlich Eingang fand in die Bachschen Passionen.

Schlesiens Musikkultur war dergestalt nicht höfisch, sondern bäuerlich und bürgerlich — dies bedingte ihre relative Anonymität auf der einen und ihre technische Tüchtigkeit auf der anderen Seite: Schlesien war reicher an kunst-

vollen Orgelwerken als irgendeine preußische Provinz; seine Instrumentenbauer hatten bis weit nach Polen hinein zu tun. Seine Orgelkultur begann wohl nicht zum 13., aber dann mit Macht zum 14. Jahrhundert, legt Rudolf Walter (*Zur Geschichte der schlesischen Orgelmusik*) dar (S. 35–82); Johannes Adler greift in seinem Beitrag *Die evangelische Kirchenmusik in Schlesien 1900–1945* etwa bei der Rolle des Kantors musiksoziologische Fragestellungen auf und liefert einen Überblick über schlesische Kirchenmusiker (S. 95–127). Die Probleme *Geistlicher Musik in Schlesien* erörtert auch unter liturgischem Aspekt Lothar Hoffmann-Erbrecht und stellt die Rolle und Bedeutung von Thomas Stoltzer (1470–1526) heraus (S. 11–33). Rudolf Walter gibt schließlich einen Überblick über *Hermann Buchels kirchenmusikalische Werke* mit Notenbeispielen (S. 129–171).

Gerade dieser Autor wäre, etwa mit seinem Beitrag zu Carl Ditters von Dittersdorfs Kirchenmusik bei der Tagung in Eichstätt 1989, ein beredter Zeuge dafür, wie sehr die Erforschung der geistlichen Musik in Schlesien noch in ihren Anfängen steckt, wieviel Material hier noch unaufgearbeitet ist. Und das wäre wieder der Ausgangspunkt der Frage: Wer wird sammeln, auswerten, wer wird diese Forschungen weiterführen?

(Januar 1990)

Detlef Gojowy

WALTER SALMEN: *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1988). 206 S., Abb. (*Musikgeschichte in Bildern*. Band IV: *Musik der Neuzeit*. Lieferung 4.)

In der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* erschien inzwischen der 24. Band. Dieser und ein demnächst folgender beschäftigen sich mit einem Teilgebiet der Musikwissenschaft, das bis heute geringgeschätzt und oft genug verlacht wurde: der Tanzgeschichte. Autor des Bandes *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert* als auch des kommenden *Tanz im 19. Jahrhundert* ist Walter Salmen. Innerhalb der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* sind weiterhin Projekte zur Entwicklung des Balletts und zur Frage von Tanz und populärer Musik im 20. Jahrhundert vorgesehen.

Die Tanzforschung ist in besonderem Maße auf die bildliche Darstellung, auf Quellen, die Tanz zeigen, angewiesen. Zwar hat sich im Laufe der Jahrhunderte nicht nur eine Tanzschrift herausgebildet — heute sind vor allem die Labanotation und die Benesh-Notation im Gebrauch —, doch ließ sich damit die Frage der Analyse und Interpretation von tänzerischem Geschehen nicht entscheidend beeinflussen. Diese Schriften, Salmen zeigt die Anfänge auf, waren immer wesentlich komplizierter als etwa die Notenschrift, aber nie allgemein anerkanntes System der Fixierung eines künstlerischen Werkes. Es gibt also keine eindeutigen historischen Belege, es gibt keine a priori existierenden Tänze, auf denen die Forschung sich aufbauen könnte. Es gibt häufig nur die erhalten gebliebene Musik, aber manchmal nicht einmal diese, zu den Tänzen; die Tänze selbst sind vergänglich, und jede Rekonstruktion ist der Blick auf die Vergangenheit aus der Zukunft. Gerade den historischen und sozialen Zusammenhängen des Tanzens muß in der Tanzwissenschaft nachgegangen werden. Dem Bild, der bildlichen Darstellung als historischem Zeugnis kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu.

Problem einer solchen, wie auch anderer, ähnlicher Darstellungen ist die Wahl des Ordnungsprinzips, der Methodologie. Eine Chronologie der Tanzentwicklung würde wichtige Erscheinungen auslassen und scheinbar nebensächliche Entwicklungslinien nicht mitzeichnen können, eine thematisierte Ordnungswahl läßt hingegen oft die Veränderbarkeit, das Wachsen und Vergehen von Tendenzen außer acht. Hinzukommt, daß die Tanzgeschichtsschreibung weder in dem einen, noch in dem anderen Prinzip wirklich viel Erfahrung hat. Auch in der Tanzgeschichte sind die Jahrhunderte oft genug nur nach Choreographen- oder Tänzerinnen abgesehen worden.

Salmen versucht, in seiner Einleitung eine sozialgeschichtliche und ästhetische Einordnung des Tanzes im 17. und 18. Jahrhundert vorzunehmen. Er läßt sich dabei von den kunstgeschichtlichen Termini des Barock, Rokoko und beginnenden Klassizismus leiten, vom musikgeschichtlichen Zeitabschnitt der Fundamentierung des Generalbasses, von der Ausprägung der Vorklassik und Klassik. Politisch stünden diese Jahre im Zeichen des

Machtmonopols der Fürsten und des Übergangs zum Zeitalter des Bürgertums, geistesgeschichtlich relevant seien Gegenreformation, Inquisition, Aufklärung und Kritizismus der Französischen Revolution, sozial dominante der hierarchisch gegliederte Ständestaat.

Überdenkenswert in jeder Hinsicht ist die Anwendung der Kategorien und Termini, die Salmen aus dem Vokabular von Kunst- und Musikwissenschaft übernimmt; einige, wie z. B. Klassizismus oder Klassik, sind m. E. für den Tanz anders zu definieren, andere, wie z. B. Generalbaß, sind nur bedingt anzuwenden, weil sie wenig über die eigentliche tänzerische Praxis aussagen und nur etwas über die Musik zum Tanz. Vielleicht sollten sie solange als Orientierungen angesehen werden, die zu verwerfen sind und als überholt angesehen werden können, bis charakteristische Bezeichnungen gefunden sind. Diese Begriffe müssen sich aus der Tanzgeschichte selbst herauschälen und die Eigenständigkeit des tänzerischen Geschehens zwischen Musik und Theater erkennen und abstecken lassen. Sie müssen ein Verhältnis aufzeigen können, eben das Beziehungsgeflecht, in dem Tanz mit den anderen Künsten verknüpft ist.

Salmen sieht den Tanz bis 1800 eingebunden und integriert in eine alle menschlichen Tätigkeiten umgreifende Kultur. Er betont den gewichtigen Platz, den Tanz in den damaligen Kulturen einnahm. Er sieht Tänze als Indikatoren der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Ziel des Bandes ist es, das Tanzen insgesamt vorzustellen, den „gesellschaftlichen“ Tanz ebenso wie den „naturaliter“ ausgeführten Tanz. Dem Tanz als Kommunikationsmittel räumt Salmen dabei besonderen Raum ein. Ausgehend von einer neuen Einstellung zum Tanz nach 1600 betont er in seiner Bildwahl und Analyse die Thematisierung des rhythmisch bewegten Körpers. Die Gliederung des Buches zeigt, daß der Autor versucht, alle wesentlichen Erscheinungsformen des Tanzens und der damit zusammenhängenden Geschehnisse zu dokumentieren: Gruppentänze/ Einzeltänze, Tanzmusik, Tanzorte, Unterricht, Gesellschaftstänze, Bälle etc. Die Illustrationen sind aufschlußreich und erzählen viel über die allgemeine Situation von Tanz und Tanzendem. Einige Bilder sind bekannt, die meisten jedoch aus Archiven und Samm-

lungen entnommen und zumindest wenig im Gebrauch der wissenschaftlichen Forschung. Die Texte zu den Illustrationen sind sehr ausführlich und geben eine Menge an Details und Hinweisen zu weiterführender Forschung. Ebenso umfangreich wie fundiert ist das Literaturverzeichnis.

Es ist u. a. eine Haltungssache, wie man sich einem wissenschaftlichen Gegenstand nähert, es gibt nicht nur eine Möglichkeit. Salmen hat einen eher traditionellen Weg gewählt, auf dem er sicher zum Ziel gelangt ist. Zuweilen kommt ein Gefühl auf, daß Zusammenhänge der tanzgeschichtlichen Entwicklung in den Hintergrund gerückt werden, zugunsten interessanter Bildquellen. Auch werden manche Themen mehrfach getrennt angesprochen, in einem Komplex behandelt, wären sie vielleicht übersichtlicher in ihren Zusammenhängen zu verfolgen gewesen. Aber die wichtigsten Probleme werden aufgeworfen, und es liegt auch am Leser, wie er mit dem angebotenen Material weiterarbeitet. Auf jeden Fall setzt dieses Buch Maßstäbe für tanzwissenschaftliche Studien. Insgesamt beweist Salmen die fundamentale Wichtigkeit der Ikonographie in der Tanzwissenschaft und liefert ihr einen bereichernden und interessanten Beitrag.

(November 1989)

Marion Kant

LOUIS E. AULD: *The Lyric of Pierre Perrin, Founder of French Opera. Part 1: Birth of French Opera. Part 2: Lyric Theory and Practice. Part 3: Recueil de Paroles de Musique de M. Perrin. Henryville-Ottawa-Binnigen: Institute of Mediaeval Music. Ltd. — Institut de Musique Médiévale — Institut für Mittelalterliche Musikforschung (1986). 216, 200, 200 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen, Band XLI/1–2, XLII.)*

Bei der vorliegenden Synthese von Textedition in englischer Übersetzung und in der Originalsprache (der bislang ungedruckte *Recueil de Paroles de Musique* in Band 3) und einer Studie der Schriften Pierre Perrins im Kontext verschiedener, auch dramatischer Gattungen einschließlich der Entstehung der französischen Oper handelt es sich um die Arbeit des musikinteressierten amerikanischen Literaturwissenschaftlers Louis Auld. Wie der

Autor im Vorwort bemerkt, wurde das Manuskript 1975 fertiggestellt, ging dann aber erst 1984 in Druck, ohne daß es eine Umarbeitung erfuhr und bibliographisch auf den neuesten Stand gebracht wurde.

Im ersten Band berichtet Auld über die Vorgeschichte der französischen Oper vom Ballet de cour über die Pastoralen, die Tragédies à machines, die italienischen Opern bis zu den von Molière, Beauchamps und Lully gepflegten Gattungen und über die literarischen Arbeiten Perrins. Dabei kommt es ihm darauf an, das Barock der Zeit Ludwigs XIII., dem Perrin durch seine Tätigkeit für Gaston d'Orléan eng verbunden war, von dem „baroque dompté“ der Epoche Racines, Molières und Lullys abzugrenzen. Dieser allgemeine Überblick enthält nur wenige neue Erkenntnisse und scheint kaum an den Wissenschaftler adressiert zu sein, da hier im wesentlichen ältere Forschungsergebnisse referiert, die Quellen meistens aus der Sekundärliteratur zitiert werden, ohne daß der Versuch unternommen wurde, sie neu zu interpretieren. Mehrfach stellt Auld hierbei Behauptungen auf, für die er keinerlei Nach- oder Beweise liefert. Z. B. soll Philidor, der durch seine Kopien in seiner berühmten Collection ältere Ballette der Nachwelt erhalten hat, die Kompositionen „korrigiert“ und dem neuen Stil der Epoche Lullys angepaßt haben (S. 18). Inwieweit dies geschehen sein soll, erfährt der Leser nicht. Lully habe sich durch seine musikalische Gestaltungsweise „to the side of regularization, restraint, formalization“ (S. 18–19) geschlagen; in gleichem Sinn wird später (S. 130) von Lullys „rigid formalism“ gesprochen; S. 187 heißt es in der Art einer schon überholt geglaubten ‚Musiksoziologie‘, die (vermeintlich) dominierende Quadratur der Periodik der Musik Lullys spiegele die Regularisierung der Gesellschaft und der Künste durch die absolutistische Monarchie. Davon kann angesichts des Formenreichtums seiner Szenengestaltung und einer großen Vielfalt verschiedenartiger Periodengliederungen bei den Tanzsätzen oder Airs keine Rede sein. Auch das Urteil über die Komik in Quinaults *Cadmus et Hermione*, „(this opera) has several supposedly comic passages (including most of the third act) which are so weak that they fall just as flat as Perrin's efforts at comic effect“ (S. 56), verwundert insbesondere, da

als Begründung dafür die spätere Vermeidung komischer Szenen in den Tragédies en musique Quinaults gegeben wird. Bei apodiktischen Behauptungen ist Auld zu größerer Vorsicht zu raten (sein Hinweis, nach Buti habe man in Frankreich erst wieder mit Gluck eine *Orpheus*-Oper kennengelernt, läßt Louis Lullys *Orphée* von 1690 außer Betracht; nach Nietzsche (!) soll die Musik „the pleasure the soul takes in counting without knowing it is counting“ (S. 174) sein; der allgemeine Hinweis, der Monolog werde im französischen Theater durch das Gespräch mit einem Vertrauten ersetzt (S. 143), trifft für die französische Oper nicht zu, denn hier besteht eine lange Tradition des rezitativischen Monologs zumindest bis ins späte 18. Jahrhundert; man könnte zahlreiche weitere ähnliche Beispiele hinzufügen). Viele schiefe Urteile und Fehler des ersten Bandes von Aulds Arbeit resultieren aus dem Ehrgeiz, alle, auch musikwissenschaftliche Fragen behandeln zu wollen und vereinfachend Parallelen zwischen verschiedenen Phänomenen zu ziehen, ohne dabei das dafür notwendige methodische Werkzeug einzusetzen.

Im zweiten Band widmet sich Auld strenger den Problemen und der Analyse der zum Singen bestimmten Dichtung und damit der von Perrin behaupteten „Erfindung“ lyrischer Gattungen in Frankreich. Perrin hat sich nicht nur für die Pastorale und die Oper, sondern auch für die Übernahme der italienischen Cantate und des Oratoriums eingesetzt, Textmodelle bzw. -übersetzungen geliefert und Motettentexte geschrieben, von denen u. a. Lully drei vertont hat. Auld erläutert die für die ältere Musik geltenden Prinzipien lyrischer Poesie nach Pattison, der sie für die englische Musik der Renaissance entwickelte, und stellt hierbei einige gewagte Parallelen zu Castelnuovo Tedesco und Honegger her (S. 10). Lesenswert ist die Analyse der bei Perrin erwähnten 13 rhetorischen Figuren, der Versmetren, der auf Monteverdi gestützten Stillehre (wobei er interessanterweise auch Musik für den Tag und die Nacht nennt) sowie der Gattungen. In diesem Zusammenhang ergeben sich eine Reihe von Kriterien, etwa bezüglich des Refrains oder des Wechsels männlicher und weiblicher Schlüsse, die auch bei der bisher fehlenden Analyse der über eine ganz eigen-

ständige Rhetorik verfügende französischen Instrumentalmusik dienlich sein können.

Besonders verdienstvoll ist die erstmalige Publikation des handschriftlich überlieferten *Recueil de Musique* Perrins, in dem alle wichtigen geistlichen (Cantique, Dialogue, Psaume, Dévotion, Motette, Noël etc.) und weltlichen (Chanson, Air, Dialogue, Sérénade, Mascarade, Récit, Comédie en musique, Pastorale) Gattungen vertreten sind. Obwohl das alte Urteil über die mindere Qualität der Dichtung Perrins auch von Auld bestätigt wird, ist seine Bedeutung für die gesungene Poesie Frankreichs im 17. Jahrhundert nicht zu unterschätzen, zumal er durch seine Aktivitäten offenbar viele Impulse gegeben hat.

Wenn auch Aulds Arbeit mit zahlreichen Mängeln behaftet ist (handschriftlich wurden im Rezensionsexemplar viele Druckfehler korrigiert, aber eine große Zahl, davon einige recht peinliche, blieb stehen; aus Charles-Louis Etienne Nutter wurde z. B. durchweg Nuittier), so kann der kritische Leser eine Menge aus den drei Bänden lernen.

(August 1989)

Herbert Schneider

MARTIN GECK / PETER SCHLEUNING:
„Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption.* Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1989. 412 S., Notenbeisp.

Diese Untersuchung verdankt ihre Taschenbuch-Chance der jubiläumsbedingten Aktualität des Revolutionsthemas, und sie ist ein Novum, obwohl Werkmonographien in immer größerer Zahl erscheinen: So gründlich und weit umholend ist kaum je eine Zeit in einem Werk und dies Werk in seiner Zeit und seiner Wirkungsgeschichte gespiegelt worden. Schon das gibt dem Buch Gewicht, nicht gerechnet die Genauigkeit, mit der die Autoren die Dokumente lesen und neu lesen. Ihre These steht gleich am Anfang (S. 10): „Unzweifelhaft ist die *Eroica* eine Prometheus-Sinfonie. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Beethoven in ihr die Handlung des Prometheus-Balletts in einem zweiten Anlauf noch einmal komponiert — diesmal aus seinem gestiegenen Anspruch an die Sprachfähigkeit seiner Instrumentalmusik heraus als Sinfonie“. In jüngerer

Zeit von Harry Goldschmidt und Constantin Floros vertreten und belegt, wird sie hier weiter detailliert und begründet, und dabei springen vielerlei Gesichtspunkte und Erkenntnisse heraus, sei es — die pauschale, unvollständige Aufzählung tut der Eindringlichkeit der Darstellung Unrecht — in der Verknüpfung von Zeitumständen und Kompositionsvorgang, bei Beethovens Strategie in bezug auf die geplante Umsiedlung nach Paris, zur Deutung des Heiligenstädter Testaments oder derjenigen des *e-moll*-Themas im ersten Satz oder bei der Lektüre früher Rezensionen, u. a. Woldemars und Griepenkerls.

Das Buch ist tendenziös, und es bekennt sich dazu; das wäre — im Gegensatz zu Untersuchungen, die es auch sind, aber nicht eingestehen, und weil der Leser weiß, woran er ist — vor allem sympathisch, zöge die Auseinandersetzung mit dem präsumptiven Gegner, „den Chefetagen des musikalischen Denkens“ (S. 184) nicht so häufig Unterstellungen und Verdächtigungen nach sich: „Daß Teile der Musikwissenschaft dem Primat eines solchen Formalismus huldigen (i. e. der Ansicht, die Frage nach der Form des Sonatensatzes sei das Zentrum des kompositorischen Denkens der Klassiker gewesen) und ihn ursprünglich auch mit Bedacht in politischer Absicht ersonnen haben, ist unbezweifelbar“ (S. 114/115). Derselbe erinnert fatal daran, wie man in den fünfziger Jahren in der DDR mit der sogenannten idealistischen Philosophie meinte fertigwerden zu können. Überdies ist der Jammer um Anpasserei und fehlende Zivilcourage bei Musikwissenschaftlern der Nazizeit eben groß genug, um nicht noch durch zusätzliche Vermutungen vermehrt werden zu müssen; allzu leicht laufen einschlägige Betrachtungen auf eine fast denunziatorische Rechthaberei hinaus — und um so weniger differenziert und glaubwürdig, je weitergehend die Autoren von Bewährungsproben der Art verschont blieben, die die Kollegen damals schlecht bestanden.

In bezug auf das Ganze des Buches bleiben dies letzten Endes partielle Einwände — zu vielfältig und anregend sind die Einsichten, die die Autoren ausbreiten, zu sehr war fällig, daß diese Sinfonie und die sie betreffenden Dokumente mit ihren Augen angeschaut und gelesen wurden; das betrifft auch die Fragen, die sie an Arbeiten des Rezensierenden richten.

Und sie stellen sich selbst in Frage: „Wenn es hier um Kritik geht, dann um Kritik an uns allen“ (S. 327), oder: „Es kommt mir ... nicht darauf an, à la Schering ... die Wahrheit über die *Eroica*“ herauszubekommen — wie will man bestimmte Zusammenhänge beweisen? Vielmehr ist mir wichtig, daß solche Überlegungen — selbstverständlich so sach- und quellenbezogen wie möglich — im Sinn eines fortschreitenden Erkenntnisprozesses stattfinden“ (S. 262). Und sie leiden darunter, daß die allemal schwerer lesbare, analytische Grundlegung ihrer Betrachtung weitgehend ausgegrenzt bzw. an ein Fachorgan vergeben war (Schleunig in *AfMw* 1987, S. 165–194). Ein Mißverhältnis zwischen „aggressiver“ Erklärungsweise und deren Fundierung indessen bleibt bestehen und wird besonders fühlbar, wo eine freche Volte den genauen Diskurs ersetzt; wenn die Auseinandersetzung mit einer präventiv umständlichen Adorno-Passage auf die Gegenfrage „was hat er (Beethoven) denn nun gemeint?“ schrumpft, so ließe sich auf der gleichen Ebene mindestens ebenso schlagend antworten: „in erster Linie die Musik“. Die Behandlung der Frage aber, wie aus so unendlich vielfältigen Kontexten ein Werk Ganzes entstehen konnte, welches sich immerhin auch als „absolute“ Musik verstehen ließ und läßt, bleibt dabei ähnlich auf der Strecke wie die Gerechtigkeit gegenüber Leuten (angefangen bei Rochlitz), denen nicht erlaubt wird, sich angesichts des Inkommensurablen der *Eroica* in vertraute Begriffsgehäuse zu flüchten und deren Sichtweise derjenigen der Autoren fernsteht. Daß die Aggressivität des Buches eine ähnliche des Lesers provozieren kann, muß nicht schlecht sein, solange es die Gründlichkeit der allemal lohnenden Lektüre befördert. Wie vorsichtig man immer bei der Erteilung ästhetischer Erstgeburtsrechte verfahren sollte — die These, daß „die *Eroica* ... wahrscheinlich das erste Ideenkunstwerk auf dem Gebiet der Musik“ sei (S. 175), hat bisher noch nicht in so hellem Licht gestanden wie hier. (Februar 1990) Peter Gülke

WILLIAM KINDERMAN: *Beethoven's Diabelli-Variations*. Oxford: Clarendon Press 1987. XX, 220 S., Abb., Notenbeisp. (*Studies in Musicals Genesis and Structure*.)

Dies Buch faßt zusammen, was der Verfasser schon früher zur Diskussion gestellt hat (Diss. Berkeley 1980; *JAMS* 35, 1982; *Zu Beethoven. Aufsätze und Dokumente* II, Berlin 1984), und, mindestens ebenso wichtig, es profitiert von den Erfahrungen des konzertierenden Pianisten. *Genesis and Structure* als Aufgabenstellung der Serie findet sich in der Zweiteilung seiner Arbeit (Part I: „The Process of Composition“; Part II: „The Compositional Style“) präzise wieder, innerhalb deren er sich dezidiert den methodischen Herausforderungen im Hinblick auf die Analyse stellt, die die Erträge und Möglichkeiten der Skizzenforschung mit sich brachten. Und das geschieht mit so viel Sensibilität und Gewissenhaftigkeit, daß man seine Untersuchung — gerade nach den hohen Maßstäben einer grosso modo erfolgverwöhnten Beethovenforschung — zu den maßstabsetzenden Glücksfällen rechnen muß.

„The heart of this study is the relationship between the analysis of the finished work and its genesis in composition. Where the genesis and structure of the work intersect, each dependent on the other, is lodged the mysterious phenomenon of the creative process — the ultimate subject of investigation. In a sense, the point of this book is to show the nature of this interdependence, to inquire not only into what Beethoven did, but why he did it“ (S. XIX). Das mag als großes Vorhaben erscheinen nicht zuletzt angesichts etlicher wichtiger Arbeiten, die den Diabelli-Variationen bereits gewidmet worden sind. Keine von ihnen indessen hat sich auf ein Studium der — von Kinderman in mustergültiger Transkription als Part III (S. 131–215) beigegebenen — Skizzen eingelassen. Mancherlei interpretatorische Anstrengung (mit Recht kritisiert der Verfasser einige auf Symmetrienachweise angelegte) wäre dann rasch korrigiert worden bzw. hätte sich erübrigt, so entschuldbar das Versäumnis andererseits ist: Die Skizzen verteilen sich auf dreizehn verschiedene Manuskripte und sechs Standorte, und eine verlässliche Chronologie der Skizzen liegt erst seit 15 Jahren vor (R. Winter in *JAMS* 28, 1975). Kinderman kann nicht nur zeigen, wieviel Beethoven im Frühsommer 1819 in der ersten, zugunsten der *Missa solemnis* abgebrochenen Arbeitsphase skizziert hat, er weist darüber hinaus eine Konzeption nach, die berechtigtermaßen von „den

Diabelli-Variationen von 1819" (Zu *Beethoven* II, S. 130) zu sprechen erlaubt. In diese fügen sich die Ergänzungen des Jahres 1823 (nicht nur die letzten Variationen, sondern auch die ersten beiden und Nr. 15) keineswegs geradlinig ein: "The work as it is is thus to a great extent the product of two superimposed conceptions" (S. XVIII; die Formulierung „aufeinanderfolgende Konzeptionen" in *Zu Beethoven*, II, S. 156, ist unglücklich). Am deutlichsten erhellt das anhand der parodistischen Variationen als eines neuen Elements; ihnen widmet Kinderman ein eigenes Kapitel (S. 68ff.), mit Recht ausgehend von einem weitergespannten, nicht von vornherein mit Ironisierung verknüpften Verständnis: „In the classical sense of the word para odos ... it implies re-use, and not travesty" (S. 68).

Nicht nur zum Zusammenhang mit Bachs *Goldberg-Variationen* hat er Neues zu sagen (und Triftigeres als manche früheren, gezwungenen Bezugnahmen), sondern vor allem zu dem erstmals von Jürgen Uhde ausführlich angesprochenen mit der „Arietta" aus op. 111 ("... itself influenced by Beethoven's preoccupation with the Diabelli project, becomes a compositional model for the last of the Variations", S. XX). Und hier (und nicht nur hier) erreicht Kinderman den Anschluß an wichtige, übergreifende Aussagen zum späten Beethoven (u. a. Adorno und Thomas Mann), denen keineswegs derart minutiöse Detailbetrachtungen vorausgegangen sind. „Like the end of the *Missa solemnis*, the close of the Diabelli Variations is ambiguous, and pregnant with implications. It ends essentially, in the middle of the thematic structure, poised before an open door, a door which leads, if it leads anywhere, into the midst of the Arietta of Op. 111. So it is that Beethoven drew upon the substance of the last movement of his last sonata in completing the final section of the Variations, his last extended work for piano" (S. 129). Wie hier eine Synthese von Einzelheit und Ganzem, so wird immer wieder auch die zwischen analytischer Betrachtung und Musiziererfahrung hergestellt. Auch dies „degradiert" den Rezensierenden zum bewundernden Referenten.

(Januar 1990)

Peter Gülke

THOMAS SCHACHER: *Idee und Erscheinungsformen des Dramatischen bei Hector Berlioz*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. V, 202 S. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 33.)

Mit dem ersten Kapitel scheint sich der Autor dieser Hamburger Dissertation mitten in einen zentralen Bereich seines Themas zu stürzen, eine Auseinandersetzung mit den Ouvertüren Berlioz'. Diese Sammlung kompositorischer Kostbarkeiten bietet immer noch zahlreiche Reibungsflächen für eine analytische Auseinandersetzung. Aber leider zeigt Schacher gleich in diesem Kapitel, daß er die Erwartungen, die er mit dem Titel seiner Arbeit weckt, nicht erfüllt. Großen Raum nehmen in seiner Darstellung die literarischen Vorlagen und der biographische Hintergrund der jeweiligen Werke ein, die Schacher kenntnisreich darzustellen vermag. Formale Gesichtspunkte der musikalischen Analyse werden dagegen nur am Rande berührt, insbesondere im Hinblick auf ihre möglichen programmatischen Konsequenzen. Gleich hier wird deutlich, daß Schacher unter einer dramatischen Komposition ein Werk versteht, das von einer inhaltlichen, programmatisch ausformulierten Handlung geleitet wird. Eine Stelle, die „musikimmanent kaum zu erklären [ist,] ... ruft nach einer programmatischen Deutung" (S. 17). Bei formalen Regelwidrigkeiten, die sich dann immer noch mit keinem Handlungsvorwurf in Übereinstimmung bringen lassen, muß schließlich der Seeräuber herhalten, von dessen freien und ungebundenen Leben „Berlioz selber gerne träumte" (S. 29).

Das Bemühen, die inhaltlichen Bezüge in der Musik aufspüren und verdeutlichen zu wollen, bestimmt auch die historische Darstellung des Begriffsfeldes „dramatisch". Mit Hilfe einiger Zitate aus den *Mémoires* versucht Schacher nachzuweisen, daß das Dramatische für Berlioz „eine musikalische Ausdruckskunst" sei (S. 35). Sie erhält ihre Konturen durch ein bestimmtes „sujet", das sich als Opernlibretto oder als programmatische Idee manifestiert (S. 48). Auch der Exkurs über Le Sueurs Theorie einer dramatischen Kirchenmusik führt hier nicht weiter. Sein Nachahmungsbegriff wird unter Berufung auf Rousseau einfach als ein Synonym für Dramatik

interpretiert. Zu Recht weist Schacher darauf hin, daß diese ästhetischen Formulierungen aus der Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts stammen. Aber hinter der Fassade dieser scheinbar festen Topoi müssen wir die neuen Aspekte aufspüren, die ihr Bedeutungsfeld geradezu von innen her aufbrechen können. Nur mit ihrer Hilfe wie mit Hilfe des Programms vermochte Berlioz, seine neuen kompositorischen Vorstellungen einem Publikum nahezubringen, das mit dieser Sprache und den damit verbundenen Vorstellungen, keineswegs aber mit seiner Musik, vertraut war — ein spannungsreicher Gegensatz, der im Falle Le Sueurs nach dem Eingeständnis des Autors nicht zum Tragen kommt (S. 97f.). Wir aber gewinnen nichts für das Verständnis der Werke, wenn wir mit unseren heutigen analytischen Möglichkeiten diesen Fesseln verhaftet bleiben: 1855 hat selbst Berlioz auf das Programm der *Symphonie fantastique* verzichtet. Wir sollten es auch tun, damit endlich die Musik in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden kann. Wenn sich die musikalische Analyse allerdings in Aufzählungen melodischer Ereignisse erschöpft, ist der Rückzug auf solche programmatische Leitlinien verständlich. Dabei verraten zahlreiche suggestive Formulierungen die Oberflächlichkeit der Darstellung. Oft „drängt“ sich dem Autor eine Vermutung auf, oder ein Thema „kann“ als etwas gedeutet werden, bestimmte Assoziationen seien „nicht zu leugnen“. Besonders enttäuschend ist, daß sich aus diesem großen Aufgebot an Quellenkenntnis und zeitgenössischen Zeugnissen für die Interpretation der Werke meist nur programmatische „Nacherzählungen“ ergeben, hinter denen die analytisch interessanten Aspekte und Fragestellungen verborgen bleiben. Das Werk Hector Berlioz' hat eine eingehendere Auseinandersetzung verdient.

(September 1989)

Christian Berger

IRMGARD KNECHTGES: Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. 302 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 142.)

Um Rehabilitierung und angemessene Beurteilung der späten Klavierwerke Robert Schumanns geht es Irmgard Knechtges in ihrer Kölner Dissertation aus dem Jahre 1984. Im ersten, biographischen Teil werden die Voraussetzungen beschrieben, auf denen die analytischen Untersuchungen des zweiten Teils beruhen. Die späte Schaffensphase Schumanns läßt Knechtges im Jahre 1848 beginnen, da Schumann erst von da an „gleichermaßen in allen musikalischen Gattungen“ komponiere und „das Ende einer Art ‚Experimentierphase‘ erreicht“ zu haben scheine (S. 13). Da Schumann sich „in seiner letzten, umstrittenen Schaffensphase nach jahrelanger Abstinenz erneut mit Klavierkompositionen“ befaßt, lasse sich „gut feststellen, inwieweit“ in der kompositorischen Entwicklung „eine Veränderung stattgefunden“ habe und „ob diese auf den Einfluß der Krankheit zurückzuführen“ sei (S. 5). Die Merkmale für das frühe Klavierwerk werden von Knechtges aber kaum überzeugend herausgearbeitet. Daß der junge Schumann weitgehend unreflektiert seine Klavierfantasien niederschrieb und zum Druck beförderte, scheint jedenfalls mehr als zweifelhaft. Hauptanliegen von Knechtges ist es, zu zeigen, „daß man die späten Kompositionen Schumanns ohne Vorbehalte als Schöpfungen eines Gesunden betrachten“ müsse (S. 37). Ihre Argumentation, Schumann habe bereits vor dem „völligen Zusammenbruch“ die Kompositionstätigkeit beendet und folgerichtig könne „eine in Schumanns Unterbewußtsein ablaufende (negative) Beeinflussung der musikalischen Schöpfungen durch die Erkrankung ausgeschlossen werden“, ist aber wenig stichhaltig. Die Katastrophe kann sich — ohne daß hiermit in den Streit eingegriffen werden soll — durchaus auch im Schaffen angedeutet haben.

Die Analysen sind ebenfalls problematisch. Zu einseitig beschränken sie sich auf „Bau und Behandlung des melodischen Materials sowie formale Momente“, „Aspekte in denen die deutlichsten Charakteristika des späten Klavierstils zu vermuten sind“ (S. 65). Können aber die motivischen Zusammenhänge überhaupt losgelöst von Rhythmik, Harmonik und Syntax sinnvoll betrachtet werden? Harmonik und Rhythmus, die Knechtges „zunächst etwas in den Hintergrund“ stellen und erst in „einem die Ergebnisse der Untersuchun-

gen resumierenden Kapitel" berücksichtigen möchte, werden aber weitgehendst ignoriert. „Motivische Einheitlichkeit“ ist unbestreitbar ein wesentliches Merkmal der späten Werke Schumanns, sie läßt sich aber bei Schumann bereits wesentlich früher nachweisen. Auch ist sie dem ästhetischen Rang einer Komposition nicht unbedingt gleichzusetzen.

Der Anspruch, eigene Äußerungen Schumanns heranzuziehen, wird kaum angemessen erfüllt. Die Entstehungsgeschichten sind meist unvollständig. Auch fehlt die Auswertung der erhaltenen Skizzen und Entwürfe, die Bezugnahme auf Gattungsnormen, Rezeptionsgeschichte und ästhetische Maximen Schumanns. Wie weit diese Dissertation vom Standard der neuesten Schumannforschung entfernt ist, wird deutlich, wenn man Knechtges Analysen der Opera 118, 126, 130, 133 und 134 mit den Analysen vergleicht, die Michael Struck von denselben Werken in seiner parallel entstandenen, bereits 1984 erschienenen Dissertation vorlegte (*Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984). Die dort erfolgte Verschränkung von Quellenuntersuchung, Strukturanalyse und Rezeptionsgeschichte bei eingehender Diskussion der vorliegenden Literatur findet bei Knechtges in keiner Weise eine Entsprechung. Womit nicht gesagt werden soll, daß nicht auch die Beobachtungen von Struck im einzelnen zu diskutieren wären und daß sich nicht auch bei Knechtges zahlreiche treffende Einzelbeobachtungen finden.

Wichtige Sekundärliteratur wird von Knechtges nicht immer angemessen berücksichtigt. So wird beispielsweise die grundlegende Dissertation von Ulrich Mahler (*Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München-Salzburg 1983) vollständig ignoriert. Mahler hat herausgearbeitet, daß am Ende der Vormärzperiode die gewandelte politische und soziale Situation zu neuen ästhetischen Forderungen führte. Schumann stand den Fortschrittsbestrebungen, die sich als Gegenbewegung zur romantischen Schule verstanden, aufgeschlossen gegenüber, ging jedoch einen eigenständigen, wenn auch von den gegensätzlichen Strömungen nicht unbeeinflussten Weg. Mahlers Ausführungen

erhellen auch das geschichtliche und ästhetische Umfeld anderer Gattungen, zumal die Gattungsgrenzen bei Schumann fließend sind. Die Bedeutung der *Vier Märsche für Pianoforte* (op. 76) läßt sich beispielsweise ohne die politischen Implikationen der Revolutionsjahre nicht angemessen erschließen. Darüber hinaus müßten die Gattungsnormen berücksichtigt werden. Wie verhält sich die Binnenstruktur der Märsche zu ihnen? Wie löst Schumann seine Forderung nach Originalität, seine Ablehnung von äußerlicher Virtuosität in einer primär auf breite öffentliche Anerkennung ausgerichteten Komposition ein? Zahlreiche späte Klavierwerke Schumanns harren demnach immer noch einer differenzierten Analyse.

(November 1989)

Hans Kohlhasse

Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Eine Münchner Ringvorlesung. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1987). 264 S., Abb.

Richard Wagners *Ring des Nibelungen* hat stets als Paradigma in den Diskussionen um Sinn und Wahrheitsgehalt des Mythos gegolten. In den letzten Jahrzehnten scheint sich zunehmend zu erweisen, daß Wagner manche Einsichten auch der modernen Mythosforschung im künstlerischen Medium vorweggenommen hat, und die Kontroversen um das Regietheater, die sich gerade am *Ring* entzünden und diesen so recht ins Blickfeld rücken, scheinen Anwendungsfälle zu sein, in denen gegenwärtige philosophische Trends, die eine Neubewertung des Mythos betreffen, ihre Probe halten. Dies ist das Problemfeld, das schon durch den Titel des vorliegenden Sammelbandes abgesteckt wird, dessen Beiträge sich in loser Abfolge thematisch um sein ideelles Zentrum, Wagners *Ring*, gruppieren und diesen als Kristallisationsfaden allgemeinerer Fragestellungen nehmen. Die Aufsätze sind mit einer Ausnahme aus den Vorträgen einer Ringvorlesung hervorgegangen, die 1986/87 an der Universität München stattfand, eine Veranstaltung, die ihrerseits, wie das Geleitwort von Wolfgang Sawallisch dokumentiert, von der Münchner Neuinszenierung der Wagnerschen Tetralogie motiviert war.

Schon eine Übersicht über das Inhaltsverzeichnis vermag einen Eindruck zu geben von der thematischen Vielfalt der verschiedenen Ansätze. Die zwei ersten Beiträge beschäftigen sich ausschnittsweise mit der ‚Vorgeschichte‘ von Wagners Mythendeutung: Nibelungensage und griechische Tragödie. Im ersten Beitrag, *Wandlungen eines Nationalmythos* [...], behandelt der Germanist Wolfgang Frühwald die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes im 19. Jahrhundert und stellt den Weg von einer frühen, bildungsbürgerlichen Rezeptionsweise, die das Nibelungenlied entweder als „deutsche Ilias“ oder als „deutsche National-Bibel“ sehen wollte, zur späteren wilhelminischen dar, die sich zunehmend „nationale Identifikationsmuster“ zur nicht nur ideellen Kriegsführung aus dem Nibelungenlied holte. Im zweiten Beitrag, *Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie*, rekapituliert der klassische Philologe Dieter Bremer Wagners Aischylos-Rezeption, die bei Nietzsche weiterwirkt, und setzt die Handlung des *Rings* mit Aischylos-Dramen, vor allem der *Oresteia*, in Parallele. Der Aufsatz von Carl Dahlhaus, *Musik als strukturelle Analyse des Mythos* [...], repräsentiert den einzigen musikwissenschaftlichen Ansatz in diesem Band, d. h. den einzigen, der die Mythos-Problematik auf musikalische Sachverhalte bezieht. Ausgangspunkt ist Claude Lévi-Strauss' strukturelle Analyse des Mythos, die dieser unter wiederholtem Verweis auf Wagner mit dem Lesen einer Partitur verglichen hat. In dem Maße, wie Dahlhaus Lévi-Strauss' Lehre von der Verschränkung aus Synchronie und Diachronie an Wagners Eigendeutung der thematischen „Entwicklungen“ im *Ring*, und diese wiederum an der *Ring*-Partitur sich abarbeiten läßt, kann der Beitrag als in mehrfacher Hinsicht ‚entmythologisierend‘ genannt werden. Der calvinistische Theologe Jan Rohls bemüht sich in seinem Beitrag *Der Mythos nach dem Tode Gottes*, Wagners Adaptation des Mythos im Spannungsfeld zwischen Religion und Säkularisierung zu placieren und den *Ring* als Antwort auf die Legitimationskrise der Religion zu lesen. Ausgehend von Sorels Reflexionen zur Gewalt skizziert der Historiker Thomas Nipperdey in seiner Studie *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*, welche Funktion Mythen im politischen

Denken haben, welche Sehnsüchte sie erfüllen und wie sie sich in der Geschichte des 19. Jahrhunderts auswirkten; in diesem Bereich stellen sie als Reaktion auf die „Entzauberung der Welt“ ein Stück Dialektik der Aufklärung dar. Die Verse von Alberichs Verfluchung des Rings bilden den Aufhänger für den wirtschaftsgeschichtlichen Abriss einer Geschichte des Goldes im Aufsatz des Wirtschaftshistorikers Wolfgang Zorn, *Der „Fluch des Goldes“* [...].

Der Herausgeber des Bandes, Dieter Borchmeyer, ist durch den Aufsatz „*Faust*“ und „*Der Ring des Nibelungen*“. *Der Mythos des 19. Jahrhunderts in zwifacher Gestalt* vertreten, worin es ihm gelingt, manche Parallele zwischen den beiden Dichtungen zutage zu fördern; die wichtigste Affinität im Vorgehen der beiden Autoren sei es, daß sowohl im zweiten Teil des *Faust* wie im *Ring* die mythischen Bilder „zu Chiffren moderner Erfahrungen werden“ (S. 137). Die nächsten Arbeiten beschäftigen sich mit dem Nachwirken Wagners in verschiedenen Bereichen. Der kunsthistorische Beitrag Hermann Bauers, *Wagner, der Mythos und die Schlösser Ludwigs II.*, verfolgt die Stadien des Absinkens Wagnerscher Motive zu Elementen von Einrichtungsdekoration, die Transformation des Mythos zu einer Privatmythologie. In seinem theatergeschichtlichen Beitrag *Wege des Mythos ins „Theater der Zukunft“* [...] geht Hans-Peter Bayerdörfer dem Weiterwirken von Wagners theaterreformatorischen Impulsen ins 20. Jahrhundert, von Appia bis Meyerhold, nach. Wie ein Mythos filmisch umgesetzt werden kann, demonstriert schließlich Klaus Kanzog am Beispiel des Nibelungen-Films von Fritz Lang (1924): *Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner*.

Der Sammelband wird beendet durch zwei wissenschaftstheoretische Aufsätze, die seinen thematischen Rahmen schließen: Carl Friedrich von Weizsäcker erläutert in seinem Beitrag *Kunst — Mythos — Wissenschaft* die Charakteristika dieser drei Arten des Erkenntniszugangs zur Realität und zeigt, wo sie sich berühren und ineinander vermittelt werden können. Den Schluß- und zugleich Fluchtpunkt der thematischen Leitlinien des Bandes setzt der Philosoph Kurt Hübner mit seinem Beitrag *Die moderne Mythos-Forschung* —

eine noch nicht erkannte Revolution, worin er zunächst die Konzeptionen der neueren Mythos-Forschung Revue passieren läßt, um dann, als Quintessenz seiner eigenen Mythos-Forschungen, die Grundthese seines Buches *Die Wahrheit des Mythos* (München 1985) zu bekräftigen, daß der Mythos eine Zugangsweise eigenen Rechts zur Wahrheit sei — wofür ihm Wagners *Ring* einer der wichtigsten Zeugen ist.

Auf den ersten Blick betrachtet, bietet der Sammelband aus den verschiedensten Blickwinkeln interessante Beobachtungen zu einzelnen, mit Wagners *Ring* in Verbindung stehenden Problemen. Auf einer tieferen Ebene stellt er jedoch selbst ein Anwendungslesebuch der neueren Mythos-Forschung dar: Es würde eine eigene Publikation erfordern, wollte man im einzelnen darlegen, wie in den zwölf Aufsätzen, die sich sämtlich mehr oder weniger auf Wagners Tetralogie beziehen, die Begriffe „Mythos“ oder „Mythologie“ gebraucht werden, von welcher Mythos-Konzeption sie ableitbar sind, ob und wie sich deren Implikationen berühren, überschneiden oder gar einander widersprechen. So gesehen, stellt der Band — so eng gesetzt der thematische Rahmen auch ist — einen repräsentativen Ausschnitt aus dem gegenwärtigen Stand nicht nur der Wagner-Rezeption, sondern des Phänomens Wagner selbst dar, das ‚mythisch‘ genannt werden kann in dem Sinne, daß ihm von seinem Ursprung an die Unabgeschlossenheit des Daran-Weiterdenkens und -interpretierens eingeschrieben ist.

(Januar 1990)

Gerhard J. Winkler

DOUGLAS JARMANN: *Alban Berg, Wozzeck*. Cambridge — New York — New Rochelle — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press 1989. IX, 181 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge opera handbooks.)

Das sich — nach dem Gesetz dieser Serie — an ein breiteres, gebildetes Publikum von Musikfreunden in der englisch sprechenden Welt wendende kleine Buch bietet eine gediegene Einführung in die verschiedenen Aspekte dieses mittlerweile sehr berühmten und viel besprochenen Werkes. Da es aus den Quellen gearbeitet ist, neben grundsätzlichen Erwägungen

gen der Formfragen die ansprechende Analyse einer Szene (III/4, S. 52—58), sowie eine „suggested interpretation“ (S. 59—68) enthält, ferner eine gut informierende Aufführungsgeschichte (S. 69—90) mit hübschen, z. T. noch nicht neu veröffentlichten Bildern (S. 91—109) bietet, wird es auch von einem Kenner in Sachen Berg gern zur Hand genommen werden. Die übersetzten Dokumente zu *Wozzeck*, worunter der bisher wenig beachtete Aufsatz von K. E. Franzos (1901) überrascht, der von Berg so geschätzte Aufsatz von R. Schäfke jedoch vermißt wird, werden für den englischen Opernfreund besonders nützlich sein. Die Ausstattung ist ansprechend, die Zahl der Versehen und Druckfehler (z. B. H. Meyer statt Mayer) hält sich in Grenzen.

(Januar 1990)

Rudolf Stephan

Gustav Mahler's American Years, 1907—1911: A Documentary History. [Compiled] by Zoltan ROMAN. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXVII, 544 S., Abb.

Zoltan Roman, der bekannte Mahlerforscher, hat hier eine nützliche und lehrreiche Sammlung von biographischen Dokumenten (Briefen, Verträgen, Kritiken, Berichten und ähnlichem) aus den verschiedenartigsten Quellen zusammengestellt und dem an Mahler Interessierten vorgelegt. (Von den bisher nicht in der [deutschen] Originalsprache veröffentlichten Dokumenten, wird im Anhang auch der originale Text abgedruckt.) Vieles von den Dokumenten ist bisher unpubliziert und bereichert so unsere Kenntnis, anderes wiederum (vor allem Bilder) wird dem Buch beigegeben, ohne daß die Notwendigkeit der (neuerlichen) Publikation an diesem Ort einsichtig wäre. Die Kommentare verraten, daß einerseits auch wenig Gebildete angesprochen werden sollen (z. B. S. 350, Anm. 127, Erklärung, wer Puschkin war), während andererseits auf wichtige Hinweise verzichtet wird (so z. B. auf Pfitzner, Bild 47). Der Wert des Buches ruht eben — ohne daß verkannt werden dürfte, welches große Wissen in den Kommentaren steckt — auf der gelungenen Zusammenstellung und dem Abdruck der Dokumente. Da im Bereich der Zeitungsberichte Vollständigkeit nicht erstrebt wurde, behält die ältere Literatur,

z. B. Frank Milburns Mitteilung von Kritiken in *Musical America* (Vol. LXXX, No. 3, Februar 1960), auch weiterhin ihren selbständigen Wert.

(September 1989)

Rudolf Stephan

Nicolas Slonimsky: Perfect Pitch. A Life Story. Oxford — New York: Oxford University Press 1988. 263 S., Abb.

Es ist strenggenommen müßig, Slonimskys "life story" (die mehr dem Typus der Memoiren als der Autobiographie verpflichtet ist) zu rezensieren: Slonimsky hat dies bereits selbst unternommen (*Notes* 45/1989, S. 753f.) und damit nicht nur ein weiteres Mal die rare Gattung der Auto-Rezension gepflegt — er praktizierte dieses Verfahren bereits bei seinem Buch *A Thing or Two about Music* (1947) —, sondern auch ironisch auf das Dilemma verwiesen, daß sich autobiographische Schriften in ihrer konstitutiven Subjektivität eigentlich der Beurteilung entziehen. Oder anders formuliert: Niemand als der Autor vermag ihren Wahrheitsgehalt und -anspruch zu ermessen, doch ist er selbst die denkbar ungeeignetste Person dazu. Die Paradoxie oder Absurdität des Lebens ist nicht zufällig ein zentrales Motiv dieser in der Art eines "roman vrai" verfaßten Memoiren, die beständig zwischen kokettierender Selbst-Darstellung und korrigierender Selbst-Ironisierung der Hauptperson hin- und herschwanken und fast beiläufig einen in der Tat unglaublich wirkenden Bogen von Glazunov zu Frank Zappa schlagen: Als Schüler des ersteren begann der vierzehnjährige Slonimsky seine musikalische Laufbahn am Petersburger Konservatorium, der 87jährige krönte sie mit seinem Auftritt in einem Rockkonzert des letzteren im kalifornischen Santa Monica, womit er — nach eigenem Bekunden — nun endgültig in das "Age of Absurdity" eingetreten war. (Konsequenterweise hat Slonimsky mit dem Ende seiner Erinnerungen — 1987 im biblischen Alter von 93 Jahren — beschlossen, nunmehr rückwärts als Countdown seine Lebensjahre „minus 100“ anzugeben: Er ist also heute 5 Jahre alt und erreicht, „diabolo volante“, 1994 wieder den Null-Punkt: Daß er dann für eine zweite Autobiographie das Material zu sammeln beginnen wird, ist anzunehmen.)

Der oftmals kaustische, jedoch nie verletzend Witz dieses über weite Strecken glänzend geschriebenen Buchs kann jedoch nicht über ein gewisses Defizit hinwegtäuschen: Denn mit der Veröffentlichung von Slonimskys Memoiren durfte sich die Erwartung verbinden, daß ein wesentliches Quellenwerk zur amerikanischen Musikgeschichte dieses Jahrhunderts vorgelegt würde. Slonimsky, den man als Nestor oder gar „Papst“ der amerikanischen Musikszene bezeichnet hat, hat — seit 1923 in den USA lebend — wie vielleicht kein zweiter ihre entscheidenden Stadien erlebt und mitverfolgt: Er lernte zunächst (u. a. als Assistent von Koussevitzky) die Musik der Ostküste kennen und war mit den bedeutendsten Komponisten der frühen Moderne — Cowell, Varèse und vor allem Ives — befreundet und hat als Dirigent Pionierarbeit für die Verbreitung ihrer Musik und somit Wesentliches für die neue amerikanische Musik geleistet; mit seiner in den 50er Jahren sich entfaltenden Tätigkeit als maßgeblicher Lexikograph und den durch seine Übersiedlung an die Westküste in den 60er Jahren intensivierten Kontakten zur konzeptionellen Musikavantgarde (John Cage) hat er die wichtigsten — nicht nur im geographischen Sinn entgegengesetzten — Strömungen der amerikanischen Musik registriert und in zahlreichen bio-bibliographischen Schriften dokumentiert. Kaum jemand dürfte so viele amerikanische Komponisten persönlich gekannt haben wie Slonimsky, doch scheint sich die (faszinierende) Unübersichtlichkeit dieser Musikkultur auf die Darstellungsweise seines Buches eher hemmend niedergeschlagen zu haben: Leider kommt es kaum je über die Aneinanderreihung von Anekdoten hinaus, und statt erhoffter historiographischer Einblicke wird dem Leser eine Menge von dem, was man boshaft als besseren "family chit chat" (etwa in dem Kapitel über Cowells Verurteilung in den 30er Jahren aufgrund seiner Homosexualität) bezeichnen könnte, präsentiert. Nur manchmal wirft Slonimskys Freude am Grotesken auch ein Licht auf untergründige, aber nichtsdestoweniger objektive Probleme des Selbstverständnisses vieler moderner Komponisten, wenn er etwa den (äußerst erfolglosen) Komponisten Gardner Read mit dem Ausspruch zitiert: "Nicolas,

I have just finished my Fourth Symphony. Can you tell me why?"

Das eigentliche Thema des Schriftstellers Slonimsky, welches das Autobiographien zu meist prägende Muster von kohärenter Lebensgeschichte ersetzt, ist — auch hier bleibt die Paradoxie vorherrschend — nicht die Musik, sondern die Sprache: Die polyglotte (und -kulturelle) Welterfahrung des Autors ist die Grundlage seiner Sicht der menschlichen Kommunikation, die ihm als fragil, ja zutiefst unvollkommen erscheint. Zu den unterhaltensamsten wie aufschlußreichsten Passagen seines Buchs gehören nicht zufällig die Bemerkungen über Dirigenten, die Slonimsky erlebt hat: An ihnen wird drastisch deutlich, wie unmittelbar musikalische Interpretation (konkret: als Arbeit mit einem Orchester) vom Medium ihrer sprachlichen Vermittlung abhängig ist, die — etwa im Fall Eugene Ormandys ("Thank you for the cooperation, and vice versa") — offensichtlich mitunter ins genaue Gegenteil umschlug. Und daß der „Bach Chorale“, den sich die Witwe Eric Bloms (des Herausgebers des *New Grove*) auf der Trauerfeier wünschte, vom Organisten als „Baccarolle“ (miß-)verstanden wurde, worauf er die Baccarolle aus den von Blom verabschiedeten *Hoffmanns Erzählungen* spielte, zeigt für Slonimsky nicht nur die Universalität und Unüberwindbarkeit der babylonischen Sprachverwirrung, sondern auch ihre fast tragische Quintessenz. Es scheint, daß Slonimsky, der sich unter den vielen Rollen seines Lebens auch als Erfinder eines spekulativen Ton-systems geübt hat, demgegenüber allein der Musik Eindeutigkeit oder gar — wie das Sprachspiel im Titel seines Buchs suggeriert — erlösende Perfektion durch ihre außer-sprachlichen kommunikativen Kräfte zutraut.

(Dezember 1989)

Wolfgang Rathert

MICHAEL HOYER: Überleitung von der Philosophie der Sprache zu einer Sprachphilosophie der Musik. Münster: Nodus Publikationen (1989). 383 S.

Was treibt einen Sprachwissenschaftler dazu, sich mit dem sprachlichen Wesen der Musik zu befassen? Es ist die Tatsache, daß die „Sprachtheorie der Musik, auf die Übertrag-

barkeit von Beschreibungsmodellen von der Wortsprache auf den Funktionsmechanismus der Musik kapriziert, selbst die Tragweite ihrer Sprachlichkeitsbehauptung einzugedenken verabsäumt und darum fort und fort vor der allererst entscheidenden Etappe in der Untersuchung der Frage, ob Musik Sprache sei, stehenbleibt“ (S. 12) — so definiert der Autor selbst „des Problems unverkürzte Tragweite“. Bisherige Beschreibungsversuche der Sprachtheorie von Musik nennt er „von Gewalt und Notdurft gezeichnet, die besten gerade noch erträglich und ohne innere Notwendigkeit“ — und so weiter.

Um selber in seiner Erörterung der sprachlichen Natur von Musik nicht in alte Fehler zu verfallen, beginnt Michael Hoyer in der vorliegenden Publikation, die 1988 als Dissertation der Universität Würzburg eingereicht worden ist, mit einem Abschnitt über „Sprache überhaupt“ — wohl unvermeidlich in einem Werk aus Sicht der Sprachwissenschaft. In der Sprachtheorie stützt er sich dabei vor allem auf Johann Georg Hamann, Wilhelm von Humboldt, Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein, bei der Diskussion einer Dichotomie von grammatischer versus poetischer Sprache wird zudem noch auf Immanuel Kant eingegangen.

Eine Annäherung an eine Musikdefinition (nach Hoyer gibt es eine zuverlässige Definition von Musik nicht, gäbe es sie, so taugte sie nichts) wird über die grammatische Kategorie versucht. Die Polyvalenz des Begriffs Musik gibt dafür ein Beispiel, letztendlich kann damit belegt werden, daß eine sprachliche Erfassung der Musik nie eindeutig sein kann. Der Autor drückt dies an entscheidender Stelle so aus: „Die Grammatik der Wörter ‚Schall‘ und ‚Musik‘ separiert sich nicht auf einem Niveau, auf dem alles, was je in den Stand der Musik treten könnte, in einer weit aus-holenden Umarmung zusammengefaßt wird“ (S. 107/108).

In den folgenden Abschnitten geht es um die Frage des Seins und des Geschehens als Sprache. Dabei wird der Musik unter der Prämisse, daß sie Schall sei, wie er aus dem Beschreibungszusammenhang herausgeführt statt seine Ursache anzuzeigen, sich selbst zu Gehör bringt, notwendigerweise die Qualität eines Ausdrucks zugesprochen. Sie kann dann als

sprachlich angesehen werden, wenn sie als Schallereignis, das keine Relevanz besitzt, aufgefaßt wird. Eine andere (Sprach-)Dimension von Musik wird mit der Untersuchung des Zugleich von Rezeptivität und Spontaneität im sprachlichen Akt grundgelegt. Die Vergleichbarkeit von Sprache und Musik gerät dabei an ihre Grenze, wenn man sich — wie es Hoyer tut — die Einheitlichkeit der Sprache und die Heterogenität der Musik vor Augen führt; die Geschichtslosigkeit des Seins von Musik, die im Gegensatz zur Geschichtlichkeit „als die schlechthinnige Voraussetzung grammatischer Sprache“ (S. 253) steht, ist nur ein Beleg dafür.

Über die Entwicklung von notwendigen und fakultativen Generalia in der Musik (gemeint sind Rhythmus, Metrum, Intervall etc.) wird übergeleitet zu einer Theorie musikgrammatischer Zeichenfiguren, auf die als Grundlage der Musikpraxis im 20. Jahrhundert mit ihrem eigenen Rezeptionsverhalten eingegangen wird. „Das Wort als Grammatik der Musik“ bildet den Abschluß dieser *Überleitung ... zu einer Sprachphilosophie der Musik* — im gewissen Sinne eine Salomonische Quintessenz.

Eine zusammenfassende Beurteilung dieses Werkes scheint unmöglich. Die Fülle der geistesgeschichtlich orientierten und neu entwickelten Ideen zu einer Sprachtheorie der Musik, die zudem auf höchstem sprachfertigen und inhaltlichen Niveau vorgetragen werden, verbaut ein wenig den Zugang zu einer pragmatischen Benutzung. Die editorischen Schwächen (die jedoch bei der Herausgabe einer Dissertation verständlich sind) wie das fehlende Stichwortverzeichnis, das überaus kurze Literaturverzeichnis (nur 22 Bücher werden genannt) und der eine eintauchende Lektüre abwehrende Schriftsatz kommen erschwerend hinzu. Für die Sprachwissenschaftler und auf diesem Gebiet interessierte Musikwissenschaftler ist dies ein sicherlich gewinnbringendes Buch. Jedoch trifft — bei allem zutiefst empfundenen Respekt vor der gedanklichen Leistung des Autors — der in musikwissenschaftlichen Rezensionen so beliebte Satz, daß „das vorliegende Werk in keiner fundierten Musik-Bibliothek fehlen sollte“, nach Ansicht des Rezensenten für dieses Buch nicht zu.

(Januar 1990)

Stefan Evers

The Book of the Musical Artwork. An Interpretation of the Musical Theories of Heinrich Schenker by Felix-Eberhard von CUBE. Translated with an Afterword by David NEUMEYER, George R. BOYD, Scott HARRIS. Lewiston / Queenston: The Edwin Mellen Press (1988). VIII, 383 S., Notenbeisp. (Studies in the History and Interpretation of Music. Volume 10.)

Das *Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze*, Band 1—2 (Hamburg 1953—1954, mschr.) des 1988 im Alter von 85 Jahren verstorbenen Schenker-Schülers von Cube, der in Hamburg eine private Schenker-Akademie leitete, blieb zeitlebens ungedruckt. Es sei jedoch vermerkt, daß Kopien des gesamten Werkes in mehreren öffentlichen Bibliotheken und Instituten, u. a. in den Musikhochschulen Hamburg und Wien sowie in den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Graz und Mainz, vorhanden sind. Die vorliegende Edition beschränkt sich nur auf den ersten, obgleich zweifellos wichtigeren Band. Dieser gliedert sich in drei Teile: „Vorwort (Von den natürlichen Tonbeziehungen — Von den Stimmungen und der Temperatur — Von den künstlichen Tonordnungen oder Systemen)“, „Essay: Die Tonsystematik unter der Lupe der gegenwärtigen theoretischen Forschung“, „Anhang: Versuch einer Darstellung der Entelechie und Biogenese des musikalischen Kunstwerkes“. Letzterer Teil mit rund 50 kommentierten Stimmführungsanalysen älterer und neuerer Musik beansprucht das Hauptinteresse. Hier erfolgten — mit Zustimmung des Autors — einige Veränderungen in der Übersetzung, u. a. entfielen 17 Beispiele des Originalwerkes, die mit einer einzigen Ausnahme (J. S. Bach) Kompositionen des 20. Jahrhunderts betreffen, hingegen fanden 11 erst zwischen 1971 und 1980 entstandene „graphs“ fast durchwegs ältester Einstimmigkeit Aufnahme. Der mit dieser Änderung beabsichtigte Zweck wird — abgesehen von der annähernd chronologischen Reihung, die im Original fehlt, — nicht verdeutlicht. Vom „Vorwort“ erfolgt auch eine Wiedergabe des deutschsprachigen Textes, jedoch ohne Notenbeispiele und Figuren, auf welche im englischen Text verwiesen wird.

Der Inhalt des zweiten Bandes, der eine Kontrapunkt-, Harmonie- und Formenlehre ent-

hält, findet im Nachwort ein knappes Resümee. Anschließend folgen ein vollständiges Inhaltsverzeichnis beider Bände in deutscher Sprache und nützliche bibliographische Hinweise.

Von Cube scheint den eigentlichen Zweck der Edition, die aus dem abschließenden "Critical assessment" (S. 369—383) hervorgeht, nicht erkannt oder mißverstanden zu haben. Andernfalls wäre es unverständlich, daß er den Editoren seine Unterstützung gewährt hätte. Obwohl die vorgebrachten Einwände "are not intended to serve as refutations" (S. 381), beschränken sie sich dennoch ausschließlich auf "counter aspects". Sie sind nicht neu, sondern hinsichtlich Schenker längst von anderer Seite (Michael Mann, Eugene Narmour u. a.) vorgebracht worden und finden nunmehr im übertragenen Sinn auf von Cube Anwendung, ohne den Wert der Stimmführungsanalysen für Theorie und Praxis beeinträchtigen zu können. Der Einwand, daß von Cube einer "physical acoustical law" assumption verpflichtet sei, d. h. zu den von Jacques Handschin sog. "Ober-tönen" zählt, ist ebensowenig ein brauchbares Gegenargument wie sein ebenfalls von anderen Theoretikern geteiltes Geschichtsbe-wußtsein, das ihn weitgehend mit Hugo Riemanns Auffassung der Dur-Moll-Tonalität als Endziel verbindet.

Bereits Sonja Slatin, (*The Theories of Heinrich Schenker in Perspective*, Columbia University Ph. D. 1967, Xerox University Microfilms Ann Arbor Michigan 1976) wies in bezug auf Schenkers Theorie, um deren unverfälschte Tradierung sich von Cube — im Gegensatz zu Felix Salzer — bemühte, darauf hin, daß weltanschauliche und metaphysische Aspekte bei Beurteilung der Analysen außer Betracht bleiben können. Vom Gegenteil sind hingegen David Neumeyer (et al.) überzeugt, ohne in-dessen triftige Gründe geltend machen zu können, müßten doch Mängel und Fehler, die sich jenen Aspekten verdanken, in den Analysen selbst nachgewiesen werden. Jedoch wird nicht der geringste Versuch in solcher Richtung unternommen, vielmehr die Möglichkeit des „Fernhörens“, das Wilhelm Furtwängler an Schenker rühmte, kurzerhand geleugnet, und Musikhören auf ein "immediate span of attention" als "pure data" (S. 382) von vier bis 12 Sekunden eingeschränkt.

Den Stimmführungsanalysen selbst, die den eigentlichen Wert von Cubes Lebenswerk bilden, wird bezeichnenderweise nur eine einzige Seite gewidmet. Daher drängt sich die Vermutung auf, daß vorliegende Edition nur ein willkommener Anlaß war, um Schenkers Theorie zu denunzieren. Sachlichen Aufschluß findet der Leser hingegen bei William Drabkin (*F.-E. von Cube and the North-German tradition of Schenkerism*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 111, 1984—85, S. 180—207).

(Februar 1990)

Hellmut Federhofer

Music in Early Christian Literature. Edited by James MCKINNON. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XI, 180 S. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Von den Anfängen der abendländischen Musikgeschichte an hat man die Schriften der Kirchenväter herangezogen: Als Autoritäten dafür, wie der Gesang im Gotteshaus beschaffen sein und wie er ausgeführt werden sollte, als Zeugnisse für die Tradition seiner Gattungen, als Lehren für den rechten Umgang des Menschen mit der Musik. Manche Zitate aus den Kirchenvätern wurden, nicht nur in den Verordnungen kirchlicher Autoritäten, zu Leitsätzen, deren Wirkungsgeschichte sich bis in die Neuzeit verfolgen läßt. Die Kirchenväter sind die wichtigste Quelle für die Geschichte der Kirchenmusik vor Gregor d. Gr.

Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien war der erste, der in seinem großen Werk *De Cantu et Musica sacra* (1774) die Kirchenväter systematisch als Quelle herangezogen hat; auf ihm fußt noch Peter Wagners *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters* (5. Auflage 1970). Die Quellenbasis wurde erweitert insbesondere durch Franz Leitner (*Der gottesdienstliche Gesang im jüdischen und christlichen Altertum*, Freiburg Br. 1906) und durch Johannes Quasten (*Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster/Westf. 1930). Wer nach den Zeugnissen der Kirchenväter über die Musik suchte, mußte sie sich bisher aus den

Zitaten und dem Argumentationsgang dieser Werke herausuchen.

Es ist dehr hilfreich, daß James McKinnon die Belege in einem schmalen Handbuch gesammelt hat, insgesamt 398 Zeugnisse vom Neuen Testament bis zum 5. Jahrhundert. Zwar ergeben sich keine großen Neuentdeckungen mehr. Aber er hat das Material kritisch gesichtet, präsentiert es übersichtlich, weist die Neuausgaben der Texte nach und gibt in knappen Einführungen Hinweise auf den Zusammenhang im Werk des Autors und in der musikwissenschaftlichen Diskussion. McKinnon hat alle Belege neu ins Englische übersetzt, bei kritischen Stellen wird der Originaltext zitiert, der ja im übrigen anhand der Quellenangaben einfach heranzuziehen ist. Ein sorgfältig gearbeiteter "Index of musical and liturgical terms and concepts" macht das Buch gut nutzbar.

(September 1989) Helmut Hucke

ROSWITHA SCHLÖTTERER: Richard Strauss — Max von Schillings. Ein Briefwechsel. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag 1987. 267 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 9.)

Den zahlreichen Editionen von Briefwechseln Richard Strauss' innerhalb der Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München ist eine weitere, gewichtige, hinzugefügt worden: der von Roswitha Schlötterer herausgegebene Briefwechsel zwischen Strauss und Max von Schillings. Die Notwendigkeit der Publikation bedarf angesichts des musikgeschichtlichen Rangs beider Briefpartner keiner näheren Begründung; mit geringen Ausnahmen handelt es sich um Erstveröffentlichungen.

Die Disposition des Bandes ähnelt derjenigen der Edition des Strauss-Thuille-Briefwechsels (Band 4 der Veröffentlichungen der RSG München). Einem Vorwort der Herausgeberin, dessen Schwerpunkt — wohl zu Recht — die Vorstellung der Person Max von Schillings bildet, sowie zwei mit Schillings' Todesjahr endenden, synoptisch präsentierten tabellarischen Lebensläufen der Briefpartner folgt das Korpus der (wenn ich richtig gezählt habe) 258 Briefe, dem im Anhang ein Brief Hofmanns-

thals an Schillings und zwei Briefe Strauss' an die Sängerin Barbara Kemp, Schillings' zweite Frau, beigegeben sind. Abbildungen nebst einigen Brief-Faksimiles, eine kurze Bibliographie, Register der erwähnten Kompositionen Strauss' und Schillings' sowie ein kommentiertes Personenverzeichnis schließen den Band ab.

Die Korrespondenz zwischen Strauss und Schillings setzt im Frühjahr 1894 ein und reicht (mit größeren Lücken in den Jahren 1913/14, 1917/18, 1923, 1927—1929 und 1931/32) bis kurz vor Schillings' Tod am 24. Juli 1933. Es ist ein Briefwechsel zwischen Freunden — das förmliche Sie weicht 1897 dem vertrauten Du —, und am freundschaftlichen Ton halten beide trotz aller Spannungen und Differenzen, die ihr Verhältnis im Laufe der Zeit belasteten (hierüber hat sich die Herausgeberin in ihrem Vorwort ausführlich geäußert), bis zuletzt fest.

Die Schwerpunkte der Korrespondenz wechseln. Interessante Informationen über die *Komponisten* Strauss und Schillings enthält vor allem der erste Teil, der etwa bis 1901/02 reicht, als Strauss zum 1. Vorsitzenden des ADMV gewählt wird. So fragt Schillings beispielsweise am 2. August 1895, ob das Werk, mit dem Strauss sich gerade beschäftige, die großen „Melodien-Kränze“ in *As-dur* und *c-moll* enthalte; offenbar war er schon zu dieser frühen Zeit in Details der Komposition des *Zarathustra* eingeweiht, mit dessen Skizze Strauss erst vier Monate später begann. Auch an der Münchner Erstaufführung dieses Stückes war Schillings übrigens beteiligt: Er spielte es zusammen mit Hugo Röhr im Bayerischen Hof vierhändig, weil, wie er sich am 22. August 1921 erinnert, Strauss' Werke „auf Anordnung hoher Kavaliere und Preßpropheten in München verboten waren“.

Der zweite Teil der Korrespondenz (bis etwa 1912) vermittelt ein ausgezeichnetes Bild der gemeinsamen Tätigkeiten Strauss' und Schillings' im Vorstand des ADMV: Organisation der jährlichen Musikfeste und Auswahl der dort aufzuführenden Novitäten. Vor allem die ausführlichen Briefe Schillings' enthalten manche informativen Kommentare zu Neuerscheinungen am Jahrhundertbeginn, die heute (zusammen mit ihren Schöpfnern) längs vergessen sind. (Wer kennt z. B. noch das Sympho-

nische Drama *Wandlungen* von Gerhard von Keußler oder den Einakter *Die Freier* von August Schattmann?) Im allgemeinen stimmen die beiden Briefpartner in ihren Urteilen überein — auch übrigens in der Empfehlung Schönbergs für den Liszt-Preis des ADMV. Nur gelegentlich werden Diskrepanzen spürbar, etwa wenn Schillings das enthusiastische Lob Straußens der *Symphonischen Phantasie* von Bruno Walter mit der trockenen Bemerkung kommentiert: „Das Stück von Walter erwies sich als Niete“.

Zwei Schwerpunkte schließlich prägen den 3. Teil der Korrespondenz: die Planung und Vorbereitung der Uraufführung von Strauss' *Ariadne auf Naxos* 1912 in Stuttgart, wo Schillings seit 1908 als musikalischer Leiter der Hofoper amtierte, sowie die künstlerischen und organisatorischen Verhältnisse an der Berliner Staatsoper in den frühen Zwanzigerjahren, als Schillings dort Intendant war und Mühe hatte, sich gegen die „atonalen Bolschewiken“ (24. November 1922) zu behaupten.

Die Herausgeberin konnte bei ihrer Edition im wesentlichen auf die Bestände des Richard-Strauss-Archivs in Garmisch (wo Schillings' Briefe aufbewahrt werden) und der Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München (wo sich die meisten der Briefe Strauss' befinden) zurückgreifen. Dennoch, so bedauert sie im Vorwort, sei der Briefwechsel nicht völlig geschlossen erfaßt, mindestens 20 Schriftstücke fehlten. (Ein Telegramm von Strauss an Schillings aus Wien vom 10. Oktober 1919, das im Katalog der Wiener Strauss-Ausstellung von 1964 auf S. 185 erwähnt ist, hat die Herausgeberin offenbar übersehen. Strauss meldet hier, daß „gestrige Generalprobe [der *Frau ohne Schatten*] glaenzend verlaufen ist.“)

Die Wiedergabe der Brieftexte dürfte korrekt sein, die editorischen Entscheidungen der Herausgeberin sind akzeptabel, auch wenn der Unterschied zwischen einfacher und doppelter Unterstreichung (vgl. das Brief-Faksimile S. 241) durch die in beiden Fällen verwendete Kursive verloren geht. Unverständlich bleibt allerdings die fehlende Auflösung abgekürzter Ortsnamen. Bei der Ergänzung fehlender Datumsangaben sind der Herausgeberin für das Jahr 1902 zwei Fehler unterlaufen: Der Brief auf S. 75 wurde am 29. September

(nicht am 30.) und der auf S. 77 am 25. Oktober (nicht am 26.) geschrieben.

Um den Band nicht allzu umfangreich werden zu lassen, hat die Herausgeberin sich entschlossen, kürzere Mitteilungen oder bloße Abmachungen nicht im Wortlaut, sondern nur als Regesten zu publizieren. In den meisten Fällen mag ihre Entscheidung sinnvoll sein. Gelegentlich aber ist sie zu bedauern — so etwa bei Schillings' Postkarte vom 24. Juni 1896, die ein Notenzitat aus dem noch unvollendeten *Zarathustra* enthält, oder bei Strauss' Brief vom 19. Juni 1901, in dem er erstmals seine Novitätenkonzerte mit dem Berliner Tonkünstlerorchester ankündigt. Zur Erschließung der Briefinhalte dienen neben den schon erwähnten tabellarischen Lebensläufen und den Registern vor allem die Kommentare am Ende der jeweiligen Schreiben. Die Herausgeberin hat dazu, wie sie im Vorwort schreibt, vor allem Musikzeitschriften und Tageszeitungen „in minutiöser Kleinarbeit“ ausgewertet und in der Tat manches Detail — vor allem zu den oben erwähnten Novitäten und ihren Komponisten — ermittelt, was die Lektüre erleichtert. Dennoch bleiben einige Wünsche offen. Manche Kommentare sind schlicht überflüssig (etwa zu Otto Lohse [15. April 1906], weil im Personenindex die gleichen biographischen Angaben stehen) oder hätten ohne Not gekürzt werden können, wie etwa die Bemerkungen zu den Briefen vom 26. Januar und 3. Februar 1900, die besser zu einem Kommentar zusammengefaßt worden wären. (Sie sind überdies mißverständlich: nicht J. Schuberth war der Schreiber der fraglichen Briefe — er war schon 1875 verstorben —, sondern offensichtlich Felix Siegel). So hätte die Herausgeberin Platz gewonnen für andere nützliche Informationen: beispielsweise über Strauss' Pariser Aufenthalt im März 1900 (Brief vom 21. Februar 1900), über den Rolland so genau berichtete und bei dem Strauss Hofmannsthal kennenlernte, oder über die sehr distanzierte Haltung Straußens zu Schillings' Berufung an die Berliner Oper (Brief vom 6. August 1919). Es ist nur verständlich, wenn die Herausgeberin gelegentlich bekennt, über bestimmte Personen „nichts ermittelt“ zu haben. Heißt das aber, daß alle übrigen Personen oder Angelegenheiten ermittelt wurden, und daß fehlende Kommentare die Kenntnis

des betreffenden Sachverhalts als selbstverständlich voraussetzen? Der Rezensent jedenfalls gesteht, über den (um nur ein Beispiel zu nennen) unkommentierten „New Yorker Gran“ (29. September 1902) nichts zu wissen.

Schließlich noch einige Ergänzungen oder Korrekturen. Die im Kommentar zum 4. August und 25. September 1896 erwähnte Zeitschrift heißt *Die redenden Künste*. Welche Partitur Schönbergs Schillings zur Begutachtung vorlag (27. Dezember 1902), steht nicht fest: In Frage käme neben den — noch unvollendeten — *Gurreliedern* wohl auch die — ebenfalls noch nicht fertige — Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande*. Das Notenzitat am Schluß des Briefes vom 21. Dezember 1903, das die Herausgeberin nicht ermitteln konnte, dürfte der Beginn des Weihnachtsliedes *O du fröhliche* sein. Von Carl Hagemann ist im Brief vom 13. März 1906 wohl kaum in seiner Eigenschaft als Intendant in Mannheim, sondern als Redakteur der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* in Essen die Rede. Auf S. 133 muß es statt Hans Rösch Friedrich Rösch heißen. (November 1989) Walter Werbeck

SALAMONE ROSSI HEBREO: Il Primo Libro delle Canzonette a Tre Voci, Venetia MDLXXXIX. Edited by Hanoach AVENARY. Tel Aviv: Israel Music Institute 1975. Einleitung (italienisch, englisch, deutsch), 84 S.

SALAMONE ROSSI HEBREO: Il Secondo Libro de Madrigali a Cinque Voci, Venetia MDCII. Edited by Hanoach AVENARY. Tel Aviv: Israel Music Institute 1989. Einleitung (italienisch, englisch, deutsch), 126 S.

Salamone Rossi, der erste bekannte jüdische Komponist der abendländischen Musikgeschichte, Hofmusiker am Hofe der Gonzagas in Mantua, bei denen auch eine unter Leitung eines jüdischen Schauspielers stehende Theatergruppe akkreditiert war, ist Musikhistorikern namentlich bekannt, und in den letzten Jahren ist eine Reihe von Schriften erschienen, die seine Musik beschreiben und ihr den ihr gebührenden Platz in der italienischen Musikentwicklung zuweisen. Wenige Beispiele seiner Musik, wenige wissenschaftlich zuverlässige Neuausgaben seiner instrumentalen und vokalen Kompositionen sind aber veröffentlicht worden.

Rossi hat mehrere Bücher vokaler Werke in Venedig veröffentlichen lassen — Madrigale, Madrigaletti, Canzonetten, hebräische Psalmen und Cantici — und hat „Sinfonie“ und Instrumentalstücke in den Tanzformen seiner Zeit komponiert. Er schrieb „Sonate“, in denen er eine neuartige Form wechselnder Variationen entwickelte, die auch Nachahmung fand. Er ist um 1570 in Mantua geboren und zeichnete sich wahrscheinlich früh als Geiger aus; er kam möglicherweise schon als 17jähriger an den Hof von Mantua und ist dort bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts nachweisbar. Die Wirren der Zeit, Epidemien und Unsicherheiten haben ihn dann vermutlich nach Venedig auswandern lassen — man nimmt 1630 als sein Todesjahr an. Für den hebräischen Gottesdienst schrieb er *Salmi e cantici ebraici*, die 1623 unter dem hebräischen Titel *Ha-S'hirim asher li Sh'lomo* gedruckt wurden.

Das erste Buch seiner Vokalkompositionen, Canzonetten für drei Stimmen, wurde bereits 1589 veröffentlicht, als Rossi noch nicht einmal 20 Jahre alt war. Der israelische Musikwissenschaftler Hanoach Avenary hat diese Canzonetten auf der Grundlage des einzigen bekannten vollständigen Exemplars des Originaldrucks 1975 herausgegeben: Es wird in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Die 1989 dieser Edition folgende Ausgabe der fünfstimmigen Madrigale stützt sich gleichfalls auf ein Unikat der Venezianer Erstausgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek. Wie in der Ausgabe der Canzonetten hat Avenary auch hier Rossis Original-Widmung in Faksimile und Übersetzung abgedruckt. Eine ausführliche Einleitung mit Revisionsbericht und ein Literaturverzeichnis zu den Werken (dreisprachig) sowie die Texte (diese im Madrigalband nur italienisch, im Canzonettenband auch mit hebräischen Übertragungen) gehen dem Notenteil voran. Die in der Ausgabe von 1975 begrüßenswerte Praxis, jeder modernen Spartierung jeder Canzonette das Faksimile des Originaldrucks der Stimmen voranzustellen, ist leider in der Ausgabe von 1989 fallengelassen worden. Ebenso vermißt man im Band der Madrigale die vom Canzonettenband her gewohnten präzisen und sachkundigen Kommentare des Herausgebers zu jedem einzelnen Lied. Im Canzo-

nettenband ist den Noten außer den Originaltexten auch eine sangbare hebräische Übersetzung unterlegt; diese ist vielleicht überflüssig, da es sich ausschließlich um säkulare Poesie handelt — sie dient eigentlich nur Vokalisten in Israel selbst, die gerne in ihrer eigenen Sprache singen möchten.

Über die Textdichter erfährt man in der Ausgabe nichts; es entzieht sich der Kenntnis des Referenten, ob hierüber je Studien angestellt worden sind. Die Notierung und Kommentierung der Ausgabe gibt ein getreues Bild der interessanten Musik des Komponisten, doch ist es trotzdem zu bedauern, daß der Verlag im neuen Band nicht auch wie in der früheren Ausgabe die Originaldrucke in Faksimile beigefügt hat, um es dem wissenschaftlich interessierten Leser und eventuellen Benutzer für Aufführungen zu ermöglichen, die Arbeit des Herausgebers zu verstehen und zu würdigen. (Dezember 1989) Peter Gradenwitz

Musiche per clavicembalo a 4 mani. NICCOLÒ JOMMELLI: Sonata in Do. GIOVANNI MARCO RUTINI: 12 Divertimenti. A cura di Laura BERTANI e Maria Pia JACOBONI. Bologna-Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese 1985. 37 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 1.)

Den Spielern vierhändiger Klaviermusik werden hier zwei Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgestellt. Zuerst die nicht ganz unbekanntere *Sonate C-dur* von Niccolò Jommelli und dann als Neuheit die *12 Divertimenti* von Giovanni Marco Rutini; diese mit charakterisierenden Überschriften versehenen Klavierstücke sind — so weit ich sehe — die frühesten vierhändigen Charakterstücke und bieten zudem die interessante Möglichkeit eines Zusammenspiels von Harfe und Klavier.

Die *Sonata C a quatre mains Sur un Clavecin ou Forte Piano compose (sic) par Jomelli* gilt als der einzige Beitrag zur vierhändigen Klaviermusik von diesem, zu seiner Zeit als Opernkomponist neapolitanischer Herkunft und als Musikdirektor berühmtem Musiker und, da sie vor 1774 entstanden sein muß, als eine der frühesten erhaltenen Kompositionen dieser Gattung überhaupt. Das Besondere an diesem

dreisätzigen Werk ist die Mischung von klavieristischen Vorstellungen (so z. B. das derzeit so beliebte „Überschlagen“ der Hände beim Primo im dritten Satz) und von Vorstellungen, die aus dem Bereich von Ensemble-Musik stammen (auffallend sind z. B. die vielen thematischen Leerläufe in den Dreiklangs- und Doppelgriff-Brechungen im Tremolo), wodurch immer wieder die Frage auftaucht, ob es sich hier nicht um ein Arrangement handeln könnte. Das Werk, überliefert in einer einzigen Handschrift — nicht von der Hand Jommellis —, trägt keinerlei dynamische Bezeichnungen; es wird in dieser Ausgabe textgetreu wiedergegeben, wobei die damals noch gebräuchliche Notierung des Primo-Parts im Sopranschlüssel in den heute gebräuchlichen Violinschlüssel übertragen wurde. (Dazu drei kleine Korrekturen: 1. Satz, T. 4, Primo links, c^1 keine Viertelnote; 2. Satz, T. 14, Secondo rechts, letztes 32tel ein d^1 , und die Bezeichnung des dritten Satzes lautet in der Handschrift „Menuetto“ bzw. „Menuet“. Die heutigen Spieler vierhändiger Klaviermusik können hier erproben, wie dieses spielfreudige und technisch nicht besonders schwierige Werk mit Dynamik und Artikulation unter Einbeziehen eines gelegentlichen „Jommellischen Crescendo“ interpretiert werden könnte; bei einer Darstellung auf historischen Instrumenten stellt sich die interessante Frage, ob ein Hammerflügel oder ein Cembalo das geeignete Instrument zur Interpretation wäre.

Der Florentiner Giovanni Marco Rutini, der wie Jommelli im Opern- und Musikleben wirkte, war auch ein geschätzter Klavierlehrer und weithin bekannt durch seine zahlreichen Veröffentlichungen zweihändiger Klaviersonaten. Die hier wiedergegebenen *12 Divertimenti Facili e Brevi Per Cimballo a 4 Mani o Cimballo e Arpe Del Sig. Gio. Marco Rutini* (op. XVIII) wie auch ein vorhergehendes vierhändiges Werk, die *Sonate in G-dur* op. XIII, 6 (entstanden vor 1782) gehören zu den Kompositionen, in denen er sich mit leicht spielbaren und verständlichen Werken an die „signori dilettranti“ wendet, wie er in den Vorworten zu seinen *Sonaten* op. VII und op. VIII kundtut. Die hier vorliegende Ausgabe gibt das einzige im Notentext vollständig überlieferte handschriftliche Exemplar der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums wieder. In der gedruckten

Ausgabe, erhalten in einem einzigen Exemplar im Besitz der Bibliothek des Konservatoriums Neapel, fehlt ein Blatt (Primo Nr. 5, 6, 7, 8 und Secondo Nr. 9, 10, 11); der Notentext ist, soweit vergleichbar, übereinstimmend. Das Vorderblatt mit Widmung und der Opuszahl XVIII, aber ohne Datierung, weist durch einen hübschen Kupferstich auf die wahlweise Ausführung des Primo-Parts durch eine Harfe hin. In dem ausführlichen Vorwort zu diesem Druck erwähnt Rutini neben dem Cembalo auch das Piano-Forte als Instrument. Daß er auf die Herkunft der vierhändigen Klaviermusik aus England hinweist und daß er hier die „Sigg. Studiosi“ anspricht, macht die Nähe des Vorwortes von Charles Burney zu dessen erster Ausgabe seiner *Duets* von 1777 ganz deutlich. Aber Rutini bringt auch deutlich seinen Prioritätsanspruch zur Geltung, daß er als erster vierhändige Charakterstücke mit Überschriften versehen in Form von drei sogenannten *Rondos* in einem gleichmäßigen Aufbau zusammenfaßt und daß er damit als erfahrener Klavierlehrer die Studierenden auf Sinn und Zweck ihres Studiums hinweist.

Die überwiegend 16taktigen Charakterstücke sind mit ihren dynamischen und Artikulations-Bezeichnungen ohne weiteres auf unsere heutigen Klavierinstrumente übertragbar. Technisch und musikalisch nicht anspruchsvoll, sind sie zudem für den Anfängerunterricht gut geeignet. Diese neue Art musikalischer Charakterisierung kann aber auch fortgeschrittenen Spielern Vergnügen bereiten, nicht zuletzt durch den entwickelten vierhändigen Satz. Hier werden schon mit einfachen Mitteln alle Möglichkeiten des vierhändigen Spiels zur Charakterisierung eingesetzt wie: kantables Zusammenspiel, Imitation, Gegen-einander der Spieler und vierfache Charakteristik in den vier Händen. Gut getroffen sind z. B. *Il Disinvolto*, *Il Contrasto*, *Lo Sprezzante*, *I Quattro Caratteri*. Daß das Vorhaben der Herausgeberinnen, alle Zusätze in Klammern zu setzen, nicht mit minutiöser Genauigkeit eingehalten wurde, wiegt bei Dynamik und Artikulation nicht so schwer, denn der Textsinn wurde nie entstellt. Daß aber die Bezeichnungen „Rondo 1“ über Stück 1 und „Rondo 2“ über Stück 5 weggelassen wurden anstatt sie durch „Rondo 3“ über Stück 9 zu ergänzen, was vom Schreiber offensichtlich vergessen

wurde (wie der Vergleich mit Druck und Vorwort beweist), offenbart, daß der Gesamtaufbau der Komposition nicht erfaßt wurde.

Die flüchtigen Bemerkungen des Vorwortes zur Geschichte der vierhändigen Klaviermusik bis ins 20. Jahrhundert vermögen leider keinen zusammenhängenden Eindruck zu vermitteln von der Entwicklung dieser so interessanten und vielseitigen Gattung, und die kargen Bemerkungen zu den Komponisten gehen in keiner Weise auf die Besonderheit dieser beiden Kompositionen in ihrer Überlieferungslage und ihrer Kompositionsweise ein; jedoch werden die unbelegten Datierungen der (immer noch als verschwunden geltenden) sechs vierhändigen Sonaten von Johann Christian Bach mit 1757 (S. 2), der *Sonate* KV 19d von Wolfgang Amadeus Mozart mit 1765 und der Jommelli-Sonate — als zwischen diesen beiden Daten gelegen (S. 4) — ohne weiteres wieder gegeben — das Ganze um so bedauerlicher in Anbetracht dieses so aufschlußreichen und schönen Druckes.

(Dezember 1989)

Marianne Stoelzel

ROBERT SCHUMANN: *Konzert für Violine und Orchester a-moll. Nach dem Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129. Violinfassung und Klavierauszug vom Komponisten. Erstdruck hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1987). 40 S. (Edition Breitkopf Nr. 8329.)*

ROBERT SCHUMANN: *Märchenerzählungen. Vier Stücke für Klarinette (Violine), Viola und Klavier op. 132. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). Partitur: 23 S.; Stimmen: je 4 S. (Kammermusik-Bibliothek 2251.)*

Joachim Draheim, dem in den letzten Jahren bereits etliche aufschlußreiche Erst- und Neuveröffentlichungen von Werken des 19. Jahrhunderts zu danken waren, entdeckte 1987 eine unbekannt authentische Violinfassung des Schumannschen *Cellokonzertes* und gab sie noch im gleichen Jahr heraus (die Uraufführung erfolgte am 29. November 1987 in Köln). Dieser Fund erregt nicht nur erhebliches Interesse, er wirft auch Fragen auf — Fragen zunächst nach der Zuverlässigkeit, mit der Bibliotheksbestände erschlossen sind: Die Ham-

burger Staats- und Universitätsbibliothek, die Teile des Nachlasses von Joseph Joachim besitzt, mußte sich bei dessen Katalogisierung auf eine offenbar unzureichende bibliothekarische Examensarbeit stützen. Das von Draheim entdeckte und identifizierte Manuskript — die Kopistenabschrift einer Soloviolinstimme — war dabei als Violinkonzert Joseph Joachims erfaßt worden, weil die Übereinstimmung mit der Solopartie des Schumannschen *Cellokonzertes*, eines wahrlich nicht unbekanntes Werkes, unbemerkt geblieben war. (Daß das Manuskript nicht von Joachims Hand stammt, sondern neben dem Kopistennotat Orchesterstichnoten, Korrekturen und Notizen Robert Schumanns enthält, wäre dagegen wohl wirklich nur von einem Spezialisten zu erkennen gewesen.) Fast irritierend erscheint es andererseits, daß ein gattungstheoretisch und instrumentaltechnisch zweifellos problembewußter Komponist Mitte des 19. Jahrhunderts in der Gattung Konzert eine Auswechslung des Soloinstrumentes in Betracht zog (in der Kammermusik waren „authentische“ Transkriptionen dagegen nicht so ungewöhnlich). Schließlich stellt sich die Frage nach dem Entstehungsanlaß für die Violin-*Transkription des Cellokonzertes* — und nach dem Grund dafür, daß Schumann das Interesse an ihr wieder verlor, ehe es zu einer Aufführung oder der zwischenzeitlich offenbar erwogenen Publikation kam.

In seinem Vorwort schildert der Herausgeber anschaulich und erfreulich eingehend die Entdeckung der Handschrift und begründet ihre Einordnung als authentische Alternativversion zum *Cellokonzert*. Sinnvollerweise fügt er Informationen zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Cello-Originalfassung hinzu, die zu dem Zeitpunkt, als die *Transkription* entstand, noch unpubliziert war. Zudem sucht er Entstehungsbedingungen und eventuelle Veröffentlichungsaktivitäten Schumanns im Hinblick auf die Violinfassung zu rekonstruieren. Immerhin hatte der Komponist auf dem Umschlag der abschriftlichen Violinstimme eigenhändig eine Notiz angebracht, die sich wie der Entwurf zu einer Verlagsannonce liest („Dies Concert ist auch für Violine transscribirt erschießen“) — eine Notiz allerdings, die eindeutig von der Originalfassung ausgeht.

Höchstwahrscheinlich war Joseph Joachim Adressat und (zumindest indirekt) Anreger der *Transkription*. Auch die Entstehung der beiden konzertanten Originalwerke für Geige (*Fantasie* op. 131, *Violinkonzert d-moll* WoO 23), die im September und Oktober 1853 komponiert wurden, geht ja ganz wesentlich auf seinen Impuls zurück, nachdem früher allerdings schon Schumanns Freund und Joachims zeitweiliger Lehrer Ferdinand David auf ein solches Werk gedrängt hatte. Draheim vermutet nun, die *Transkription* sei möglicherweise ebenfalls im September 1853 nach „beglückenden Begegnungen mit Joseph Joachim Ende August“ entstanden. Dazu führt er noch ein weiteres Argument an: Weder im Brief vom November 1852, in dem Schumann das *Cellokonzert* (vergeblich) dem Leipziger Verleger Hofmeister anbot, noch im entsprechenden Schreiben an Breitkopf & Härtel vom November 1853, das zur Annahme des Werkes führte, ist von einer Violinfassung die Rede. Da Schumann das Konzert Mitte September 1853 lt. Vermerk in seinem *Briefverzeichnis* auch noch dem Kasseler Verleger Luckhardt offerierte, vermutet Draheim, in jenem (nicht überlieferten) Brief sei auch die Violinfassung erwähnt worden. Schumanns annoncenartige Notiz auf der wiederentdeckten Solostimme scheint eine solche Ansicht zu bestärken. Demzufolge wäre die Violin-*Transkription des Cellokonzertes* etwa gleichzeitig mit der *Fantasie* op. 131, der ersten konzertanten Originalkomposition für Violine, entstanden.

Zu erwägen wäre allerdings, ob Schumann die *Transkription* nicht schon zwischen Juni und August 1853 besorgte, abschreiben und möglicherweise Joachim zukommen ließ. Denn bereits Anfang Juni hatte der junge Geiger bei Übersendung einer gedruckten Partitur des Beethovenschen Violinkonzertes Schumann gebeten: „Möchte doch Beethoven's Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk an's Licht zu ziehen...“. Die abschriftliche Violinstimme, die Schumann ziemlich flüchtig korrigierte und zudem mit den notwendigen Orchesterstichnoten versah, zeigt trotz der Notiz, die auf Veröffentlichungsabsichten hinweist, keine Eintragungen, die auf Einstudierung, Probe

oder Aufführung schließen ließen. Als im September/Oktobre dann die beiden originalen Konzertwerke für Violine entstanden, die Joachim sogleich zugesandt erhielt und die er auch aufzuführen gedachte, könnte für Schumann die Motivation bereits wieder entfallen sein, sich weiter mit der *Transkription* zu befassen. Fraglich erscheint dann auch, ob sie überhaupt je einem Verleger angeboten wurde. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch, daß die Violinfassung in den Schlußtakten noch ein Zwischenstadium des Werkes wiedergibt, wie es sich gleichfalls im Partiturautograph mit unterlegtem Klavierauszug findet. Während Schumann hier schließlich die Endfassung ausdrücklich festlegte (die dem allerersten Notat entsprach), vermerkte er auf dem Umschlag der Violinstimme zwar eigenhändig, „der Schluß“ sei „noch zu rectificiren“, führte dies aber nicht mehr aus. Übrigens ist eine frühere als die von Draheim vermutete oder hier zur Diskussion gestellte Entstehungszeit der *Transkription* natürlich nicht ganz auszuschließen.

Die *Transkription des Cellokonzertes* bildet nun allerdings ein höchst aufschlußreiches Stadium auf Schumanns Weg zum *Violinkonzert*, seinem letzten konzertanten Werk. Dessen Konzeption zeichnet sich ja ebenso sehr durch retrospektive Tendenzen wie durch eine avancierte oder für Schumann jedenfalls ungewohnte Anlage aus. Sie war wohl mitverantwortlich für die kontroverse posthume Beurteilung und jahrzehntelange Unterdrückung des *Violinkonzertes* durch Schumanns Frau sowie die Freunde Joachim und Brahms. Vergleicht man die drei nunmehr verfügbaren Konzertkompositionen mit Violine, so läßt die *Transkription des Cellokonzertes* bereits deutlicher als die Originalversion einige äußerlich „idiomatische“ Übereinstimmungen mit der *Fantasie* op. 131 zutage treten — man vergleiche etwa die gestisch ausgreifenden, rhythmisch-harmonisch teilweise auf charakteristische Weise gestauten Passagengestalten in T. 690ff. des *Cellokonzertes* („Im Tempo“) bzw. in T. 95ff. und 206ff. der *Fantasie*. Andererseits ist im *Cellokonzert* die blockhafte Gegenüberstellung von Soloinstrument und Orchester noch längst nicht so weit getrieben wie in den konzertanten Werken des Jahres 1853, wo sie zum Ausgangspunkt des kompo-

sitorischen Konzeptes wurde und erst gegen Werkende einer stärkeren Integration wich. Strukturell wie auch in der klanglich-spieltechnischen Behandlung der Solovioline zeigt sich, daß die *Transkription des Cellokonzertes* offenbar den Beginn einer Entwicklung über die *Fantasie* bis zum *Violinkonzert* markiert, das für den Integrationsprozeß drei Sätze benötigt und sich erheblich stärker als *Cellokonzert-Transkription* und *Fantasie* auf die mittleren und tiefen Violinlagen konzentriert. Im Verhältnis zur Originalfassung für Cello beschränkt sich die *Violin-Transkription* übrigens weithin auf die notwendigen Oktaversetzungen. Vereinzelt bleiben Abschnitte in der gleichen Oktavlage — so bezeichnenderweise der Beginn des Werkes. Notwendige Figurationsänderungen, die der Ambitus der Geige erzwang, zeigen eine künstlerische Freiheit und zugleich Treffsicherheit, die wohl nur dem Komponisten selbst möglich war (s. etwa T. 690ff.).

Editorisch wurde die Erstausgabe von Draheim sorgfältig und mit sehr plausibler kritischer Kommentierung betreut. Sie unterlegt der Violinstimme Schumanns Klavierbegleitung, wie sie im Autograph unter dem Partiturnotat steht und 1854 publiziert wurde (die Partitur des *Cellokonzertes* erschien erst in der alten Schumann-Gesamtausgabe). Änderungen der Orchester- bzw. Klavierpartie scheint Schumann für die *Transkription* nicht beabsichtigt zu haben. Da weder Stichvorlagen der Originalfassung (Partitur, Klavierauszug, Cellostimme) noch Korrekturabzüge nachweisbar waren, blieben bei editorischen Entscheidungen gewisse Ermessensspielräume. Die abschriftliche Violinstimme hat Schumann zudem nicht immer genau korrigiert, beispielsweise einen fehlenden Takt übersehen. Im Hinblick auf die Klavierbegleitung stellt sich natürlich die Frage, wie weit ein Herausgeber kleine Unschärfen oder Lizenzen des Komponisten bei der Niederschrift analoger Takte oder gerade auch im Verhältnis zur Partiturversion ausgleichen sollte (s. etwa Draheims Korrekturen in T. 393/597 oder T. 644.). Auch über einige weitere editorische Entscheidungen dürfte wohl diskutiert werden: Dem Rezensenten scheint für T. 85 (vgl. T. 233), 91 (vgl. T. 259), 548 und 735/737 in Anbetracht der Quellenlage und bei Berücksichti-

gung analoger Takte eher diejenige Version in den Haupttext zu gehören, die der Herausgeber im Revisionsbericht anführt (eine detaillierte Erörterung ist im Rahmen dieser Rezension nicht möglich). Immerhin hat Draheim seine Maßnahmen jedoch transparent genug — und somit für den Benutzer ggf. revidierbar — gemacht. Dies gilt auch für seinen Entschluß, im Haupttext die Schlußakte des Werkes in der Zwischenfassung wiederzugeben, wie sie die abschriftliche Violinstimme festhält, obgleich Schumanns Notiz auf deren Umschlag ja die notwendige Umarbeitung forderte. Auch hier kann man allerdings die (wahrscheinlich) definitive Fassung, die Schumann der *Transkription* gegeben hätte, dem Revisionsbericht entnehmen und ggf. praktizieren.

Auch wenn Schumann bald das Interesse an seiner *Transkription* verloren zu haben scheint, weil ihn die konzertanten Originalwerke für Violine beschäftigten, kann und darf das wissenschaftliche und auch praktische Interesse der Nachwelt natürlich anders gelagert sein: Die Violinfassung des *Cellokonzertes* bildet einen faszinierenden Werkstattbericht über Schumanns kompositorisches Denken in der Gattung Konzert. Eine „Gefahr“, die im öffentlichen Musikbetrieb von der Violinversion ausgehen könnte, läge nicht darin, daß den Cellisten ein Werk ihres Standardrepertoires streitig gemacht würde, sondern in der Verlockung, daß Geiger nun lieber zu diesem recht populären Konzert griffen und Schumanns eigentliches *Violinkonzert* noch mehr als bisher vernachlässigten.

In Draheims praktisch orientierter Neuauflage der *Märchenerzählungen* op. 132 wird die Entstehung des klanglich wie formal reizvollen Zyklus anschaulich geschildert. Wertvoll ist vor allem die Auseinandersetzung des Herausgebers mit den problematischen editorischen Entscheidungen der alten Gesamtausgabe: Gegen den ausdrücklichen Rat von Johannes Brahms revidierte Clara Schumann zusammen mit dem ursprünglichen Widmungsträger Albert Dietrich den Notentext des Erstdrucks (Februar 1854), den Schumann noch vollständig überwacht hatte, zu voreilig nach abweichenden Befunden des Autographs, ohne die Möglichkeit nachträglicher Änderungen in Stichvorlage oder Korrekturabzug genügend in Betracht zu ziehen. Draheim räumt dagegen

dem Erstdruck zu Recht wiederum Priorität ein. Unverständlich ist nur, daß der Verlag seinem Herausgeber nicht Gelegenheit zu einem Revisionsbericht gab, auf den man nach einem so instruktiven Vorwort natürlich besonders gespannt ist. Lediglich ein besonders „störender Fehler“ der alten Gesamtausgabe wird im Vorwort ausdrücklich genannt. (Dezember 1989) Michael Struck

Eingegangene Schriften

ISRAEL ADLER: Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources. München: G. Henle Verlag (1989). LXXIX, 899 S., 2 Bände.

Analyzing Opera: Verdi and Wagner. Edited by Carolyn ABBATE and Roger PARKER. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press (1989). VIII, 304 S., Notenbeisp.

Ausgewählte Stücke aus dem Celler Clavierbuch (um 1662). Werke von Heinrich Scheidemann, Wolfgang Weßnitzer, Johann Schop, Johann Loewe von Eisenach, Anonymi für ein Tasteninstrument [Cembalo, Orgel, Klavier]. Hrsg. von Martin BÖCKER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 48 S. (Edition Breitkopf 8545).

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 11/2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XI, 158 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6/1: Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846-869. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XIV, 246 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Orchesterwerke. Band 3: Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine. Hrsg. von Dietrich KILIAN (†). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1986. XII, 174 S.