
BESPRECHUNGEN

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH und Jürgen DITTMAR. 27./28. Jahrgang, 1982/83. Festschrift für Lutz Röhrich zum 60. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt-Verlag (1982). XXIII, 392 S.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine von Freunden und Schülern gewidmete Festschrift die Interessenschwerpunkte des Jubilars widerspiegelt. In unserem Falle handelt es sich um die Erzähl- und die Volksliedforschung sowie um allgemein volkskundliche Themen. Lieder aber haben nun einmal eine textliche und eine musikalische Komponente, und für den Volkskundler ist auch die Frage der Rezeption relevant. So werden den speziellen Musikwissenschaftler vermutlich nur einige wenige Beiträge interessieren, wie etwa Hartmut Braun: *Beethoven und das Volkslied* (mit zwei Notenbeispielen) (S. 285–291), Wiegand Stief: *Bauernmusik als Grundlage für Béla Bartóks „Mikrokosmos“ und „Für Kinder“* (S. 292–296) und Wolfgang Suppan: *Jenő Takács – ein „arabischer Bartók“* (mit sieben Notenbeispielen und einem Faksimile) (S. 297–306), allenfalls auch Rolf Wilhelm Brednich: *Erziehung durch Gesang. Zur Funktion von Zeitungsliedern bei den Hutterern* (mit zwei Notenbeispielen) (S. 109–133) und Ernst Klusen: *Oma singt. Fallstudie zum prozessualen Charakter des Singens* (mit sieben Notenbeispielen) (S. 285–291). Wessen Interesse dem studentischen Liedgut zugewandt ist, wird dankbar sein für Jürgen Dittmars Beitrag: *Das handschriftliche Liederbuch des Johann Georg Wogau von 1788* (S. 134–147). Der inzwischen verstorbene österreichische Volkskundler Leopold Schmidt wird den Freund alter Instrumente erfreuen durch seinen Aufsatz: *Volksmusikinstrumente in einigen Hirtensagen* (S. 278–284). Soweit sich die übrigen Beiträge überhaupt mit Volksmusik oder Musik befassen, sei es vom Text beziehungsweise von der Rezeption her, wenden sie sich in erster Linie an den Spezialisten. Vielleicht spricht der Aufsatz von Waltraud Linder-Beroud: „*Das Theater glich*

einem Irrenhause“ 200 Jahre Rezeptionsgeschichte der „Räuber“ und des „Räuberliedes“ (S. 148–161) noch am ehesten breitere Kreise an. (Oktober 1986) Hans Dünninger

ALBERTO BASSO, RENATO DI BENEDETTO, LORENZO BIANCONI u. a. *Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia. Vol. 1–10 in 12 Bänden. Torino. Edizioni di Torino 1977–1982. (Biblioteca di cultura musicale I/I¹–I/I².)*

In Italien fehlte bislang eine dem Adler- oder Bücken-Handbuch vergleichbare Darstellung der allgemeinen Musikgeschichte, ein Mangel, dem die Società Italiana di Musicologia auf ihrer Mitgliederversammlung in Bologna im Jahre 1975 durch den Beschluß begegnete, in eigener Regie ein neues musikgeschichtliches Handbuch zu veröffentlichen. Dem Entschluß folgte die Tat auf dem Fuße. Schon zwei Jahre später lag der erste Band vor. Im Jahre 1982 war die zwölfbändige Reihe abgeschlossen. Es spricht für die Dringlichkeit, aber auch für den Erfolg des Unternehmens, daß bis zum Abschluß der Reihe einzelne Bände bereits in zweiter, dritter und vierter Auflage nachgedruckt werden konnten. Die Bände sind broschiert und in der Ausstattung so preiswert wie möglich gehalten, ohne jedoch den hohen typographischen Standard, den die italienischen Verlagshäuser nach wie vor halten, preiszugeben.

Die nachfolgende Übersicht über den Inhalt der einzelnen Bände (Band-Titel und Abschnittsüberschriften in deutscher Übersetzung) vermittelt einen ersten Eindruck vom Aufbau und von den Absichten des Werks:

Bd. 1/1 (1979): *Die Musik der Griechen und Römer* von Giovanni Comotti

I: Einleitung; II: Griechische Musik, III: Römische Musik; IV: Glossar.

Bd. 1/2 (1979): *Mittelalter I* von Giulio Cattin

I: Die christlichen Anfänge – Liturgie und Kir-

chengesang; II: Byzanz und die westlichen Kirchen; III: Gregorianischer Gesang; IV: Neuerungen im 9./10. Jahrhundert; Liturgisches Drama; Weltliche lateinische Einstimmigkeit; V: Weltliche volkssprachliche Einstimmigkeit; Musikinstrumente; Ars musica.

Bd. 2 (1977): *Mittelalter II* von Alberto Gallo

I: 13. Jahrhundert (Organum, Conductus, Motetus); II: Französische Ars nova; III: Italienisches Trecento, IV: 15. Jahrhundert.

Bd. 3 (1978): *Humanismus und Renaissance* von Claudio Gallico

I 15. Jahrhundert: Dufay, Ockeghem; II: Zwischen zwei Jahrhunderten (Josquin, Italien, Musikdruck); III: 16. Jahrhundert (Gombert, Willaert, Clemens non Papa, Pariser Chanson, italienisches Madrigal, deutsches Lied, Spanien, England), IV: Instrumentalmusik; V: Das Konzil von Trient; VI: Große europäische Schulen (Rom/Palestrina, Venedig/Gabrieli, Orlando di Lasso, Spanien, Byrd, elisabethanische Musiker), VII: Spätes 16. Jahrhundert (Marenzio, Wert, Gesualdo, dramatische Madrigale, gelehrte Bestrebungen, Monodie und Basso continuo, Theatermusik, Intermedien, Musikkomödien, Archetypen der Oper).

Bd. 4 (1982): *Das 17. Jahrhundert* von Lorenzo Bianconi

I Der Anfang des Jahrhunderts (Madrigal, Marino und die Dichtung, solistische Vokalmusik, Monteverdi, das Konzert); II. Probleme: Stilklassifikationen; Wissenschaft und Musiktheorie; Theorie und Praxis; Verlagswesen; Verbreitung von Musik; Sammler; sozialer Stand der Musiker; Instrumental- und Tanzmusik; III: Die Kirchenmusik. Katholische Kirchenmusik; Evangelische Kirchenmusik: Schütz; Staatliche Kirchenmusik: Frankreich und England; IV: Die Oper: Überblick über die Gattungsgeschichte; Oper vor 1637, Die venezianischen Opernhäuser; Die Verbreitung der Oper in Italien; Form- und Szenentypen. Das Lamento; Die Oper in den deutsch sprechenden Ländern: Wien und Hamburg; Die Tragédie lyrique: Lully; Musiktheater in England und Spanien.

Bd. 5 (1976): *Das Zeitalter Bachs und Händels* von Alberto Basso

I. Kennzeichen und Merkmale: Die intellektuelle Revolution; Goût, Galanterie, Stil; Handwerk und Kunst; Schulen und Institutionen; Die Befestigung des temperierten Tonsystems; Die neue Harmonie, Der neue Kontrapunkt; Die Fuge;

Das formale Konzept und die Kunst der Variation; Nachahmung der Natur und Tonmalerei; II: Die Instrumentalmusik: Das Konzert als Formideal; Die verschiedenen Konzert-Typen; Die Sonate als Modell; Die Sinfonie und die übrigen Instrumentalgattungen; Corelli; Vivaldi; Die übrigen venezianischen Meister und die bedeutendsten Schüler Corellis; dall'Abaco und Tartini; Biber und Muffat; Telemann; Die französische Schule; Die Scarlattis und Pasquini; Die deutschen Claviermeister; Couperin und Rameau; III: Die Vokalmusik: Die Oper Zenos und Metastasio; Die Arie; Opern-Typologie; Die Oper A. Scarlattis und der übrigen italienischen Meister; Die Oper im Ausland; Die weltliche Kantate; Das Oratorium; Die lutherische Kirchenkantate und die lutherische Passion; Die katholische Kirchenmusik; IV: Bach und Händel: Der „Fall Bach“; Seine Kantaten; Seine Oratorien, weltlichen Kantaten und Passionen; Die übrige geistliche Musik und das Clavierwerk Bachs; Bachs Konzerte und Kammermusik; Seine spekulativen Werke; Die Alternative Händel; Seine Anfänge und seine Opern; Der „Messias“ und andere Vokal- und Instrumentalwerke Händels.

Bd. 6 (1979): *Das Zeitalter Mozarts und Beethovens* von Giorgio Pestelli

I: Die Instrumentalmusik: Die musikalische Landkarte um die Mitte des 18. Jahrhunderts; Der galante Stil und die neue Empfindsamkeit; Die Sonatenform als Grundform; Die italienischen Cembalisten; C.P.E. Bach und die deutschen Cembalisten; Schobert in Paris; Sammartini, Stamitz und die Anfänge der modernen Sinfonie; J. C. Bach in London und die Begegnung mit Mozart; II: Die Vokalmusik: Opera seria und Opera buffa; Der europäische Erfolg der italienischen Opera buffa; Die Wiederentdeckung der klassischen Antike; Die Entdeckung des fabelhaften Orients; Die Oper als Gegenstand literarischer Essays; Musik und Sprache, Das Melodram; Die Opera seria in der zweiten Jahrhunderthälfte; Gluck in Wien; Gluck in Paris; Die Nachwirkungen Glucks; Die italienische Opera buffa in der zweiten Jahrhunderthälfte; Die Opera buffa außerhalb Italiens; Die Kirchenmusik; III: Haydn und Mozart: Der „Sturm und Drang“ und die Musik; Die Vervollendung der Sonatenform; Haydn; Die übrige Sonatenkunst: Dittersdorf, Boccherini; Mozart: Vielfalt der Stile, Seine Reisen, Freiberuflicher Künstler, Bis zum Bruch mit Salzburg, Die zehn

Wiener Jahre; IV: Beethoven: Die Veränderungen des Musiklebens gegen Ende des 18. Jahrhunderts; Die französische Revolution und die Musik; Die Anfänge der Romantik; Das europäische Musiktheater bis Rossini; Die französische Oper; Cherubini, Spontini, Mayr; Der neue Instrumentalstil (Clementi, Pleyel und Umkreis); Beethoven (Charakter, Stil, Bis zur Besetzung Wiens durch die Franzosen 1809, Beethoven und die Frühromantik, Sein Spätwerk, Neue Wege im Zeitalter der Restauration).

Bd. 7 (1982): *Das 19. Jahrhundert I* von Renato di Benedetto

I: Die Romantik: Definition; Die Musikanschauung der Romantik, Klassik und Romantik, Wesen und Strömungen der musikalischen Romantik (Geschichte, Nation, Volk, Natur – Sozialer Status des Musikers – Widersprüche, Zweideutigkeiten, Gegensätze – Tonfall, Form, Stil); II: Die deutsche Musik zu Anfang des 19. Jahrhunderts: Musikvereine, Musikfeste, Liedertafeln; Die Instrumentalmusik; Lied und Ballade; Schubert (Leben und Charakter, Tonfall und Stil, Schuberts Vermächtnis); Das musikalische Theater und das Problem der deutschen Oper, Weber; Romantik und Biedermeier; III: Das „romantische Kleeblatt“: Die Entwicklung der dreißiger Jahre, Mendelssohn, Schumann (Entwicklung und Musikanschauung, Seine Musik); Chopin, Liszt bis 1848; IV: Die deutsche Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Musik, Öffentlichkeit und Institutionen; Liszt (Die symphonischen Dichtungen und seine geistliche Musik); Wagner (Tradition und Fortschritt in seinem musikdramatischen Konzept – Biographie – Das Musikdrama – Wagners Einfluß), Brahms und Wien am Ende des 19. Jahrhunderts; V: Nationalismus und Kosmopolitanismus; Nationale Schulen; Rußland.

Bd. 8 (1977): *Das 19. Jahrhundert II* von Claudio Casini

Erster Teil: Frankreich

I: Von der Revolution zur Restauration: Die Tragédie lyrique; Zur Grand Opéra: Rossini, Auber; Die Opéra comique; II: Die Zeit des Bürgerkönigs: Scribe, die Grand Opéra und die Opéra comique; Meyerbeer, Glanz und Niedergang der Grand Opéra; Die Opéra comique von Louis Philippe bis zur Kommune; Das Ballett von „Sylphide“ zu „Gisèle“; Die Musik außerhalb des Theaters: Geistliche Musik, Virtuosen; Liszt, Chopin und Paganini in Paris: Romance

und Mélodie; Berlioz; III: Vom Zweiten Kaiserreich bis zur Dritten Republik: Konformismus und Nonkonformismus; Die Veränderungen im Musiktheater und die Tätigkeit des Théâtre lyrique; Gounod; Bizet; Offenbach und die Operette; Die Opéra lyrique: Thomas und Massenet, Exotismus und Verismus; „Mélodie“; Ars gallica.

Zweiter Teil: Italien

IV: Von Rossini zu Mercadante: Rossini zwischen Verbindlichkeit und Unverbindlichkeit; Rossinis Stil; Tragedia und Melodramma Rossinis; Seine Opere semiserie e comiche; Rossinis Einfluß; Bellini; Donizetti; Mercadante; Kleine Opernmeister des frühen 19. Jahrhunderts; V: Verdi: Der Weg Verdis; Von „Oberto, conte di S. Bonifacio“ bis „Ernani“, Von „I due Foscari“ bis „Aroldo“; Von „Rigoletto“ bis „Traviata“, Von der „Sizilianischen Vesper“ bis zum „Maskenball“; Von der „Macht des Schicksals“ bis „Aida“; Requiem, „Othello“, „Falstaff“ und die übrigen Werke; VI: Von Ponchielli zur Giovane scuola italiana und die Musik außerhalb des Theaters: Ponchielli und die Bohemiens; Kleine Opernmeister des späten 19. Jahrhunderts, Catalani und die Giovane scuola italiana; Die Instrumentalmusik und die Werke für Chor und Orchester

Bd. 9 (1977): *Das 20. Jahrhundert I* von Guido Salvetti

I: Die Kultur im Zeitalter des Imperialismus: Die weltweite Ausdehnung des Monopolkapitalismus; Die imperialistische Ideologie, Der Niedergang der westlichen Zivilisation; Der Intellektuelle und die Krise; II: Das Musikleben im Zeitalter des Imperialismus: Weltweite Verbreitung der europäischen Musik; Die Entstehung des Repertoires; Die Avantgarden; „Edle“ und „vulgäre“ Musik; Die Massenmedien; III: Paris: Nationalismus und Wagnerismus (Franck, Saint-Saëns und die anderen französischen Komponisten); Opéra und Opéra comique; Debussy und die Literatur; Musikalische Sprache und symbolistische Ästhetik bei Debussy; Debussy und die Überwindung des Symbolismus; Der Modernismus Ravel; Der späte Ravel; Paris und Spanien: de Falla; Die Avantgarde in bildender Kunst und Literatur; Die Balletts russes Diaghilews; Strawinsky und die Fauves; Strawinsky und die Neoklassik; Satie; Les Six; IV: Zwischen Wien und Berlin: Die Belle époque in Wien; Fin de siècle und Spiritualismus; Die romantische Tradi-

tion und die Dekadenz in der Musik; Strauss; Busoni und Skrjabin; Der Expressionismus; Das expressionistische Theater; Das expressionistische Musiktheater bei Schönberg; Der musikalische Expressionismus: Schönberg und die zweite Wiener Schule, Der Expressionismus Bergs und Weberns, Der Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg in Berlin; „Wozzek“ von Berg; Neue Sachlichkeit, Bauhaus und Gebrauchsmusik; Die Zwölftonmusik; V: Italien vom Re Umberto zum Faschismus: Die Krise der italienischen Kultur unter der Regierung Crispi, Die Oper zwischen Verismus und Dekadenz; Die Entwicklung des Operntheaters, Die großen Erfolge Puccinis; Puccinis Krise, Die Epigonen des Verismus, Der Nationalismus in der Ära Giolitti; Die Musik in der neuen ästhetischen Diskussion; Die Erneuerung der Musik und die „Generation der Achtziger“ (Casella, Pizzetti, Respighi, Malipiero).

Bd. 10/1 (1978). *Das 20. Jahrhundert II*, erster Teil von Gianfranco Vinay

I Das Wiederaufblühen der Musik in den osteuropäischen Ländern. Nationale Unabhängigkeit und die Traditionen der Volksmusik, ethnomusikologische Forschung; Janáček, Bartók; II Die Musik in der UdSSR. Musik und Kulturpolitik der Sowjetunion; Die Oper; Prokofieff und die Oper; Das Ballett; Filmmusik und Kantate, Symphonik, Symphonie und Konzert; Kammer- und Klaviermusik, III Amerikanische Musik: Die Gründung des amerikanischen Staatenbundes nach den Bürgerkriegen und der Isolationismus, Das Goldene Zeitalter und der Jazz; Die amerikanische Musik zwischen zwei Jahrhunderten, Die Wiedergeburt amerikanischer Musik: Ch. Ives, Die Zwanziger Jahre (Jazz und experimentelle Musik), Die große Depression und der New Deal Roosevelts, Die Nachkriegsjahre: Vom Kalten Krieg bis zu Watergate, Vom Beat zu den Hippies, vom Bebop zum Free Jazz; Die Musik der Nachkriegszeit: Serielle Musik, Indeterminismus, Aleatorik, Improvisation; Vermischung und Verwirrung der Gattungen, das Musiktheater.

Bd. 10/2 (1980): *Das 20. Jahrhundert II*, zweiter Teil von Andrea Lanza

I Musik und Massengesellschaft: Massengesellschaft und Massenkultur; Die Diskussion über die Massenkultur in der Musik; Die Musik im technischen Zeitalter; Avantgarde und Massenmedien, Subkultur und Popmusik; Musik und Film, Neue Tendenzen der Musikwissenschaft:

Soziologie, Sozialgeschichte und musikalische Semiologie; II: Von den dreißiger Jahren bis zum Wiederaufbau der Nachkriegszeit: Die Krise der dreißiger Jahre; Deutschland von der Weimarer Republik zur Nazizeit; Vitalismus und Realismus (Orff und Egk); Hindemith; Das Spätwerk Anton Weberns; Das Jahr Null in beiden Teilen Deutschlands; Die dreißiger Jahre in Frankreich (Neuromantik und „Jeune France“); Messiaen; Die Kultur in Italien vom Faschismus zum Widerstand; Ghedini, Petrassi, Dallapiccola; Die Musik in Großbritannien von Vaughan Williams zu Britten; Die Musik in den anderen Ländern; III: Das Zeitalter des Neokapitalismus: Historische und neue Avantgarde; Der Webern-Kult; Die „Darmstädter Schule“: Vom Pointillismus zur totalen Serialität – Von der Krise des Strukturalismus zur Aleatorik; Allgemeine Ausbreitung und Krise der Webern-Nachfolge; Technische Experimente: Musique concrète und elektronische Musik (Die historischen Voraussetzungen – Objektivismus in Paris – Elektronische Experimente in Köln und Mailand – Verschmelzung der Gattungen – Einfluß elektronischer Musik auf die Anwendung herkömmlicher Musikinstrumente); Notationspraktiken, graphische Notation; „Gestualismus“ und das Neue Theater; Die Oper als politischer Ritus; Mystizismus und Technologie.

Jeder Band enthält am Schluß eine knappe Auswahl wichtiger Quellentexte und eine Bibliographie. Diese Literatur-Verzeichnisse sind (mit einziger Ausnahme desjenigen in Band 1/2, das in seiner Fehler- und Lückenhaftigkeit für die Gesamtreihe völlig atypisch ist) sorgfältig gearbeitet. Man hat wegen des begrenzten Raumes nur die wichtigsten Titel ausgewählt, wobei die Bedürfnisse des italienisch lesenden Benutzers natürlich im Vordergrund standen; es wurde jedoch offenbar Wert darauf gelegt, daß der Leser mit Hilfe der mitgeteilten Literatur zu einem weiterreichenden bibliographischen Überblick gelangen kann. Auf Abbildungen, Notenbeispiele und Tabellen wurde ganz und gar verzichtet, um den Kaufpreis so niedrig wie möglich zu halten. Der vorstehende Überblick über die einzelnen Bände zeigt nicht nur, daß unter den Autoren auch eine Reihe von jüngeren Repräsentanten der neuen italienischen Musikwissenschaft vertreten sind, er läßt auch einige der Prinzipien erkennen, denen man bei der Konzeption der Veröffentlichung gefolgt ist und die Alberto Basso, der

Präsident der Società Italiana di Musicologia, im allgemeinen Vorwort dargelegt hat. Die Darstellung konzentriert sich auf die europäische Musik; gleichwohl ist die Musik der klassischen Antike in einem einführenden Band abgehandelt und der Jazz im Band 10/1 nicht unberücksichtigt geblieben. Daß nicht nur alle Fragen der systematischen Musikwissenschaft, sondern auch Teilgebiete des Fachs mit deutlichen historischen Implikationen (wie Notationskunde, Aufführungspraxis, Instrumentenkunde, Liturgiegeschichte, Musiktheorie, Quellenkunde) weitgehend ausgeklammert geblieben sind, hängt mit dem Bestreben der Herausgeber zusammen, zu eben diesen Gebieten, ebenso wie zur Musikethnologie, zur Akustik, Ästhetik und Psychologie der Musik, weitere Veröffentlichungen folgen zu lassen.

Daß in dieser Darstellung der Musikgeschichte auch allgemein-historische und sozialgeschichtliche Komponenten zur Sprache kommen, die bei älteren Handbüchern weniger stark berücksichtigt oder gar außer acht gelassen wurden, ist alles andere als Zufall; es gehört zu den von Basso herausgestellten Prinzipien dieser Publikation, Musikgeschichte nicht als abstrakte Form- oder Stilgeschichte zu präsentieren, sondern vielmehr die Verbindungen der musikalischen Phänomene mit den Fakten und Realien der jeweiligen Epoche aufzuzeigen, durch die sowohl die Entwicklung der Musik mitbestimmt wurde, wie umgekehrt die Musik zu den Fakten und Realien der allgemeinen Geschichte gehört und diese mitgeprägt hat. Daß dieser Zusammenhang in manchen Bänden stringenter hergestellt ist als in anderen, mag zum Teil an den selbstverständlich unterschiedlichen individuellen Neigungen und Einstellungen der jeweiligen Verfasser zu ihrem Gegenstand liegen, hat aber freilich auch objektive, sachliche Gründe.

Galt es, eine Reduzierung der Musikgeschichte auf die Darstellung von Form- und Stilentwicklungen zu vermeiden, so sollte ebensowenig Musikgeschichte zu einer Galerie von großen Persönlichkeiten verkommen. Der Leser, der dieses von Basso im allgemeinen Vorwort formulierte Prinzip noch im Gedächtnis hat, wundert sich zunächst, gerade in dem von Basso verfaßten 5. Band die dort abgehandelte Epoche als *L'età di Bach e di Händel* apostrophiert zu finden. Im darauf folgenden Band ist dann vom Zeitalter Mozarts und Beethovens die Rede. Man bemerkt dann aber bei genauerem Hinsehen, daß die von

Basso formulierten Prinzipien der Darstellung keineswegs verraten wurden, sondern daß die Titel dieser beiden Bände offenbar lediglich Konzessionen an das moderne populär-idealistische Geschichtsbewußtsein sind, dem die Einmaligkeit exceptioneller Leistung wichtiger ist als deren Voraussetzungen.

Auffällig und begrüßenswert ist die Ausführlichkeit und der Facettenreichtum der Darstellung des 20. Jahrhunderts, dem allein drei der zwölf Bände gewidmet sind. Man mag über die von den Verfassern gesetzten Schwerpunkte in manchen Fällen durchaus geteilter Meinung sein, man mag manches lieber aus einem anderen Blickwinkel ins Auge fassen, als es dieser oder jener der Verfasser tut, einen Vorwurf jedoch kann man nicht erheben, nämlich den, hier sei Musikgeschichte von einem italozentrischen Standpunkt aus geschrieben worden. Eher könnte man beklagen, daß Erwartungen nicht-italienischer Leser, die sich vielleicht in dieser Musikgeschichte eine Neubewertung beispielsweise der sogenannten spätneapolitanischen Oper erhofft haben könnten, enttäuscht werden. Man muß jedoch billigerweise im Auge behalten, daß das Hauptziel dieser Veröffentlichung nicht sein konnte, neue musikgeschichtliche Forschung vorzulegen, sondern die Ergebnisse früherer Forschung in einem Handbuch übersichtlich und verständlich darzulegen und zu interpretieren. Daß dies dem Verfasser-Kollegium gelungen ist, wird man ohne Vorbehalt attestieren können. Die vorgelegten zwölf Bände zeigen die neuere akademische Musikforschung Italiens auf einer Höhe der Leistungsfähigkeit, wie sie vor zwanzig Jahren wohl nur wenige für möglich gehalten hätten.

(April 1986)

Gerhard Allroggen

The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Ed. by Stanley SADIE. 3 Bände. London. Macmillan Press Ltd. 1984. XXXVI, 805 S., XIII, 982 S.; XIII, 921 S.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments ist zu einem großen Teil ein Auszug aus *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Washington, Hongkong 1980). Um rund die Hälfte jedoch – nach der glaubwürdigen Angabe des Verlages – wurde das Speziallexikon gegenüber der musikalischen Enzyklopä-

die erweitert. Zu den Gründen der Erweiterung zählt etwa, daß seit dem Erscheinen des umfassenden Lexikons neue Erkenntnisse gewonnen wurden oder daß – wie im Fall der Instrumentenbauer – das Speziallexikon mehr in die Einzelheiten gehen sollte beziehungsweise Termini, die vorher nur im Text größerer Artikel auftauchten, nun zu Stichworten gemacht wurden.

Die Auswahl aus den Artikeln der Enzyklopädie geht über die einzelnen Instrumententypen weit hinaus. Sie sei hier im Hinblick auf neuere Entwicklungen der Instrumentenkunde näher betrachtet, die allerdings zu einem guten Teil erst als Ansätze bezeichnet werden können: Hatte man sich früher oft darauf beschränkt, das Instrument morphologisch zu beschreiben – wobei natürlich die im Sinn des Klanges funktionierenden Teile sowie auffällige dekorative Einzelheiten im Vordergrund standen –, so wird heute immer häufiger gefordert, es in seinem gesamten Funktionszusammenhang zu sehen. Relativ häufig wurden auch früher schon einzelne Zusammenhänge zwischen musikalischen Phänomenen wie Tonhöhe und Lautstärke, Schwingungsformen und Instrumente studiert. Die Methoden haben sich im Laufe der Zeit verfeinert, vor allem jedoch richtet sich die Aufmerksamkeit mehr und mehr auf die Unterschiede zwischen dem physikalisch Gemessenen und der entsprechenden Hörempfindung. Darüber hinaus geht es darum, die Betrachtung von Spieltechnik und Aufführungspraxis enger mit derjenigen der Instrumente zu verbinden. Das gleiche gilt von den Beziehungen zwischen Instrument und gespielter Musik, wobei die Musik selbstverständlich auch unter ästhetischen beziehungsweise sozialen Gesichtspunkten betrachtet wird. Auch die Personen der Instrumentenbauer, Spieler und Hörer sollen in allen ihren Verbindungen mit der Umwelt gesehen werden. Ferner wächst den Instrumenten aus den genannten Zusammenhängen ein Symbolwert zu (zu Tendenzen der Instrumentenkunde vgl. meine Einleitung zu dem Taschenbuch *Blasinstrumente*, Kassel 1982).

The New Grove Dictionary of Musical Instruments ist kein Werk speziell für Musikwissenschaftler. Ein Artikel „Instrumentenkunde“ fehlt. Einige der denkbaren Funktionen eines solchen Stichwortes werden von dem hervorragenden Artikel *Classification* erfüllt, den Klaus Wachsmann verfaßt hat. (Sehr vernünftig scheint es mir zu sein, daß für die erste Einordnung der

Instrumente die international eingeführte Systematik von v. Hornbostel und Sachs gewählt wurde.) Vieles von dem, was über das „Objekt“ Instrument hinaus zur Instrumentenkunde gehört, wurde – wie gesagt – aus dem Gesamtlexikon in das *Dictionary of Musical Instruments* übernommen. Diese Auswahl reicht jedoch in vielen Fällen nur für die Andeutung neuer Aspekte der Instrumentenkunde aus. Wenn auch zumindest in den größeren Instrumentenartikeln Gesichtspunkte wie Spieltechnik und Repertoire mitbehandelt werden, so wären doch zusammenfassende Artikel zu erweiterten Fragen der Instrumentenkunde denkbar gewesen. Der Artikel *Acoustics* beschränkt sich auf „sound source acoustics, limited to various classes of musical instruments“; unter dem Stichwort *Timbre* sind nur einige ältere physikalische Beobachtungen wiedergegeben. Charakteristisch für eine gewisse Vernachlässigung der Funktion des Musikinstrumentes ist, daß es beispielsweise einen Artikel *Orchestra* gibt, daß jedoch das Stichwort *Orchestration* der Enzyklopädie verschmäht wurde. Neben psychologischen, sozialen, ästhetischen Gesichtspunkten kommt auch der Instrumentenbau im engeren Sinn – die Herstellungsweise, die wirtschaftliche Bedeutung – zu kurz.

Eine wichtige Neuerung des *New Grove* ist, daß für sehr viele Artikel ausländische Autoren herangezogen wurden. Im Instrumenten-Lexikon hätte man hier noch weiter gehen sollen, als es geschehen ist. Praktische Gründe mögen eine Rolle gespielt haben; aber warum sind die Artikel *Regals* und *Hurdy-gurdy*, zu denen die Autoren keine speziellen eigenen Publikationen beizusteuern hatten, nicht von Reinhard Menger beziehungsweise Marianne Bröcker verfaßt worden, die ausführliche Monographien geschrieben haben? Im Literaturverzeichnis von *Shawm* vermisste ich (neben der Baseler Diplomarbeit von Paul Hailperin) meinen Aufsatz über die erhaltenen Blasinstrumente aus der St. Wenzelskirche in Naumburg (*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1977, S. 7ff.), obwohl die hier behandelten Pommer fast die einzigen mit einiger Sicherheit datierbaren sind. Im Artikel *Flute* wird die Mehrklappenflöte sehr kurz abgehandelt; die entsprechenden Arbeiten von Haseke und Demmler werden nicht erwähnt. Der in mancher Hinsicht magere Artikel *Flageolett* weist nicht auf das Buch von Lenz Meierott über die kleinen Flötentypen hin. Sind

dies alles noch relativ kleine Mängel, so unterschreitet der winzige Artikel *Bandoneon* das Maß des Vertretbaren. Er erweckt den falschen Eindruck, die Instrumente seien im Lauf der Entwicklung kleiner geworden, und man hätte sie im 20. Jahrhundert nur noch in Südamerika und Afrika gespielt. Überhaupt leidet der ganze Bereich der Handharmonikas an Einseitigkeit der Darstellung.

Der Platz erlaubt es nicht, auf die kleinen Fehler und Mängel einzugehen, die großen lexikalischen Werken fast notwendig anhaften. Dagegen müssen an dieser Stelle nun endlich auch die außergewöhnlichen Verdienste des *Dictionary* hervorgehoben werden. Neben einer im ganzen auf dem heutigen Stand der Forschung beruhenden, eingehenden Darstellung der traditionellen westlichen Kunstmusikinstrumente, ihrer Geschichte, teilweise auch der Spieltechnik und des Repertoires stehen in einer in Lexika noch nicht dagewesenen Fülle und Ausführlichkeit die Artikel über die neuen Instrumente des 20. Jahrhunderts sowie über die außereuropäischen Instrumente und diejenigen der europäischen Volksmusik. Dabei findet Hugh Davies für den Artikel *Electronic instruments* zu so entlegenen Quellen wie dem Katalog der Ausstellung „Für Augen und Ohren“ der Berliner Akademie der Künste (der in dem Artikel *Mechanical instruments* fehlt. Hier wurde leider die Chance vertan, die sachlich verfehlt Bezeichnung „mechanische Instrumente“ durch den auch in der englischen Literatur bekannten Terminus „automatische Instrumente“ zu ersetzen). Zahlreiche Stichworte erschließen durch Verweisung die internationale Terminologie, beispielsweise erfährt man auch, welche verschiedenartigen Namen der gleiche Instrumententyp trägt. Bei außereuropäischen Instrumenten beziehungsweise solchen der Volksmusik wird auch relativ häufig der kulturelle Zusammenhang dargestellt (wohl aus den naheliegenden Gründen, daß dieser bei den europäischen Kunstmusikinstrumenten als bekannt vorausgesetzt wird beziehungsweise schwerer faßbar ist).

Im übrigen ist die Orientierung an der Aufführungspraxis deutlich spürbar, besonders an derjenigen der historisierenden Wiedergabe alter Musik. Hier geht das Lexikon mit Artikeln wie *Accentuation*, *Accompaniment*, *Articulation*, *Circular breathing*, *Conducting*, *Continuo*, *Fingering*, *Improvisation*, *Performance practice*, *Tempo* (hier fehlt in der Bibliographie die wichtige

Monographie von Klaus Behne), *Tonguing* weit über das isolierte Instrument hinaus. Alles in allem liegt ein Lexikon vor, das in der Ausführlichkeit der einschlägigen Information nur mit der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* verglichen werden kann, diese Publikation aber in vielen Bereichen natürlich an Aktualität (und leichter Zugänglichkeit der instrumentenkundlichen Fakten) weit übertrifft. Eine Fülle von Illustrationen ergänzt das Werk. (August 1986) Dieter Krickeberg

Karol Szymanowski in seiner Zeit, hrsg. von Michał BRISTIGER, Roger SCRUTON, Petra WEBER-BOCKHOLDT München. Wilhelm Fink Verlag (1984). 212 S. (Publikationen des Instituts für die Wissenschaften vom Menschen.)

Der vorliegende Band zeigt deutlich die mißlichen Folgen, die das Erbe des Nationalismus und die daraus resultierenden Sprachbarrieren zumindest in der Musikwissenschaft immer noch zeitigen. Im Falle Karol Szymanowskis, des nach Chopin bedeutendsten polnischen Komponisten (S. 9), stößt die „reiche [polnische] Literatur“ (S. 175) mit den außerhalb Polens nur vorhandenen armseligen Wissensbruchstücken zusammen, und was dabei zusätzlich zu Bruch geht, ist am Ende das zu behandelnde Thema, der Komponist Szymanowski selbst. Während nämlich die Polen unter den Autoren überwiegend Spezial- oder Randprobleme zu erörtern scheinen (so z. B. Dorota Folga-Januszewska mit *Wirklichkeit und Stil in der Kunsttheorie von Leon Chwistek*) – man kann zu ihren Gunsten zumindest annehmen, daß die zentralen Themen von ihnen bereits genügend abgehandelt wurden –, suchen die nicht-polnischen Autoren ihre Zuflucht entweder bei Zeitgenossen Szymanowskis (so z. B. Paolo Emilio Carapezza mit „*Hagith*“ between „*Tosca*“ and „*Salome*“), oder sie befassen sich mit musikalischen Analysen, für die die Kenntnis der Sprache der Musik genügt (so z. B. Jim Samson mit *The Use of Analytical Models in the Analysis of Szymanowski's Harmonic Language*). Undenkbar in einer internationalen Wissenschaft wie etwa der Physik, daß wesentliche Forschungsergebnisse in einer Sprache wie der polnischen veröffentlicht würden, die nur ein verschwindend geringer Teil der *scientific community* zu lesen versteht. Der Trend in den Geisteswis-

senschaften, sich etwas darauf einzubilden, daß es in ihnen keinen Fortschritt gebe – und dabei kräftig dafür zu sorgen –, scheint sich noch nicht ganz verloren zu haben.

Der Band, überwiegend Ergebnis eines im Jahre 1983 in Wien veranstalteten Kolloquiums, gliedert sich in zwei Teile: *Szymanowski's Zeit* und *Szymanowski's Schaffen*. Die Beiträge des ersten Teils bleiben in der Hauptsache eigenartig blaß, wenn sie sich nicht ohnehin mit Themen befassen, die nur unter außerordentlich gedehnter Perspektive etwas für die Erhellung der Person oder der Musik Szymanowskis abwerfen. In Petra Weber-Bockholdts Ausführungen über *Volksmusikalisches in Igor Strawinskis „Petruschka“* wird noch schnell im allerletzten Satz ein Bezug zu Szymanowski herzustellen versucht; das Ergebnis der Betrachtungen von Małgorzata Woźna über *Das vokale Werk Messiaens bis 1939* – Szymanowski bevorzuge ebenso wie Messiaen gewisse Intervalle, ohne sie allerdings in symbolischer Weise zu gebrauchen (Summary S. 75) – ist, so paradox es klingen mag, gleichzeitig zu speziell und zu allgemein: zu speziell, da ein solches Merkmal kaum ein Charakteristikum für *Szymanowski's Zeit* abgeben kann, zu allgemein, falls damit ein Stilvergleich zwischen Szymanowski und Messiaen geleistet werden sollte. Jan Błonski nennt in *Szymanowski und die Literatur* fast nur Namen und Stichworte, ohne jedoch die Autoren und Inhalte näher zu beschreiben und mit Szymanowski zureichend zu verknüpfen. Wer – jedenfalls außerhalb Polens – kann sich unter dem „ungewöhnlich unbeherrschten Dichter Tadeusz Miciński“ genügend vorstellen, und wem, der nicht zufällig Spezialist ist, sagt der Satz, daß Szymanowski seine „dionysische Christologie“ u. a. dem „russischen Symbolisten Wjaczesław Iwanow“ entnommen habe, mehr als der bloße Wortlaut? Bei Henryk Krzeczowski wollen *Karol Szymanowski and the spirit of age* beide nicht so recht im (Begriffs-)Netz hängenbleiben. Weitere Beiträge befassen sich mit den *Beziehungen zwischen Religion und Kunst im Polen der Zwischenkriegszeit* (Krzysztof Dyciak) und mit *Zakopane als Künstlermilieu* (Jacek Woźniakowski).

In Teil II soll es um *Szymanowski's Schaffen* gehen. Informativ und gründlich schreibt Peter Andraschke über *Szymanowski's Bethge-Vertonungen*. Wie aus einer Anmerkung hervorgeht, suchte und fand der Autor Zugang zum Nachlaß

Bethges. Er beleuchtet auch den literarischen Hintergrund, nämlich die Gedichte des mittelalterlichen persischen Dichters Hafis und ihre Übersetzungen, auf denen die Nachdichtungen Bethges beruhen. Auch die musikalische Analyse vermag zu überzeugen (mit der Enthüllung eines der Hafis-Lieder als *scène mignonne*: es schließt mit den Tönen *H* und *fis*). Der Titel *King Roger's „Liebesleben“* (Karol Berger) weckt hohe, wenn nicht voyeuristische Erwartungen. Der Aufsatz handelt davon, daß seit Wagners Schluß zum *Tristan* das „Liebestod-Finale“ die Herrschaft ergriffen habe (so in Strauß' *Salome* und *Elektra*, Schönbergs *Erwartung* und Szymanowskis *Hagith*), wohingegen das Finale von *König Roger* eine Umkehrung dessen sei: „repudiation of night in favor of daylight“ (S. 106). Daran knüpft sich eine weitausholende Interpretation, die weder auf Schopenhauer noch auf Nietzsche noch auf das Dionysische und das Apollinische verzichtet. (Dagegen bleibt „Muratov's *The Pictures of Italy*“, Szymanowskis Lieblingslektüre, die für die Oper ausschlaggebend gewesen sein soll [S. 109], unerläutert.) Die noch nicht genannten Beiträge sind folgende: *Die Wende in Karol Szymanowski's Schaffen* (Michał Bristiger), *Szymanowski und der Neoklassizismus* (Zofia Helman), *Die künstlerischen Anschauungen von Karol Szymanowski und die Musikkultur des Tatravorlandes Podhale. Über die Umstände der Entstehung der „Harnasie“* (Jan Stęszewski), *Szymanowski – drei Lieder, drei Perioden* (Mieczysław Tomaszewski).

Nun noch zum Editorischen. Den Band eröffnen acht Seiten *The life of K. Szymanowski* von Teresa Chylińska, eine Übernahme aus *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980. Die Bibliographie am Ende des Bandes – unbegreiflicherweise chronologisch und nicht alphabetisch geordnet – umfaßt etwa 150 Titel, davon etwa 100 in polnischer, 25 in englischer, 16 in deutscher und je 4 in französischer und italienischer Sprache. Ob dabei Vollständigkeit angestrebt wurde, bleibt unklar. (Mindestens) zwei neuere Titel fehlen: Ann Louise Kosakowski: *Karol Szymanowski's mazurkas*, Ann Arbor 1980, und Rayna S. K. Barroll: *The genre character pieces of Karol Szymanowski*, Ann Arbor 1981. Das überhaupt erste deutsche (d. h. aus dem Polnischen übersetzte) Buch über den Komponisten (*Begegnung mit Szymanowski*. Stanisław Golachowski: *Karol Szymanowski/Ja-*

roslaw Iwaszkiewicz: *Begegnungen mit Szymanowski*/Karol Szymanowski. *Briefe und Aufsätze* [letzteres hrsg. von Teresa Chylińska], Philipp Reclam jun., Leipzig 1982, Bd. 934) wird unter dem Namen der Übersetzerin (I. Reinhold) versteckt und die darin versammelten Arbeiten fehlen in der Bibliographie entweder ganz (Golachowski; Chylińska K. S., *Z Listow*, Krakau 1958) oder werden ohne Hinweis auf die deutsche Übersetzung nur in der polnischen Originalfassung (Iwaszkiewicz) aufgeführt. Ähnliche bibliographische Mißlichkeiten sind in den Anmerkungen zu den einzelnen Aufsätzen stehengeblieben. Carl Dahlhaus' *Aesthetics of Music* scheint eine englische Originalveröffentlichung von 1982 zu sein (S. 110, Anm. 1), die deutschen Übersetzungen zu *Wittgenstein's Vienna* (S. 111, Anm. 4) und Giorgio Collis *Dopo Nietzsche* (S. 134f., Anm. 36) bleiben unerwähnt. Das *Register 1 Werke Szymanowskis* bietet nicht etwa ein vollständiges Werkverzeichnis – wie es erfreulicherweise der genannte Reclam-Band aufweist –, sondern lediglich ein Register der etwa 40 erwähnten Werke mit Seitenzahlangebe ihrer Erwähnung. Da ein Werkverzeichnis fehlt, fehlen natürlich auch Angaben dazu, welche Werke in welchen Ausgaben erhältlich sind (auch hier liegt Reclam vorn). Kurzbiographien über die Autoren sind nicht vorhanden.

Um Karol Szymanowski im westlichen Ausland bekannt zu machen, dazu bedürfte es nicht in erster Linie eines Bandes mit mehr oder weniger zufällig zustande gekommenem Inhalt wie es der vorliegende ist, sondern zuallererst einmal zuverlässiger Übersetzungen seiner Schriften und Briefe (eine polnische Gesamtausgabe der letzteren ist offenbar 1982 begonnen worden, s. Bibliographie S. 207) sowie der grundlegenden Arbeiten über sein Leben und seine Werke. Solange wir darüber noch nicht verfügen, muß jeder Beitrag notgedrungen begrüßt werden.

(Mai 1986)

Isolde Vetter

LADA STANTSCHewa-BRASCHOWANO-WA. *Die mittelalterliche bulgarische Musik und Joan Kukulzel*. Graz-Wien-Köln: Böhlau Verlag 1984. (*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*. Band 12.)

Forschungen zur byzantinischen, d. h. oströmisch-orthodoxen Kirchenmusik sind in unserer Zeit stark ins Hintertreffen geraten. Wer liest im Westen noch Griechisch (der Benutzer dieses Buches muß es!) oder slawische Sprachen. Andererseits werden sie in jenen Ländern, die die Voraussetzungen hätten, oftmals in absurder Weise verdrängt: Im Vollzug eines prinzipiellen Trennungsstriches zwischen sozialistischer Welt und Kirche werden z. B. in der UdSSR Johann von Gardners Forschungen zur frühen russischen Notation beschlagnahmt, Quellen vor dem 16. Jahrhundert selbst solchen Forschern unzugänglich gehalten, die man als Experten schätzt und einlädt, und der Begriff „byzantinische Musik“ scheint bis in Musikwörterbücher der DDR tabu. Insofern versteht sich das Buch dieser bulgarischen Autorin, die sich frank und frei mit dem Thema beschäftigt, gar nicht von selbst.

In unseren Tagen wiederentdeckt wurde die byzantinische Musik vor allem durch Vertreter der Neuen Musik Griechenlands (z. B. Dimitri Terzakis) und anderer Länder dieses Kulturkreises (z. B. Ljubica Marić) als Inspirationsquell, als Grundlage der Erneuerung des abendländischen Tonsystems mit ihren vielfältigeren Skalen und Rhythmen, ihren Mikrointervallen und ihrer Tektonik. Von diesem Aspekt geht Lada Braschowanowa nicht so sehr aus, vielmehr spürt man ihre starken Vorbehalte gegen die byzantinische Tradition im engeren Sinne, die sie als starr und unbelebt ansieht und der sie die Idee einer bulgarischen, sehr lebendigen Volksmusik gegenüberstellt, die dann auf die byzantinische Musik im weiteren Sinne Einfluß gewann – nicht zuletzt eben durch Ioannes Koukouzelis/Joan Kukulzel, der bulgarischer Abkunft war, in Byzanz zum Sänger gebildet wurde, sich dann aber auf ein Kloster der Mönchsrepublik Athos zurückzog, wo er sein kompositorisches Lebenswerk vollendete. So habe die bulgarische Volksmusik die Kirchenmusik anderer Länder, sogar anderer Konfessionen, d. h. den gregorianischen Choral, beeinflusst (S. 26). Hier kommen einem leise Zweifel. Muß es die bulgarische Volksmusik gewesen sein, die eine größere Ausdrucksvielfalt im Westen bewirkte? Wäre die nicht z. B. auch in der ambrosianischen Liturgie gegeben? Überhaupt: Stimmt denn diese Gegenüberstellung von Volks- und Kirchenmusik für das Mittelalter, projiziert sie nicht einen späteren, nach-cäcilianischen Sachverhalt in die Vergangenheit?

Wenn Lada Braschowanowa gegenüber allem Byzantinischen (im engeren nationalen Sinn) geradezu instinktiv „die Krallen ausfährt“, mögen hierbei uralte Rivalitäten und Wunden ihre Rolle spielen: Als Bulgarien nach 1018 Byzanz militärisch unterlegen war, ließ der byzantinische Imperator Basileios II. 15 000 bulgarischen Soldaten die Augen ausstechen; in dieser 168jährigen Periode wurde Bulgarien seiner eigenen Kultur entfremdet, die sich mitunter in Klöster nach Rumänien rettete. Weniger bekannt ist, daß es auch einen aktiven Kampf der römischen Kirche gegen die byzantinischen Slawenapostel Kyrill und Methodius gab (S. 23), der zur Vernichtung von Handschriften führte – bevor jene dann auch von Rom heiliggesprochen wurden.

Manches liest sich einleuchtend und verblüffend zugleich: Waren die Einsiedler des Mittelalters dessen „Aussteiger“ und Dissidenten? „Die durch zahlreiche Steuern und Pflichtarbeiten ausgebeuteten Bauern kleideten nach und nach ihren Protest gegen die soziale Ungerechtigkeit in eine religiöse Form; viele verließen ihre Dörfer, um in den Bergen Einsiedler zu werden“ (S. 27). Die Bewegung der Bogomilen predigte „Kirchenfeindschaft, Verachtung von Staat und Reichtum, Forderung nach urchristlicher Armut, Ablehnung der Sakramente“, und dank dieser Bewegung wurde „Bulgarien der erste und führende Staat in der europäischen Bewegung gegen feudale und klerikale Reaktion“ (S. 28). In dem Rückzug Kukulzels aus dem höfischen Byzanz auf den Athos glaubt Lada Braschowanowa auch einen Akt patriotischen Protests zu erblicken (S. 78). Mag es für die Stichhaltigkeit solcher Vorstellungen immerhin Anhaltspunkte geben, so werden sie doch allzu selbstsicher und selbstverständlich vorgetragen und zu wenig bewiesen, als daß da nicht Zweifel aufkämen.

Dies gilt nicht für das zentrale Thema des Buches: Alle erreichbaren Quellen und Darstellungen zu Leben und Werk von Joan Kukulzel zu sichten, dessen Musik anlässlich seines 700. Geburtstages im Pariser Unesco-Saal am 29. Mai 1980 ihre Faszination und Aktualität bewies, ihre Aussagen zu überprüfen und eine Reihe zum Teil neu aufgefundener Handschriften (etwa in der Österreichischen Nationalbibliothek) vorzustellen, ohne sie immer schon endgültig auswerten zu können. Hier läßt die Verfasserin deutlich werden, daß die Erforschung dieser Musik noch in ihren Anfängen steckt. Ein kurzer

Abriß der verschiedenen byzantinischen Notationen, eine Diskographie und ausführliche Bibliographie sind als Anhang beigefügt. (April 1986) Detlef Gojowy

WOLFGANG SUPPAN: Blasmusik in Baden. Geschichte und Gegenwart einer traditionsreichen Blasmusiklandschaft. Freiburg i. Br.: Musikverlag Fritz Schulz 1983. 704 S., 990 Abb., davon 28 in Farbe.

Suppans *Blasmusik in Baden* folgt im wesentlichen dem Muster seiner Publikation *Das große steirische Blasmusikbuch*: Die Geschichte der badischen Blasmusikverbände wird geschildert, ein Dokumentationsteil zählt alle heute existierenden Vereine auf und teilt Einzelheiten mit, ein Kapitel „Komponisten – Interpreten – Verleger – Instrumentenbauer“ würdigt dem Blasmusikwesen Badens verbundene Persönlichkeiten, und ein weiteres Kapitel beschreibt Berührungspunkte zwischen Blasmusik und Brauchtum. Hier interessiert nicht zuletzt ein Abschnitt über die Trachten. Alle genannten Teile des Buches sind für den Musikwissenschaftler interessant, auch wenn die Bestimmung dieser Publikation eher darin liegt, dem Selbstverständnis der Vereine eine breite Grundlage zu verschaffen. (Hier fallen übrigens einige mißverständliche Äußerungen auf: Norbert Nothelfer grenzt in seinem Vorwort das Blasmusikwesen gegen einen Bereich des „Protestes“ ab; es entsteht der Eindruck, letzterer sei grundsätzlich „kulturzerstörend“ bzw. komme im Zusammenhang mit der Blasmusik nicht vor. Fraglich ist auch, ob der Ausdruck „elitär“ [S. 106] – bei aller Anerkennung der Leistungen der Vereine – in Verbindung mit einer Musizierübung glücklich gewählt ist, die nach Möglichkeit jedem offen stehen sollte.)

So sehr gerade der Dokumentationsteil, der alle Vereine im Bild darstellt, primär deren Selbstbewußtsein zu dienen scheint, so nützlich sind auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus der Überblick über die Verbreitung der Blasmusik, die Angaben über die Besetzung oder den Anteil der Frau. Weniger bedeutsam – und in ihrer Beziehung zur heutigen Blasmusik doch recht isoliert – ist die Darstellung der älteren Musikgeschichte Badens, die sich weitgehend auf Sekundärquellen stützt. Es handelt sich immerhin um eine sorgfältige Zusammenstellung, die –

wie das ganze Buch – reich bebildert ist. Was man insgesamt vermißt, ist eine Herausarbeitung der Besonderheit der „Blasmusik“ innerhalb des großen Bereichs der blasenden Amateure (stillschweigend werden Arbeiterkapellen ausgeklammert), sind etwa Gespräche mit Vereinsmitgliedern, ist eine nähere Darstellung des Repertoires. Obwohl viele Mitteilungen Rückschlüsse auf den Hintergrund des Blasmusikwesens zulassen bzw ihn schildern, enthält das Buch mehr äußere Fakten als Analyse. Das ist allerdings einer ersten Materialsammlung kaum zum Vorwurf zu machen, auch in dieser Form ist das Buch wichtig als zusammenfassende Publikation über einen Bereich, der bisher nur in einzelnen volkskundlichen Studien berührt wird.

(April 1986)

Dieter Krickeberg

ULRICH TANK. Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1981 VI, 523 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 101)

In der Musikwissenschaft, die sich heute vorwiegend als Kompositions-geschichte versteht, geraten Untersuchungen leicht aus dem Blickfeld, die sich dem stillen Geschäft der rein archivalischen Grundlagenforschung widmen, obgleich sie seit jeher das unentbehrliche Fundament für die philologische Arbeit wie für die sozialgeschichtliche Erkenntnis der Entstehungsbedingungen von Musik bilden. Einmal mehr und nachdrücklich wird dies bei der Lektüre von Ulrich Tanks Dissertation klar, die die Geschehnisse der fürstlich Esterházyischen Hofmusikkapelle von ihrer Gründung bis zum Ableben des als Haydns Protektor bekannten Fürsten Nikolaus („des Prachtliebenden“) im Jahre 1790 verfolgt. Der Autor hat bereits in den *Haydn-Studien*, Bd. 4, Heft 3/4 (1980), die dokumentarischen Materialien aus den Esterházyischen Archiven zu Haydn und zur Kapelle für die Jahre von 1761 bis 1770 in zuverlässiger Edition vorgelegt (siehe die Rezension von Hubert Unverricht in *Mf* 35, 1982, S. 84f.); die Untersuchung der Epoche des Niedergangs bis 1848 bleibt laut einer Anmerkung im Vorwort einer ergänzenden Publikation vorbehalten.

Tanks Darstellung der fünf Generationen umfassenden Epoche, in der die vermögende Magnatenfamilie ihren Hof zur einzigartigen Pflege-

stätte europäischer Musikkultur ausbaute, ist chronologisch nach den Regentschaftsperioden der Fürsten gegliedert. Innerhalb dieser Kapitel werden jeweils zum einen die personelle Zusammensetzung der Hofmusik mit Kurzbiographien der Sänger und Instrumentisten und zum anderen das praktizierte Repertoire an Kirchen-, Bühnen- und Kammermusik aufgezeigt. Ergänzende Unterabschnitte sind der Entlohnung der Bediensteten gewidmet oder enthalten tabellarische Übersichten des Musikerbestands. Jede Angabe ist dokumentarisch oder bibliographisch nachgewiesen und wird durch den Abdruck des betreffenden Dokuments belegt, soweit es bislang nicht publiziert war; ausgewertet sind neben der umfangreichen Sekundärliteratur alle greifbaren Quellenbestände, etwa die Unterlagen des Esterházyischen Familienarchivs im Budapester Staatsarchiv, die *Acta Musicalia* und *Acta Theatralia* der Nationalbibliothek Széchényi zu Budapest oder die Eisenstädter Rechnungsbelege und Besoldungslisten. Streng durchgehalten ist die Selbstbeschränkung auf das Faktische. Weder in den Abschnitten über das Repertoire noch in denen über den Barverdienst und die Naturaldeputate sind Auswertungen zu finden, die den musikalischen Geschmack eines Regenten näher definieren oder die ökonomische Situation der Kapellmitglieder abschätzen. So erscheint Tanks Arbeit als eine ausgedehnte, detaillierte, grundlegende Materialsammlung, die bereits vorhandene, etwa die *Haydn-Documenta* Johann Harichs, sinnvoll und umfassend ergänzt und durch ihre musterhafte Genauigkeit und Gründlichkeit besticht. Sie läßt aber auch den Wunsch aufkommen, daß auf der breiten und sicheren Basis der nüchternen Quellenbefunde nunmehr eine zusammenhängend erzählende, klug selektierende und erklärende „Geschichte“ der Esterházyischen Kapelle verfaßt werden möge. Kein Zweifel, daß Tank sich mit der vorliegenden Arbeit als glänzender Kenner der Sache und der berufene Autor dieses Desiderats ausgewiesen hat. Es würde nicht nur ein lebendiges Bild des musikalischen Orts vermitteln, von dem Haydn meinte, „allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche“, sondern könnte darüber hinaus unser immer noch ungenügendes Wissen um die Verfahrensweisen, Funktionen und auch Grenzen der aristokratischen Kulturförderung im habsburgischen Raum immens bereichern.

(November 1986)

Wolfgang Ruf

SIEGFRIED GISSEL. *Untersuchungen zur mehrstimmigen protestantischen Hymnenkomposition in Deutschland um 1600. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1983. Textteil. III, 289 S., Notenteil. V, 43 S.*

Dank Luthers konservativer Einstellung zu den Fragen der Liturgie blieb, wie bekannt, im Bereich seiner Kirche u. a. auch der Gesang lateinischer Hymnen, als Bestandteil der Nebengottesdienste, weiterhin im Gebrauch; und wie schon in vorreformatorischer Zeit konnten diese Hymnenmelodien auch in mehrstimmiger Bearbeitung erscheinen. Aus dieser Lage der Dinge erklärt es sich, daß zur Verwendung im protestantisch-lutherischen Gottesdienst noch bis ins frühe 17. Jahrhundert Bearbeitungen altüberlieferter Hymnenmelodien, meist als Zyklen für das ganze Kirchenjahr, entstehen konnten. Drei solcher Zyklen, die *Hymni sacri* von Leonhart Schröter (1587), die *Hymni quinque vocum* von Bartholomaeus Gesius (1595) und die *Hymnodia sionia* von Michael Praetorius (1611) bilden den Gegenstand des hier zu besprechenden Buches.

Daß ein so umfangreiches Material nicht Stück für Stück und Takt für Takt, sondern nur exemplarisch analysiert werden konnte, versteht sich von selbst; doch liegt den Gesichtspunkten, nach welchen der Verfasser seine Beispiele auswählt und betrachtet, eine solche, bis ins kleinste Detail gehende Untersuchung unverkennbar zugrunde. Was generell konstatiert worden ist und nun exemplarisch aufgewiesen wird, sind zunächst die verschiedenen Arten der Cantus-firmus-Behandlung, die von der starr mensurierten, an eine Stimme gebundenen Durchführung der Choralmelodie bis zu deren Aufgehen, ja bisweilen schon Verschwinden im Ganzen des durchimitierenden Satzes führen kann. Der zweite Hauptpunkt, auf den sich das Interesse des Verfassers konzentriert, ist die Frage der Tonarten. Gerade diese Frage wird von Gissel „ab radice“ behandelt: seine Ausführungen auf den Seiten 39ff. führen, angefangen von der Mitte des 16. und fortschreitend bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, alle hierfür maßgebenden Stellen deutscher Autoren (von Hermann Finck bis Conrad Matthaei) an und erheben, da sie diese Ausführungen stets auch im Wortlaut zitieren, das Buch – weit über seinen Titel hinaus – zu einer für jeden an Musik des 16. Jahrhunderts interessierten Leser unentbehrlichen Quellenpublikation. Wie sehr die Darlegungen dieser vom

Verfasser angeführten Theoretiker auch für die Praxis maßgebend gewesen sind, erweist sich sodann an den als Beispiele ausführlich besprochenen Hymnen – wobei auch gewisse Schwierigkeiten, die durch modal atypische Gestalt der Cantus firmi motiviert sind, offen zur Sprache kommen.

Wir haben bisher von den musik-analytischen Partien des Buches gesprochen. Nicht geringeres Lob verdient das Werk aber auch als bibliographische und editorische Leistung: wird doch für jedes Stück der drei Hymnenzyklen die Herkunft seiner Texte – meist aus Lucas Lossius' *Psalmodia* – nachgewiesen und auch jede eventuell vorhandene Variante sorgfältig verzeichnet; überdies findet sich am Ende des Buches (S. 170ff.) ein mehr als hundert Seiten umfassender, mit gleicher Sorgfalt erstellter „Katalog der mehrstimmigen protestantischen Hymnenkompositionen in Deutschland von der Reformation bis 1618“. Vergessen sei endlich nicht der Notenteil des Werkes, in welchem die bisher unedierte Hymnenzyklen von Schröter und Gesius (von welchem letzterem nur mehr ein einziges Exemplar bekannt ist) erstmals zur Kenntnis der musikhistorisch interessierten Öffentlichkeit gelangen.

Bei dem Buch von Gissel handelt es sich somit um eine Leistung, die uneingeschränkten Lobes würdig ist. Es wäre zu wünschen, daß dieses Buch nicht nur seinen Platz in allen wissenschaftlichen Bibliotheken fände, sondern auch von jedem, der sich mit Musik der Renaissance befaßt, sorgfältig studiert würde.

(Mai 1986)

Bernhard Meier

FRANZPETER MESSMER. *Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten. Tutzing Verlag Hans Schneider (1984). 331 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 40.)*

Der Umstand, daß die Literatur über das altdeutsche Lied einen beträchtlichen Umfang angenommen hat, verführt leicht zu dem Argwohn, daß der inhaltliche Spielraum einer Dissertation mit dem allgemeingehaltene Haupttitel *Altdeutsche Liedkomposition* nicht mehr wesentlich über eine Paraphrase von Bekanntem hinausgehen könne. Tatsächlich aber zielt die Fragestellung der Arbeit auf einen Aspekt, der

bisher noch kaum im Zentrum einer Untersuchung stand: nämlich auf den Anteil, den die Entwicklung der Satzstruktur an der (insbesondere schon von Georgiades thematisierten) musikalischen Verwirklichung der Sprache in den Vertonungen bis zu Schütz hat. Eingegrenzt auf den Satz Note gegen Note (contrapunctus simplex) der deutschen Liedsätze, werden das Zusammenspiel von Sprache, Vers, Rhythmus und Liedweise unter den klanglichen Bedingungen unterschiedlicher Satztypen untersucht: und zwar des Tenorliedsatzes mit Primat der sukzessiven Stimmenkomposition, der Volksliedvertonung mit primärer Klanglichkeit und des Kantionalsatzes.

Messmer geht dabei von dem Grundgedanken aus, daß der Liedsatz nicht nur ein Anwendungsfall für kontrapunktische Regeln und stilistische Figuren ist, sondern auch in seinem Funktionszusammenhang mit der Art und Weise der Sprachgestaltung gesehen werden muß. Diese Sichtweise läßt wichtige Unterschiede hervortreten. Die additive Stimmenschichtung des Tenorliedsatzes kehrt vor allem den Akt des Singens selber, nämlich den musikalischen Vollzug der Mehrstimmigkeit hervor. Demgegenüber ermöglicht der primäre Klang in der Volksliedvertonung zusammen mit einem periodisch gegliederten, autonomen Bewegungsrhythmus einen rezitationsähnlichen Sprachvortrag. Im Kantionalsatz des protestantischen Kirchenliedes (mit der Liedmelodie in der Oberstimme) wird der Klang schließlich als Sinnträger von Sprache entdeckt, der musikalische Satz bringt nun die syntaktischen und gedanklichen Zusammenhänge des Textes zum Erklingen und wird somit bedeutungserfüllter Sprachvollzug.

Es gehört zweifellos zu den inhaltlichen Vorzügen der Arbeit, daß Messmers Suche nach Funktionszusammenhängen weit über das im Notentext sichtbare Verhältnis von Musik und Sprache hinausgeht. So beschreibt er die Entwicklung des altdeutschen Liedsatzes auch unter dem Aspekt eines grundlegenden Wandels des musikalischen Denkens und Handelns, wie er sich in der Abkehr von der schriftlosen usuellen Praxis und der Hinwendung zur schriftlichen Komposition vollzieht.

Bisweilen allerdings gehen die Deutungsversuche über das tatsächlich Belegbare hinaus oder werden nicht genügend ausgeführt: So wird etwa die Wiederkehr der zweiten Stollenzeile am

Schluß der Liedweise von *Ein feste Burg ist unser Gott* – als rundkazonenartiger Rücklauf ganz und gar nichts Besonderes – fast als Beispiel leitmotivischer Raffinesse beschrieben: „Der Inhalt der letzten Zeile wird durch diese Wiederholung in Bezug zu dem der zweiten oder vierten Zeile gesetzt und erhält dadurch eine Deutung“ (S. 20). Und eine der interessantesten Thesen zur beschriebenen Lied-Entwicklung, daß nämlich die Dichtung durch den Bruch mit der mittelalterlichen Tradition des Dichtersängers zur Lyrik werde, ihren Öffentlichkeitscharakter verliere und nunmehr für das Intime, Private stehe, wird leider nicht näher erläutert, geschweige denn sozialgeschichtlich belegt.

Etwas mißverständlich dürfte die Darstellung des Einflusses der usuellen Praxis auf die Satztechnik, zumal die der Kantionalsatzvertonungen um 1600 sein. Daß „die spätmittelalterliche Musik nur unter Einbeziehung der schriftlosen usuellen Praxis verstanden werden kann“ (S. 7), trifft zwar auf die Übernahme der Parallelkopplung von Tenor und Diskant in den deutschen Liedsatz im 15. Jahrhundert zu. Ende des 16. Jahrhunderts aber ist diese Technik längst zu einem gebräuchlichen Stilmittel der schriftlichen Komposition geworden. Ihre Ableitung aus der schriftlosen (!) usuellen Praxis stiftet daher im Hinblick auf den Kantionalsatz eher Verwirrung, als daß sie etwas klärt.

Begrüßenswert ist das Bestreben Messmers, die unterschiedlichen Funktionszusammenhänge von Musik und Sprache auch durch ausführliche Besprechungen charakteristischer Beispiele zu verdeutlichen. Dieses Vorgehen macht die vorliegende Dissertation über ihren wissenschaftlichen Wert hinaus auch zu einer interessanten und anregenden Grundlage für exemplarische Musikanalysen in Schule und Hochschule
(Juni 1986) Hans-Jürgen Feurich

JEAN-JACQUES ROUSSEAU Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übersetzt von Dorothea GÜLKE und Peter GÜLKE. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1984). 344 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99.)

Das Buch enthält in chronologischer Reihenfolge die meisten Schriften Rousseaus über Musik, darunter eine plausible Auswahl aus den Artikeln seines Wörterbuchs. Andererseits geht

es über das Thema insofern hinaus, als es Rousseaus die Musik nur mitbetreffenden Essay über den Ursprung der Sprachen sowie das berühmte Ausgangswerk des Genres Melodram, den *Pygmalion*, einbezieht. Der Obertitel „Musik und Sprache“ ist nicht ganz treffend, denn die Schriften handeln auch von anderen Seiten der Musik als vom Verhältnis zur Sprache. Abweichend von der üblicheren Schreibung fehlt in Rousseaus Vornamen der Bindestrich.

Einige Schwierigkeiten, seine Schriften zu übersetzen, werden in der ersten Anmerkung zur Auswahl aus dem Wörterbuch erörtert. Gewiß ist die hier vorliegende Übersetzung hilfreich, auch für Leser, die das französische Original kennen; doch sie ist nicht immer geglückt. Zum Grundbegriff „Accent“ heißt es in der ebenerwähnten Anmerkung, daß er wechselnd als Akzent, Akzentuierung, Betonung, Tonfall, Schwere u. a. übersetzt werden mußte. Soweit ich aber sehe, hat Rousseau in den meisten Fällen nicht Betonung im engeren Sinne oder Schwere gemeint, sondern Tonfall und Sprachmelodie, wobei das Auf und Ab der Stimme, die Kurve der Höhe oder Helligkeit wesentlich ist. Das gilt zum Beispiel für die Stelle „la colère d'une femme a d'autres accents que celles d'un guerrier“ (hier nach *Œuvres compl.* Band 22, Paris 1793, S. 65). Die Übersetzung „andere Akzente“ (S. 317) gibt nicht den rechten Sinn. Einige andere Beispiele stehen auf S. 235, 260, 266 und 272.

Besondere Schwierigkeiten stellten sich der Übersetzung dort, wo Rousseaus Verve und Pathos hervortreten. Das betrifft namentlich den leidenschaftlich erregten Stil der melodramatischen Szene *Pygmalion* und den Artikel *Génie* im Wörterbuch. Dieser beginnt so: „Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le génie. En as-tu tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connaîtras jamais.“ Dem rhetorischen Stil widersprechen in der Übersetzung die Konditionalsätze, Umstellungen und bläßlichen Ausdrücke: „Junger Künstler, suche keinesfalls zu erfahren, was Génie sei. Besitzt du es, so fühlst du es in dir selbst. Besitzt du es nicht, wirst du es nie kennenlernen.“

Als Vorlagen für die Übersetzungen sind keine Manuskripte, sondern verschiedene Ausgaben benutzt worden, besonders diejenige in den *Œuvres compl.* von 1782. Leider lag und liegt die textkritische Ausgabe von Rousseaus Schriften zur Musik in der Bibliothèque de la Pléiade noch

nicht vor. Doch für den *Pygmalion*, der ja als Melodram nicht zu den Schriften über Musik gehört, hätte die textkritische Ausgabe in Band 153 dieser Sammlung benutzt werden können; sie enthält außer dem auf Rousseaus Autograph beruhenden Text fünf Seiten Anmerkungen und ein umfangreiches Quellenverzeichnis.

Den Übersetzungen folgen etliche Anmerkungen, eine Zeittafel zu Rousseaus Leben und ein Personenregister. Sie alle sind sorgfältig und instruktiv. Im Register sind mir zwei Details aufgefallen: Burano, woher Galuppi stammt, liegt bei Venedig, und Naukrates, Schüler des Isokrates, ist kurz nach 380 v. Chr. geboren. (Juni 1984) Walter Wiora

PETER GÜLKE. *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1984). 204 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 98.)

Wie der Verfasser berichtet, war seine Schrift zunächst nicht als selbständige Publikation geplant, sondern als Einleitung in das erste der beiden hier besprochenen Bücher, und ist später weit darüber hinausgewachsen. Hätte sie von vornherein selbständig erscheinen sollen, so wären einige Seiten des Themas eingehender behandelt worden, zumal die von Rousseau tatsächlich oder wahrscheinlich komponierte Musik.

Der Untertitel lenkt den Blick etwas einseitig auf das Problem „Dilettant“. Zwar sind dilettantische Züge an Rousseau offensichtlich, zumal in musikalischer Hinsicht. Er hat Musik nicht regelrecht erlernt, und auch auf anderen Gebieten, wie Philosophie oder Recht, hat er nicht methodisch studiert. Er war nicht geschult, er hat nur viel gelesen. Er urteilt über Dinge, die er kaum kennt. Doch er war nicht irgendein, sondern ein genialer, ein exzeptioneller Dilettant, und demgemäß unterscheidet sich seine „Zuständigkeit“ von derjenigen „des Dilettanten“ überhaupt.

Zudem bedarf hier „die Bestimmung des Dilettanten einer Einschränkung“ (S. 28). Einmal war im Zeitalter der *Encyclopédie* um Diderot die Verfachlichung des Wissens noch relativ wenig fortgeschritten; vielseitige Betätigung auf verschiedenen Feldern war damals eher möglich und üblich als später. Auch verhält sich Rousseau in mancher Hinsicht durchaus nicht dilettantisch,

so in seiner „stupenden Arbeitsleistung“ (S. 21) und in der sorgfältigen Arbeitsweise als Schriftsteller; er hat an seinen Manuskripten immer wieder gefeilt. Im Vorwort zum Wörterbuch bedauert er, daß er diesem nicht die Solidität habe geben können, die es hätte haben sollen. Stetig und gewissenhaft übte er seinen Brotberuf als Notenkopist aus.

Am ehesten ist der Untertitel des Buches wohl aus dem Gegensatz zu Rameau zu verstehen, dem Fachmann und Meister seines Faches, „der ausschließlich in der Welt der Musik lebte“ (S. 55). Dieser Gegensatz hat Rousseaus Abwertung kunstvoller Musik und artifizierlicher Kultur überhaupt wesentlich mitbestimmt.

Das Frappante ist nun, daß der geniale Dilettant trotz seiner fachlichen Mängel und seines Unverständnisses für Instrumentalmusik und Polyphonie den Meister an historischer Wirkung übertraf. Von Respekt vor Regeln und Autoritäten ungehemmt, hatte er um so offeneren Sinn für neue Möglichkeiten. Für Werdendes war er nicht inkompetent. Dieser Projektentwickler ist, wie Gülke ausführt, geneigter gewesen, sich Anfängen, noch Unfixiertem zuzuwenden. Und wie er politische Verfassungen und pädagogische Theorien entwickelte, so beschränkt er auch in der Musik neue Wege zum volkstümlichen Singpiel und zum Melodram, zu produktiver Entfaltung des Gefühls und zu neuer Wertung schlichtursprünglicher Menschlichkeit.

Über das besondere Problem der historischen Leistung eines genialen Dilettanten hinaus sieht Gülke die musikalische Seite an Rousseau im Zusammenhang seiner vielseitigen Persönlichkeit sowie der kultur- und gesellschaftsgeschichtlichen Situation. Es ging ihm darum, „einen kaum bekannten Bereich seines Wirkens von den Querverbindungen zu den anderen her zu beleuchten“ (S. 7), er sah es als Verpflichtung an, „stets den ganzen Mann ins Auge zu fassen“ (S. 6). Mit Umsicht und Belesenheit, mit vielen Zitaten und eigenen Gedanken hat er ein eindrucksvolles Gesamtbild zustandegebracht, das weit über den Sektor Musik hinausreicht. Man könnte den Obertitel des Buches geradezu so auffassen. Es bietet eine Würdigung Rousseaus und seines Verhältnisses zur Musik.

(Juni 1986)

Walter Wiora

RAIMUND BARD *Untersuchungen zur motivischen Arbeit in Haydns sinfonischem Spätwerk. Kassel–Basel–London. Bärenreiter-Verlag 1982. 319 S., zahlreiche Notenbeisp.*

Daß die motivische Arbeit den Kompositionsstil der Wiener Klassik maßgeblich bestimmt, ist in den Arbeiten von Wilhelm Fischer, Sandberger, Blume, Finscher und Ritzel hinreichend und überzeugend nachgewiesen. Eine Studie, die die Handhabung dieser Satztechnik an einem Werkbestand untersucht, der seit langem als paradigmatische Ausprägung musikalischer Klassik gilt, wird sich damit bescheiden müssen, das Altbekannte schärfer zu beleuchten und nach Möglichkeit zu differenzieren. Raimund Bard ist denn auch in seiner Dissertation redlich bemüht, aus der Not des zu schmalen und verspäteten Ansatzes die Tugend der Gründlichkeit zu machen. Sein Anliegen ist es, den Terminus „motivische Arbeit“, den er in der Literatur nur vage umrissen oder nicht genügend reflektiert glaubt, stichhaltig abzugrenzen und am Notentext zu exemplifizieren. Als „Zielthese“ nennt er neben der analytisch untermauerten Begriffserklärung den Nachweis, daß Haydn die „Forderungen der zeitgenössischen Theoretiker erfüllt und darüber hinausgeht“ und „ein zentrales Kompositionsprinzip der Klassik und auch späterer Epochen“ zur vollen Entfaltung bringt (S. 5).

In einem einführenden Kapitel unterzieht Bard die reichlich vorhandene Literatur der Kritik, um die eigene Fragestellung zu legitimieren. Ausgehend von einer wenig glücklichen, weil ebenso viele Fragen aufwerfenden wie klärenden Definition, weist der Autor sodann im ersten Hauptteil der Arbeit alle nur denkbaren Verfahrensweisen auf: das Abspalten und Modifizieren thematischer Elemente, ihre Umharmonisierung oder Umrhythmisierung, ihre Kombination oder Kontrapunktierung und die Verteilung auf die verschiedenen Stimmen. Die Grundlage bilden Haydns zwölf *Londoner Sinfonien* und die *Oxford-Sinfonie*; in Exkursen werden flüchtige Seitenblicke auf die späten Streichquartette und die Klaviersonaten geworfen.

Im zweiten Hauptteil verfolgt Bard den thematisch-motivischen Verarbeitungsprozeß und die Zusammenhänge mit der Formgliederung durch ganze Sinfoniesätze hindurch. Hervorgehoben werden u.a. eine bis zur „Monothematik“ reichende motivische Affinität im Satzbau des Sonatensatzes, ferner die durchführungsmäßige Be-

handlung der Exposition und die zyklische Verknüpfung der Einzelsätze. So wächst die Untersuchung aus zu einem Kompendium von Belegstellen für die ganze Vielfalt thematisch-motivischer Gestaltungsmittel, nützlich für jeden, der diesbezügliches Anschauungsmaterial sucht, enttäuschend für den, der außer der peniblen Beschreibung des Wie auch die Reflexion des Warum erwartet und im Erschaffen eines musikalischen Kunstwerks mehr sieht als einen Gebrauch von Techniken und ein Fügen von Bausteinen.

Die Stärke des Autors ist unverkennbar sein technisch-analytischer Zugriff, der sich in zahllosen, knapp kommentierten Notenbeispielen und in vielen einsichtigen Formschemata und Tabellen offenbart. Seine Schwäche ist – außer dem bisweilen ärgerlich beiläufigen oder pauschalierenden Umgang mit theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts und mit der neueren wissenschaftlichen Literatur – die Interpretation, speziell die kompositionsgeschichtliche. weder wird der behauptete Neuanatz des Komponisten in den betreffenden Sinfonien und die gewollte Rückbindung an die barocke Tradition überzeugend dargelegt noch die Fernwirkung in die Zukunft deutlich gemacht. So sind Erkenntnisse für ein besseres Verständnis der Eigenart und der Bedeutung Haydns und der Wiener Klassik aus Bards Arbeit kaum zu gewinnen.

(April 1986)

Wolfgang Ruf

MARIANNE STOELZEL. Die Anfänge vierhändiger Klaviermusik Studien zur Satztypik in den Sonaten Muzio Clementis. Frankfurt–Bern–New York–Nancy Peter Lang (1984). 247 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 7.)

In dem vorliegenden Band von Marianne Staelzel wird ein ebenso interessantes wie vernachlässigtes Gebiet der Klaviermusik wissenschaftlich untersucht. Die vier Kapitel sind inhaltlich so angelegt, daß jedes einzelne eine Reihe von Erkenntnissen als Voraussetzung für das folgende bringt. Am Anfang ist ein Literaturbericht zum Thema ausgebreitet, der ein gutes Dutzend Dissertationen und Aufsätze kritisch betrachtet. Die Verfasserin systematisiert ihn in Schriften, die dem Überblick, der Beleuchtung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, Kompositionstechniken, didaktischen Anwendungsmöglichkeiten und der ästhetischen Bewertung die-

nen. Dabei kommen einige Arbeiten mit gegensätzlichen Auffassungen zur Sprache. So verweist die Dissertation von Eberler auf hintergründige orchestrale Klangvorstellungen in den vierhändigen Werken Schuberts, während die Untersuchungen von Kesselschläger und Müller-Blattau gerade die Eigenständigkeit des Schubertschen Klaviertones in diesen Werken herausstellen. Die systematische Kodifizierung von vierhändigen Werken in der Schrift von Poppen macht schließlich deutlich, wie verkümmert die Forschung auf dem Gebiet der vierhändigen Klavierliteratur derzeit noch ist. Der Leser ist deshalb gespannt, in einen spezifischen Abschnitt relativ unbekannter klassischer Kompositionen eingeführt zu werden.

Die Verfasserin zeigt anhand von zeitgeschichtlichen Zeugnissen, wie sehr das öffentliche Auftreten der Geschwister Mozart um 1765 einen Kristallisationspunkt für die Entstehung der vierhändigen Klaviermusik darstellt. Die Beiträge Haydns, Jommellis und Johann Christian Bachs als Frühformen dieser Gattung sind entsprechend gewürdigt. Als Dokumente von besonderem didaktischen Wert erscheinen darüber hinaus die Werke von Charles Burney. Auffallend ist die Tendenz von Marianne Staelzel, die Voraussetzungen für die Spielpraxis im späten 18. Jahrhundert darzustellen: Tonumfang der Instrumente, Arm- und Fingerhaltung, Inhalt und Aufbau von Klavierschulen sowie Ansätze vierhändigen Improvisierens. Geleitet von eigenen pädagogischen Erfahrungen, skizziert die Verfasserin einen Gedanken, der in sich durchaus logisch ist: Die spieltechnischen Voraussetzungen wirken sich auf die Satztechnik aus. Hier sind es drei Grundmerkmale, die den Satz kennzeichnen: Doppelspiel, Melodieführung und Kontrapunktik. Während die Ausbildung des Doppelspiels an überzeugenden Beispielen demonstriert wird (S. 92f.), stellt sich bei der Kategorie „melodieführender Satztypus“ doch die Frage, ob hier nicht eine stärkere Differenzierung den Charakteristika des Satzes gerechter würde (S. 102). Begriffe wie „Imitation“, „Beantwortung“, „Nachahmung“ und „motivische Entsprechung“ – die genaue Unterscheidung der Phänomene bleibt die Verfasserin schuldig (S. 115) – werden sowohl im Doppelspiel wie in der Kontrapunktik vorgeführt. Die Tatsache, daß die Übergänge zwischen den Satztypen fließend sind, ist nicht deutlich genug angesprochen.

Nach einem angenehm entspannenden Kapitel über die musikalische Persönlichkeit Clementis und die Bedeutung der vierhändigen Kompositionen innerhalb seines Œuvres folgt die detaillierte Beschreibung dieser Werke. Phänomene wie Spezifik der Themen, Satztypen, Modulationspläne, formale Gestaltung und besondere Aufgaben für die verschiedenen Hände sind jeweils in kürzeren Abschnitten behandelt und können auf diese Weise übersichtlich dargestellt werden. Schemata und Notenbeispiele tragen dazu bei, daß jede Sonate als Individuum erkennbar wird. Der Verfasserin gelingt es in bemerkenswerter Weise, die Beschreibung musikalischer Sachverhalte über einen langen Abschnitt von 75 Seiten hinweg sprachlich abwechslungsreich zu gestalten. Auf besondere Episoden in dieser Musik, die den Rahmen des frühklassischen Musizierstils sprengen, ist besonders hingewiesen, so beispielsweise auf die Takte 85–128 im zweiten Satz der *Sonate* op. 3 Nr 2 (S. 148). Hierzu gehört auch die auffallende Ausprägung eines Streichquartett-Tonfalls in der *Sonate* op. 3 Nr 3 (S. 154) sowie die auf das 19. Jahrhundert hinweisende Vertauschung von Expositionsteilen in derselben Sonate (S. 154).

In dem letzten Kapitel werden verschiedene Fassungen der *Sonaten* op. 14 miteinander verglichen. Clementi schrieb diese Werke 1786 und bearbeitete sie 30 Jahre später, als die Gattung der vierhändigen Sonaten sich etabliert hatte. Die Verfasserin zeigt in Details, wie sich die Proportionen zwischen Themen- und Satzlängen ändern, wie Klaviersatz und Dynamik differenziert werden, Verzierungen hinzugefügt bzw. weggelassen werden, sie zeigt mit wissenschaftlicher Akribie, wie die technischen und klanglichen Möglichkeiten des neuen Instruments, des Pianoforte, auf ältere Kompositionen angewendet wurden.

Auch der Leser, der sich eingehend mit klassischer Klaviermusik beschäftigt hat, bekommt nach der Lektüre dieses Buches das Gefühl vermittelt, wieder etwas hinzugelernt zu haben. (Juni 1986) Hanns Steger

ULRICH MAHLERT: *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzschichler 1983.*

227 S., Notenbeisp. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Das wissenschaftliche Interesse an Schumanns späten Werken hat in letzter Zeit auffällig zugenommen. Mit seiner Freiburger Dissertation von 1982, die – dies sei vorausgeschickt – zu den wichtigsten neueren Veröffentlichungen zum Thema Schumann gezählt werden muß, will Ulrich Mahler „dazu beitragen, das Verständnis der bis heute praktisch und wissenschaftlich vernachlässigten späten Werke Schumanns, ausgehend von der Erörterung ihres geschichtlichen und ästhetischen Umfelds, zu fördern“. Hierfür scheint ihm Schumanns spätes Liedschaffen als *pars pro toto* durchaus geeignet. Denn Schumann hatte sich nach dem „Liederjahr“ 1840 anderen Gattungen zugewandt, seine frühen Lieder galten 1848 bereits als Inbegriff des „romantischen“ Liedes, und Schumann hatte der im Zusammenhang mit der Revolutionsbewegung aufkommenden „Kritik an der zurückliegenden ‚romantischen‘ Epoche und ihrer öffentlichkeitsscheuen, introvertierten, esoterischen Musik ausdrücklich“ zugestimmt.

In zwei grundlegenden, theoretischen Kapiteln wird überzeugend dargestellt, wie sich um 1850 die Kritik an der „romantischen“ Musik artikuliert und welche Anforderungen an eine zeitgemäße, fortschrittliche Musik gestellt wurden. Ferner werden die konträren liedästhetischen Standpunkte um 1850 herausgearbeitet. Mahler macht deutlich, daß Schumann den Fortschrittsbestrebungen zwar positiv gegenüberstand, deren Forderungen in seinen späten Liedern aber nur teilweise einlöste. Schumanns Stellung sei demnach im öffentlichen Musikleben um 1850 durchaus ambivalent gewesen, seine Vertonungen sperrten sich gegen eine Einordnung in programmatische Raster. Mahler versucht weiterhin (leider ohne die wichtigen *Haushaltsbücher* Schumanns in vollem Umfang auszuwerten), dem Verhältnis von Schumanns späten Liedern zur gescheiterten Revolution von 1848/49 nachzugehen. Die grundlegenden beiden ersten Kapitel dürften auch für die Erforschung anderer Gattungen im Werk Schumanns richtungweisend sein. Sie geben wichtige Aufschlüsse über ästhetische Tendenzen der Zeit sowie den Wandel in Schumanns Ästhetik.

Im dritten, umfangreichsten Kapitel geht Mahler den Spuren und der Bewältigung des „von Außen so furchtbar Hereinbrechenden“ in den

vom Gegengewicht des „Inneren“ hervorgebrachten Werken analytisch nach. Keinesfalls will er aber Schumanns „spätes Liedschaffen in seiner Vielgestaltigkeit repräsentativ“ erfassen, sondern lediglich versuchen, „an wenigen Stellen einige in ihrem Zeitbezug für den späten Schumann aufschlußreiche und im Zusammenhang von Schumanns Liedproduktion neuartige Momente zu erörtern“. In der Tat (und dies ist durchaus ein Mangel der Studie) beschäftigt sich der analytische Teil nur mit drei 1849 entstandenen Liedgruppen (*Liederalbum für die Jugend* op. 79, *Spanisches Liederspiel* op. 74 und *Wilhelm Meister-Zyklus* op. 98), aus denen nur einige wenige Vertonungen exemplarisch untersucht werden. Hier hätte man sich zumindest eine detaillierte Begründung der Auswahl gewünscht.

Die Analysen selbst sind nicht zuletzt durch den Einbezug ästhetischer, literaturwissenschaftlicher, politischer und sozialer Aspekte insgesamt als vorbildlich zu bezeichnen. Die Bestrebungen, die zur 48er-Revolution führten und deren Einfluß auf die musikalische Diskussion der Zeit gar nicht bestritten werden soll, werden von Mahlerlert im Falle Schumanns vielleicht etwas überbewertet. Denn die von ihm hervorgehobenen Merkmale der späten Lieder Schumanns zeigen sich teilweise bereits erheblich früher und bleiben ohne vergleichende Ausblicke in benachbarte Gattungen und ohne Rückblicke auf die von Schumann immer wieder beschworenen Traditionsfäden unverständlich. So ist z. B. das *Spanische Liederspiel* op. 74 nach Schumanns eigenem Zeugnis dramatisch angelegt. Der von Mahlerlert zu Recht hervorgehobene dramatische Zuschnitt des Liedes op. 74 Nr. 6 ist demnach sujetbedingt und kann nicht ohne weiteres pauschal mit dem frühen Liedschaffen verglichen werden. Um nicht ein verkürztes Bild zu erhalten, hätte man die Faktur des Liedes mit Lösungen Schumanns aus verwandten Gattungen vergleichen und im Verhältnis zu den Gesängen und Monodien, jener nach Dahlhaus zweiten Tradition neben dem eigentlichen Lied, betrachten müssen. Eben jenes Anknüpfen an Gattungstraditionen sah Mahlerlert aber, ohne nähere Begründung, als nur scheinbar, nicht aber als tatsächlich an.

(April 1986)

Hans Kohlhasse

MICHAEL STRUCK: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 751 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 29.)

Die späten Werke Robert Schumanns sind zwar noch immer im Konzertleben stark unterrepräsentiert, erfreuen sich aber in den letzten Jahren zunehmend wissenschaftlichen Interesses. Letzte Zeugnisse dieser musikwissenschaftlichen Aufarbeitung waren die Dissertationen von Reinhard Kapp, Irmgard Knechtges und Ulrich Mahlerlert. Während Kapp sich hauptsächlich auf eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem 1853 entstandenen *Violinkonzert* konzentrierte und Irmgard Knechtges ihren Untersuchungsgegenstand auf das späte Klavierwerk beschränkte, versuchte Mahlerlert – ausgehend vom späten Liedschaffen Schumanns –, die sich von der Romantik absetzende Ästhetik des späten Schumann und deren kompositorische Resultate in einen Zusammenhang mit der liedästhetischen Diskussion um 1848 und der um die Jahrhundertmitte einsetzenden Romantikkritik zu bringen.

Strucks Thema sind hingegen die späten Instrumentalwerke Schumanns. Seine chronologische Abgrenzung hält er durch eine erneute Beschäftigung des Komponisten mit der Instrumentalmusik für gerechtfertigt, nachdem 1852 lediglich Vokalmusik entstanden war. Seine Arbeit ist klar gegliedert: ein erster Teil liefert Werkmonographien aller 1853 entstandenen Instrumentalwerke, der zweite Teil kategorisiert kompositorische und ausdrucksstarke Momente der untersuchten Kompositionen, und der dritte, abschließende Abschnitt beschäftigt sich mit der Rezeption der späten Instrumentalwerke Schumanns.

Den quantitativ stärksten Teil (550 S.) von Strucks umfangreicher Arbeit bilden ausführliche Werkmonographien – vom *Violinkonzert* und der *Faust-Ouvertüre* bis zu den *Sonaten für die Jugend*. Dieser Teil der Arbeit – vielleicht der wichtigste – besticht nicht nur durch fundierte Analysen, sondern bietet darüber hinaus eine neue Auswertung der Quellen und Dokumente. Bisher unzugängliche oder wissenschaftlich nicht aufgearbeitete Quellen werden ausführlich dargestellt und durch eine breite Mitteilung des bisher nur rudimentär zugänglichen Skizzenmaterials hilfreich ergänzt. Dies alles wird begleitet

von einer kritischen Auseinandersetzung mit der bisher erschienenen Literatur zu den späten Werken Schumanns. So setzt sich Struck nicht nur anhand klarer Analysen von denjenigen Autoren ab, die Schumanns späte Werke primär unter dem Aspekt der nahenden Geisteskrankheit betrachten, sondern auch die apologetischen Bemühungen zur „Rettung“ des Spätwerks werden kritisch aufgearbeitet. Darüber hinaus muß lobend erwähnt werden, daß Struck auch die Auseinandersetzung mit der sehr komplizierten Rezeptionsgeschichte dieser Werke nicht scheut (3. Kapitel). Anhand des *Violinkonzertes* verfolgt der Autor detailliert den Wandel der Einschätzung dieses Werkes seit der Entstehung 1853. Struck kommt zu dem Ergebnis, daß der kurz nach Schumanns Tod eingetretene Umschwung in der Beurteilung des Spätwerkes bis heute wirksam geblieben ist. Im Vergleich zum Umfang der Arbeit wirkt Strucks zusammenfassende Einschätzung des Schumannschen Spätwerkes als ambivalent eher etwas dürftig. Doch die Stärke dieser Untersuchung liegt auch weniger in einer globalen Bewertung als vielmehr in den Details. So werden die Motivbeziehungen zwischen den verschiedenen 1853 entstandenen Werken ausführlich dargestellt und in Beziehung zu kompositionstechnischen Merkmalen der früher entstandenen Werke gesetzt. Für das Spätwerk charakteristische Besonderheiten werden herausgearbeitet und systematisch zusammengestellt, ohne daß sich der Autor zu gezwungenen, abstrakten Verallgemeinerungen versteigt.

Zweifel weckt höchstens Strucks Ansatz, nur die 1853 entstandenen Instrumentalwerke zu betrachten. Vieles spräche dafür – Mahlers Argumentation folgend –, das Spätwerk schon mit dem Jahr 1848 beginnen zu lassen. Doch ein solches Vorgehen hätte nicht nur eine stärkere Berücksichtigung der Institutionsgeschichte verlangt, sondern auch den Versuch erfordert, neue analytische Ansätze zu bemühen, um den unterschiedlich konzipierten Werken der letzten Schaffensjahre Schumanns gerecht zu werden. Bei Strucks Beschränkung auf die Instrumentalwerke des Jahres 1853 erscheinen die vom Autor benutzten traditionellen Analysetechniken hingegen vollkommen ausreichend. Im Hinblick auf Werke wie die *Festouvertüre* oder den Bereich der pädagogischen Musik wäre vielleicht eine genauere Untersuchung des Wandels von Schumanns Selbstverständnis als Komponist während

der 1840er Jahre nützlich gewesen.

Der Autor, der sich wohltuend kritisch-konstruktiv und undogmatisch von der bisherigen Literatur über Schumanns Spätwerk absetzt, liefert nicht nur tadellose Analysen und längst fällige Neubewertungen später Werke, sondern er zeigt auch anhand von ausführlichem Quellen- und Skizzenstudium vieles auf, was in der Schumann-Literatur bisher unberücksichtigt geblieben war. Strucks gut lesbare Arbeit, hinter der ein enormer Arbeitsaufwand steht, ist sowohl im dokumentarischen wie auch im analytischen Teil eine verdienstvolle Studie, die bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Schumanns spätem Schaffen in Zukunft unumgänglich sein wird. (April 1986) Martin Demmler

HERBERT KILLIAN Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud MARTNER. Revidierte und erweiterte Ausgabe Hamburg Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1984). 239 S., Abb.

Die 1923 erschienenen *Erinnerungen an Gustav Mahler* von Natalie Bauer-Lechner (aus dem Nachlaß herausgegeben von J. Killian, eingeleitet von Paul Stefan) gehören neben den Briefen zu den wichtigsten Primärquellen der Mahlerforschung. Hervorgegangen aus einer nicht ganz leicht zu qualifizierenden, engen persönlichen Beziehung zu Mahler, die dieser selber am liebsten als „Kameradschaft“ zu benennen pflegte, handelt es sich um Tagebuchaufzeichnungen gleichsam eines weiblichen „Eckermann“ aus den Jahren zwischen 1890 und 1901, die vor allem über Mahlers Leben, Denken und Komponieren in den Entstehungsjahren der *Zweiten bis Fünften Symphonie* wie über wesentliche Grundzüge seines menschlichen und künstlerischen Selbstverständnisses einzigartig nahe Auskunft geben. Untrennbar verbunden mit dieser subjektiven Nähe ist freilich das Problem der Authentizität (insbesondere, was die zweifellos, teilweise bis zur Manieriertheit, stilisierte Wiedergabe der wörtlichen Rede Mahlers betrifft), eine Frage, die allerdings von der Mehrzahl der Mahlerforscher – zumindest, soweit es sich um den geistigen Inhalt der *Erinnerungen* handelt – weitgehend positiv entschieden worden ist.

So sehr die nun vorgelegte, „revidierte und erweiterte Ausgabe“ der *Erinnerungen* wegen ihres herausragenden Quellenwertes zu begrüßen ist, so ärgerlich erscheint die dabei verfolgte undurchsichtige Editionspraxis. Diese beginnt schon bei der Umtitulierung des Ganzen, die statt der Verfasserin den Namen des neuen Herausgebers (Großneffe von Natalie Bauer-Lechner und Sohn des Herausgebers der ersten Ausgabe von 1923) an die erste Stelle rückt. „Revidiert“ und „erweitert“ ist die Neuausgabe vor allem durch die Hineinnahme von Passagen, die bei der Erstausgabe vom Verlag nicht veröffentlicht wurden: ohne daß der Herausgeber dies mitteilt, finden sich freilich die Ergänzungen schon zum größten Teil, nach Stichproben zu urteilen, in der umfangreichen Mahler-Biographie von Henry Louis de La Grange. Unklar bleibt weiterhin das Ausmaß der Redaktionsarbeit sowohl des ersten Herausgebers von 1923 (der ausdrücklich von einer „Redaktion“ der Tagebuchaufzeichnungen redet) wie des neuen Herausgebers, der seinerseits „kleine sprachliche Korrekturen“ erwähnt. Nicht weniger undeutlich ist die Autorschaft der Fußnoten, die teils vom Herausgeber der Erstausgabe, teils vom Herausgeber der Neuausgabe stammen, ohne daß hier immer klar zu unterscheiden wäre. Hinzu kommen zusätzliche, im Anhang abgedruckte „Anmerkungen und Erklärungen“ von Knud Martner, die sachdienliche Erläuterungen und Richtigstellungen des Haupttextes enthalten, aber erst mühsam (da entsprechende Verweiszeichen im Haupttext selber fehlen) auf die jeweiligen Seiten bezogen werden müssen. Nützlich hingegen die biographischen Informationen über Natalie Bauer-Lechner und das Personen-, Werk- und Ortsregister, die der Neuausgabe hinzugefügt wurden. Alles in allem: eine an sich dankenswerte Neuausgabe eines Grundbuches der Mahlerforschung, die sich leider durch ihre editorischen Mängel (die hier nicht alle eigens angesprochen wurden) als nur bedingt brauchbar erweist. Schade.

(April 1986)

Bernd Sponheuer

JOSEPH SAUVEUR: *Collected Writings on Musical Acoustics (Paris 1700–1713)*. Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press 1984. 279 S. (*Tuning and Temperament Library*. Volume 2.)

Der sprachbehinderte Mathematiker Joseph Sauveur ist in der Akustik sicherlich kein Unbekannter, wer sich aber etwa im Riemann-Lexikon über ihn informieren wollte, erführe Falsches und Lückenhaftes. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß Rudolf Rasch jetzt Sauveurs gesammelte Schriften zur musikalischen Akustik, die erstmals zwischen 1700 und 1713 als *Histoire* oder *Memoires* der „Académie Royale des Sciences“ erschienen, als Faksimile ediert und in einem sehr sachkundigen einleitenden Kapitel erläutert und kommentiert hat. Sauveur, der 1701 den Begriff „Acoustique“ für sein Lebenswerk etablierte, war bahnbrechend vor allem durch die logarithmische Unterteilung der Oktave, die ihm die Herleitung und Beschreibung der 12stufigen Temperatur sowie tabellarische Vergleiche mit der reinen Stimmung und außereuropäischen (!) Tonsystemen ermöglichte. Weniger bekannt dürfte sein, daß er mit seinem „Echometre“ – einer Kombination von Monochord und Pendel – erstmals eine Tempobezeichnung für ein ganzes Musikstück angab, ein eigenes Solmisations- wie auch Notationssystem entwarf und sich speziell mit der Akustik der Saiteninstrumente auseinandersetzte. Wer in diesen *Histoires* und *Memoires* liest, wird zwangsläufig zu der Auffassung gelangen, daß Sauveurs Bedeutung nicht nur für die musikalische Akustik im engeren Sinne, sondern auch für die Möglichkeiten einer rationalen Reflexion über Musik bisher eher unterschätzt worden ist. Es sei abschließend darauf hingewiesen, daß in der von Rudolf Rasch vorzüglich edierten Reihe *Tuning and Temperament Library* bereits fünf weitere Bände mit den Schriften von Andreas Werckmeister, Friedrich Suppig, R. A. M. Bosanquet, Johann Georg Neidhardt und Christiaan Huygens erschienen sind.

(Juli 1986)

Klaus-Ernst Behne

HANS SCHAUVERNOCH: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteinclangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber (1981). 277 S. (*Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumentation und Darstellungen*. Sonderband 6.)

Pythagoras soll nach antiker und mittelalterlicher Anschauung den engen Bezug zwischen Tönen und Zahlen entdeckt haben. Damit be-

gann die folgenschwere Geschichte der Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der wechselseitigen Bedingtheit des Verhältnisses von Tönen und Zahlen zueinander. Sie wurde zum Fundament für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik auf mathematischer Basis. Nach Werner Heisenberg gehört die Entdeckung des Pythagoras „zu den stärksten Impulsen menschlicher Wissenschaft überhaupt“ (Schavernoeh, S. 188). Ob Pythagoras bzw. die Pythagoreer rein rechnerisch die Zusammenhänge von Zahlen und Tönen ermittelten, ob sie empirisch über die Teilung der klingenden Saite und die Feststellung der sich mit den Teilungen ändernden Schwingungszahlen zu ihren bahnbrechenden Ergebnissen kamen, ist unklar. Gesichert hingegen ist, daß mit dem Vorgang der Saitenteilung die Diskussion um den Begriff der Harmonie einsetzte. Konsonant, also „harmonisch“, galten den Pythagoreern die Intervalle der einfachsten Schwingungsverhältnisse. Nikomachos überliefert, daß die Bezeichnung der Töne im griechischen System *teleion* von den sieben Planeten und ihrer Entfernung von der Erde inspiriert seien (S. 53; hier auch weitere Ausführungen zur symbolischen Bedeutung der Zahl sieben). Andere Autoren sahen einen Zusammenhang zwischen der Dauer des Planetenumlaufs und der Tonhöhe, die der einzelne Planet erzeuge. Die dabei entstehende Sphärenharmonie bzw. deren Klangrealität wurde von vornherein in Frage gestellt. Doch gab die komplexe Vorstellung des Zusammenhangs von Zahl und Zeit, d. h. von Zahlenverhältnissen, Klängen, Harmonien auf Erden und im Himmel, von allumfassenden Harmonien, die geeignet sind, die Seele des Menschen „harmonisch“ einzustimmen bzw. auf Resonanz bei und in allen belebten und unbelebten Erscheinungen der Natur zu treffen, bis heute Anlaß zu zahlreichen Spekulationen. Die Harmonie, d. h. die Zahlengesetzmäßigkeiten im übergeordneten Sinne, die Gelehrte und Künstler in vielen Gegenständen und Maßen ihrer Umgebung sahen, das daraus resultierende ganzheitliche Weltbild – diese „Gesamtschau“ war bis ins 17. Jahrhundert hinein durchaus akzeptiert und unter Bezugnahme auf die antiken und mittelalterlichen Autoritäten weitgehend sanktioniert, wenn auch in Einzelheiten immer wieder skeptisch reflektiert.

Es fällt etwas schwer, den roten Faden in der ideenreichen Darstellung aufzuspüren. Im ersten

Teil („Die Harmonie der Sphären als Maß und Zahl“, S. 23–192) wird in sorgfältig-additiver Weise die Existenz des Harmonie-Bewußtseins zu allen Zeiten der europäischen Geschichte referiert. Im Rahmen der Wiedergabe einschlägiger Schriften von Pythagoras bis in die Gegenwart scheint kein wesentlicher Autor ausgelassen. In ausgiebigen Zitaten kommen die Pythagoreer, Platon, für die Zeit bis zum Ende der Antike (Kapitel IV) z. B. Aristoteles, Philon, Ptolemaios, die Musen und Martianus Capella zu Wort, im Abschnitt über Christentum und Mittelalter die Kirchenväter, mittelalterliche Autoren, Dante (Kapitel V). Den Beginn der Neuzeit (Kapitel VI) markieren z. B. Nikolaus von Kues, Kopernikus, Bruno, Galilei. Ein eigenes Kapitel (VII) erhält Johannes Kepler. Schriften schließlich von Robert Fludd bis Walter Heitler werden in Kapitel VIII („Die Zeit nach Kepler bis zur Gegenwart“) interpretiert. Diese Ausführungen waren, wie Schavernoeh in der Einleitung zum zweiten Teil darlegt, „der ‚apollinischen‘ Betrachtung gewidmet. ‚Geometrie und Zahlen‘, Proportionen und Gleichmaß, die Aussöhnung der Gegensätze im Zusammenklang und transzendierende Ideen über den göttlichen Ursprung der vollkommenen Formen und aller Harmonien bestimmten diese Vorstellungswelt“ (S. 195).

Die hier nachträglich aufgezeigte Orientierungsmöglichkeit mag bestehen; die engagierte, emotionale, zuweilen schwärmerische Sprache, die offenbar bewußt zurückhaltende Gewichtung der einzelnen wiedergegebenen und zitierten Schriften machen die Lektüre, die ja den Gewinn bringen sollte, Sinn, Hintergründe, Wandlungen des Harmoniegedankens zu erfassen, etwas mühsam. Das gilt, unter anderen Vorzeichen, auch für den zweiten Teil des Buches („Die Harmonie der Sphären als Klang, Rhythmus und Tanz“, S. 195 ff.). Schavernoeh wählt in Anlehnung an Karl Reinhardt (auf den er sich schon zur Deutung der „apollinischen“ Betrachtung des Vorhergehenden beruft) „einen zweiten Zugang zum Gedanken des Sphäreneinklangs, den man ... als den ‚dionysischen‘ Weg bezeichnen müßte. An seinem Beginn stehen die ‚zeugenden, gebärenden, allschaffenden und das Geschaffene wieder zu sich nehmenden Gewalten‘, ihr Wirken als Klang, Rhythmus und Tanz, ihre Geschichte als die Mythen über Weltenschöpfung, Welterhaltung und Weltvernichtung“ (S. 195). Auch in diesem Teil ist für die Darstellung von entschei-

dendem Wandel der Harmonievorstellung in den Epochen der Geschichte, spätestens seit der Aufklärung, kein Raum; auch die schrittweise Änderung des Tonsystems mit ständiger Bemühung um die temperierte Stimmung liefert kein Argument. Die Grundidee von der Allgegenwart der Harmonie läßt die Feststellung auch krasser Veränderungen des Weltbildes anhand vieler, sich aufdrängender Paradigmen nicht zu, obgleich der Autor zuweilen durchaus belegt, wie Gelehrte und Literaten der Vergangenheit schildern, daß der Mensch aus der göttlichen Ordnung herausgefallen ist. Für die Gegenwart ergeben sich daraus jedoch keine Konsequenzen: „Die Vorstellung von der Weltharmonie ist eine zeitlose Idee, die keine geschichtlichen Grenzen für ihr Wirken kennt“ (S. 217, im Schlußwort).

Das Literaturverzeichnis und das Personen- und Sachregister lassen die interdisziplinäre Anlage des Buches erkennen – und wohl auch ein an Allgemeingültigkeit appellierendes Anliegen. An welchen Leserkreis es sich eigentlich wendet, ist mir unklar geblieben.

(April 1986)

Ellen Hickmann

Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge italienisch/deutsch. Zwiegespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V. mit Renata von Lothringen, in München, im Februar 1568. Im Faksimile hrsg., ins Deutsche übertragen, mit Nachwort, Anmerkungen und Registern versehen von Horst LEUCHTMANN. München-Salzburg Verlag Emil Katzschichler 1980. 493 S., 12 Bildtafeln.

Der Musik- und Tanzgeschichtsforschung stehen zwar in Notaten zahllose Musikwerke zur Verfügung, indessen sind die Art und Umstände von deren einstigen Realisierungen weitgehend unbekannt. Nur wenige Berichte bieten zureichende Informationen über die Musizierpraxis und insbesondere über die Ausführungsweisen der nicht notierten Musiken. Zu den wenigen und deswegen besonders schätzenswerten Quellen gehören die in München und Venedig 1568 sowie 1569 publizierten *Dialoghi* des aus Neapel stammenden, in bayerischen Diensten als Hofkapellant tätig gewesenen Massimo Troiano. Diese *Zwiegespräche* berichten von einem der prächtigsten Feste der Renaissance, der 1568 in München prunkvoll gefeierten Fürstenhochzeit, wel-

che die Stände dieses Herzogtums fast 200 000 Gulden kostete. Es bestand aus der seit dem 15. Jahrhundert üblich gewordenen Folge von Trionfo, Feuerwerken, Banketten, Turnieren, Tänzern und Spielen, an denen Gäste aus vielen europäischen Ländern teilnahmen. Der in Dialogform italienisch abgefaßte Bericht schildert die Geschehnisse – unter Berücksichtigung der Interessen der damaligen Abnehmer des Buches – z. T. sehr detailliert. Da Troiano als Sänger wie als Komponist an dem glanzvollen Fest aktiv beteiligt war, wird von ihm die Fülle des Musizierens in den verschiedenen funktionalen Zusammenhängen besonders deutlich herausgestellt und die hervorragende Leistung der Hofkapelle unter der Leitung von Orlando di Lasso gewürdigt. Der Leser erfährt viele Einzelheiten des Auftretens von Trompetern, Pfeifern, Tänzern oder Sängern, an denen sich die heutige historisierende „Aufführungspraxis“ mehr als bislang orientieren könnte. Über einige der sich dem interpretierenden Leser stellenden Fragen unterrichtet trefflich die Studie von Jürgen Eppelsheim, *Musikinstrumente zur Zeit Orlando di Lassos*, in: *Musik in Bayern*, H. 24, 1982, S. 11 ff. Namen und Werke von Komponistinnen (z. B. Caterina Willaert) werden vermittelt, die sonst unbekannt geblieben sind. Die Zuordnung bestimmter Ensembles und Kompositionen zu den Gängen eines mehrstündigen Banketts wird deutlich, das Verhalten einer Festgesellschaft beim Anhören von Vokalkompositionen Lassos beschrieben (S. 127), der Einsatz etwa von Pfeifern und Trompetern bei Aufzügen, Turnieren und Tänzern abschließbar. Geschildert wird aber auch, daß „balli“ als Vortragsstücke zur Unterhaltung bei Turnieren gespielt worden sind, „un goffo aria alla tedesca“ neben einer „bella Franceschina“ zur Erheiterung der Gäste intoniert wurden. Die sonst aus dem 16. Jahrhundert spärlichen Belege über „uarie foggie di danze, alla Italiana, alla Francese, alla Spagnuola, e piu che d’ogni altra alla Tedescha“ verdienen besonders beachtet zu werden, insbesondere auch wegen der Angaben über die dazu jeweils aufwartenden Ensembles. Der Herausgeber dieser Faksimile-Ausgabe hat den gesamten Text mit Umsicht ins Deutsche übersetzt, diesen ausführlich kommentiert und mit zwölf verdeutlichenden Bildtafeln ausgestattet, was dessen Benutzung durch eine größere Leserschaft erheblich erleichtert.

(August 1986)

Walter Salmen

HEINRICH SCHÜTZ. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 39: Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo, SWV 482–494. Ergänzt und hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984, XXVIII, 285 S.*

Um es vorweg zu sagen: eine exzeptionelle Leistung, eine historische Tat! Schütz' *opus ultimum*, das er 1671 der „Churfl. Sächs. Hoff-Capella zum Lobe Gottes“ gewidmet hatte, liegt erstmals seit seiner Entstehung vor über 300 Jahren gedruckt vor. Man wußte von Schütz' Vertonung des längsten aller Psalmen; man kannte das gedruckte Titelblatt und das Inhaltsverzeichnis, folglich die Besetzung und die Textverteilung auf elf Motetten; man wußte, daß es Schütz' erklärtermaßen letztes Werk war; und man ahnte angesichts der Bedeutung des zuvor nie vertonten Psalms, der Bibel in der Bibel, daß es sein großes musikalisches Vermächtnis sein mußte; aber von der Musik kannte man so gut wie nichts. Anhand der wenigen Ausschnitte, die Hans Joachim Moser in seiner Schütz-Biographie von 1936 wiedergegeben hatte, konnte man sich kaum ein Bild machen. Und das Schlußstück, das berühmte deutsche *Magnificat*, erstmals von Heinrich Spitta 1926 gesondert herausgebracht, gab wiederum nur eine Ahnung vom ganzen Werk (freilich nicht einmal eine triftige, denn das mit Sicherheit erheblich früher entstandene „Finale“ unterscheidet sich nicht unwesentlich von der Gestaltungsweise des 119. Psalms).

Daß Spitta die Gesamtveröffentlichung nicht schon im Supplement der alten Gesamtausgabe vorgenommen hat, wie seinerzeit beabsichtigt, mag darin begründet liegen, daß damals drei der neun handschriftlich erhaltenen Stimmbücher fehlten. die Orgelstimme sowie Cantus und Tenor des zweiten Chores. Zwar galt dies auch für das *Magnificat*, dessen Singstimmen Spitta für seine Ausgabe ergänzte. Die Vervollständigung des Hauptteils mußte sich jedoch als ungemein viel schwieriger erweisen als die des *Magnificats*, dessen Anlage überwiegend aus synchroner Chorführung und weniger als jener aus dem Wechsel von Einzelchorpartien besteht.

Nun aber liegt Schütz' *opus ultimum* dennoch als ganzes gedruckt vor. Die historische Tat beruht (wie oft) auf einem Zufall, der Wiederentdeckung der Stimmbücher nämlich. Das erste

Mal fand man sie um 1900 im Pfarrarchiv der Stadt Guben in der Niederlausitz. Hier hatten sie vermutlich seit über 200 Jahren ungesucht und unerkannt geruht. Schon damals fehlten die drei genannten Stimmbücher, von denen allerdings 30 Jahre später, also nach Spittas *Magnificat*-Ausgabe, die Orgelstimme in einem Kölner Antiquariat auftauchte und von Stefan Zweig erworben und damit gerettet wurde. Die Gubener Stimmen dagegen, obgleich von Spitta durchgesehen und ausgewertet, jedoch nicht veröffentlicht, mußten nach 1945 infolge der Zerstörungen in Guben als vernichtet gelten. Daß dem glücklicherweise nicht so war, erwies sich wiederum erst 30 Jahre später. Mitte der 70er Jahre fand man die Stimmbücher, erneut per Zufall, ausgerechnet dort, wo sie tatsächlich sogar hingehören, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, und zwar unter den zurückgebrachten Auslagerungsbeständen. Die näheren Umstände dieser zweiten Entdeckung bleiben unklar. Nun gelten nur noch die beiden Vokalstimmen als endgültig verloren – bis auch sie wer weiß wo wieder auftauchen. Schön wäre es, denn die exzeptionelle Leistung des Restaurators würde erst im Vergleich mit den Originalen zur wahren Geltung kommen.

Wolfram Steude hat unternommen, was ein Mann wie Heinrich Spitta offensichtlich scheute: die Ergänzung von Cantus und Tenor des zweiten Chores, von dessen halbem Stimmensatz also. Und da die nun einbezogene Orgelstimme durchweg als *basso seguente* angelegt ist, wurde die Arbeit kaum leichter. Allenfalls die besonders reiche Bezifferung gab gewisse Hilfen; sie aber stammt, wie die gesamte Stimme, höchstwahrscheinlich nicht einmal von Schütz selbst, sondern, wie Steude im Vorwort vermutet, vom damals amtierenden Konzertmeister am Dresdner Hofe, Constantin Christian Dedekind. In der Tat „bestimmen Diskant und Tenor im allgemeinen mehr als Alt und Baß das imitative Satzgefüge“, so daß sich „der Ermessensspielraum des Restaurators als ziemlich weit“ erweisen mußte (S. XII), und zwar weniger in akkordischen Partien als eben in den ausgeprägt imitierend-polyphonen Abschnitten. Nun wäre die Ergänzungsarbeit gewiß unmöglich gewesen, wenn nicht Schütz seinem *Schwanengesang* (eine offensichtlich authentische, zumindest zeitgenössische Bezeichnung des Werkes; vgl. das Vorwort S. VII) bewußt und aufs äußerste konzentriert einen derart strengen Satz gegeben hätte, der

überwiegend syllabisch und durchweg auf einfache Deklamation und klarste Textverständlichkeit ohne auffällige Einzelwortausdeutungen hin angelegt ist. Reich imitierende und solistische Partien in den Einzelchören bilden immerhin den kleineren Anteil am Satz und sind, soweit zu sehen, auch häufiger im ersten als im zweiten Chor zu finden. Dagegen lebt die Partitur u. a. von vielfachen Chorwechsellern, die wegen der Länge des 119. Psalms auf vergleichsweise wenigen Textwiederholungen und damit verbundenen Wiederholungen in der Vertonung beruhen, was wiederum die Ergänzung des zweiten Chores erschwerte.

Infolge des großen Ermessensspielraums sind natürlich Einwände gegen einzelne Stellen nicht auszuschließen. In der 6. Motette, T. 111/112, z. B. verläßt Steude das *basso seguente*-Prinzip durch die Parallelführung von Cantus und Tenor und verhindert so die Quartimitation zum nachfolgenden Baß und Alt (vielleicht sollte das Wort „aber“ deutlicher herausgestellt werden); unnötige Falschbetonungen von Einzelwörtern hätten vermieden werden können, z. B. in Nr. 7, T. 141–144 beim Wort „immer“ im Cantus (in der doppelchörigen Beantwortung der Stelle macht es Schütz zwar selbst, allerdings in den Altstimmen); oder in Nr. 8, T. 24/25, Cantus; oder in Nr. 11, T. 84 oder T. 127, jeweils Cantus (im letzten Beispiel zeigt Cantus I die bessere Version durch die Vorschaltung des Achtels über „mir“). Einwände dieser Art müssen jedoch als geradezu kleinlich erscheinen angesichts einer durchweg ausgezeichnet gelungenen Ergänzungsarbeit, die nicht nur die genaueste Kenntnis des Schützischen Satzes voraussetzt, sondern auch ein subtiles Einfühlungsvermögen in die Besonderheiten dieses Alterswerkes zeigt.

Zu erwähnen bleibt das inhaltsreiche Vorwort der Ausgabe, in dem Steude ausführlich auf die ermittelbaren Umstände der Entstehung und Niederschrift des Werkes, auf die Namensgebung, die Odyssee der Quelle sowie auf Fragen der Aufführungspraxis eingeht. Und hinzuweisen bleibt schließlich auf den angefügten kritischen Bericht, der, wie in der *Neuen Schütz-Ausgabe* üblich, möglichst knapp gehalten ist; eine Konzession an die Doppelfunktion der gesamten Reihe, die die Belange von kritischer und praktischer Edition miteinander in Einklang zu bringen sucht. Übrigens war es – am Rande bemerkt – nicht möglich, das deutsche *Magnificat* kosten-

sparend aus Band 28 der *Neuen Schütz-Ausgabe* zu übernehmen, wo es seit 1971 mit marginalen Abweichungen gegenüber Steudes Fassung zu finden ist. Die Ausgabe des *Schwanengesanges* wurde in der DDR hergestellt und hat ein anderes Satzbild (das mit etwas weniger dicken Taktstrichen optisch sicher ansprechender gewesen wäre). Freilich beträgt der Kaufpreis hierzulande nicht nur aus diesem Grunde das fast Zehnfache des dortigen.

Mit der vorliegenden Ausgabe gewinnt die Diskussion um Schütz' bedeutendes Alterswerk eine neue Dimension. Die retrospektive Anlage und das Testamentarische dieses *opus ultimum* sowie sein kompositionsgeschichtlicher Ort inmitten eines aufbrechenden 17. Jahrhunderts lassen ein erneutes Nachdenken auf jeden Fall lohnend erscheinen.

(August 1986)

Wolfram Steinbeck

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 6: JOHANN LÖHNER (1645–1705): Die triumphierende Treu. Sing-Spiel. Nach den Quellen rekonstruiert und hrsg. von Werner BRAUN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. LXIV, 86 S.

Nur wenig ist von der deutschen Oper vor 1690 überliefert, weshalb die betreffenden Komponisten (Johann Wolfgang Franck, Johann Löhner, Valentin Meder, Sigmund Theophil Staden) relativ unbekannt sind. Die Initiative Brauns zur Edition einer Oper Löhners im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* verdient daher volle Zustimmung.

Mit nicht weniger als 46 Seiten ist die Einleitung außergewöhnlich umfangreich, was aber in diesem Fall, angesichts des noch wenig erforschten historischen Kontextes (*Die triumphierende Treu* ist im Jahre 1679 für den Ansbacher Hof entstanden), als gerechtfertigt erscheint. Braun bringt nicht nur eine Fülle neuer Fakten zu Löhners Biographie und zu den näheren Umständen der Ansbacher Inszenierung, sondern geht auch auf zwei weitere, für Nürnberg geschriebene Opern Löhners ein.

Die Musik zur *Triumphierenden Treu* wird durch die Merkwürdigkeit gekennzeichnet, daß sie zur Gänze auf eine vierzeilige Modellmelodie, die dem populären „Rundadinella“ ähnelt, zurückgeführt werden kann. Dies gilt nicht nur für die

Arien, sondern – was besonders auffällt – auch für sämtliche Rezitative. Auch wenn der Komponist sich natürlich bemüht, das Modell melodisch und harmonisch zu variieren, es zu transponieren und nach Moll zu wenden, so kann er auf die Dauer doch nicht der Gefahr der Monotonie entgehen. An irgendeine Personencharakteristik ist schon gar nicht zu denken, zumal die Deklamation allzu stark an ein immer gleiches, durch den Alexandriner geprägtes Muster gekettet bleibt: Der König Anaxander, der Schurke Cleobolus, die unschuldige Prinzessin Lisilla – sie alle rezitieren nach dem gleichen Schema. Damit soll nicht bestritten werden, daß sich unter den Strophenarien dieser Oper einige anmutige Stücke befinden.

Zur Frage der stilistischen Vorbilder Löhners resümiert Braun (S. XLVII): „Der individuelle Spielraum war damals groß und das italienische Vorbild noch nicht zum allgemeinverbindlichen Ideal erstarrt.“ Die Betonung der individuellen und landsmannschaftlichen Eigenständigkeit Löhners – Braun führt zu Recht dessen Vorliebe für einfache Strophenlieder anstelle von komplexeren Arien an – sollte aber nicht dazu verleiten, den (bereits 1923 von Hans Joachim Moser angesprochenen) Einfluß von italienischen Vorbildern unterzubewerten.

Hier ist zunächst der – auch in Ansbach überlieferte – *Pomo d'oro* (1667) von Cesti zu nennen. Daß diese Wiener Hofoper den Rang eines Vorbilds für den Ansbacher Hof einnimmt, kann man schon äußerlich an der Tatsache erkennen, daß Löhners Instrumentalbesetzung (2 Violinen, 2 Violen und Bc.) dem Streicherensemble des *Pomo d'oro* entspricht. Angesichts des bereits angedeuteten Strukturprinzips von Löhner können sich freilich keine Entsprechungen zur gleichzeitigen italienischen Oper auf der Ebene der großformalen Organisation ergeben. Anders liegt der Fall, wenn wir Löhners musikalisches Idiom betrachten. Gewisse melodische Wendungen erinnern stark an Cesti, so zum Beispiel die Melodieformel $d^2-a^1-b^1-a^1-f^1-d^1-a^1$ zum phrygischen Halbschluß (bei Löhner in III/3, bei Cesti, in *c*-moll, in II/4). Es handelt sich dabei gewiß nicht um eine „Allerweltsformel“, die man etwa als Topos abtun könnte.

Stärker noch wirkt sich das stilistische Vorbild Antonio Draghis aus, dessen *Leonida in Tegea* Löhner sehr wahrscheinlich im Juni 1670 in Wien kennengelernt hat. Die Inventio der Duett-Arie

O freudige Stunden! Wir sind nun entbunden (ST) in III/9 hat Löhner Draghis Duett *Dell'alme felici soave catena* (SB; *Leonida* II/16) entlehnt. Im Rezitativ fällt eine abwärts gerichtete Quintsprungformel über dem phrygischen Halbschluß als für beide Komponisten charakteristisch auf (bei Löhner in II/1 und II/4, bei Draghi in III/1). Auch weitgespannte harmonische Extension über dem Sekundquartsept-Akkord kann Löhner sehr wohl bei Draghi studiert haben (*Leonida* III/1). Schließlich weist auch Löhners Behandlung des Streichersatzes, die von einem gewissen Hang zu homophoner Deklamation in repetierenden Achteln bestimmt wird, weniger auf Cesti als auf Draghi hin (vgl. Löhner in I/3, I/4, I/7; Draghi, *Leonida*, in III/4 und III/6).

Die Quellenlage der *Triumphirenden Treu* gibt Probleme auf. Von der Uraufführung im Sommer 1679 ist nurmehr eine Klaviertabulatur ohne den Dramentext erhalten, die Löhner wahrscheinlich als Direktionsexemplar gedient hat. Vom Text wiederum ist das Libretto der Uraufführung verloren, dafür sind zwei untereinander identische Libretti von Folgeaufführungen zu Anfang des Jahres 1680 erhalten. Diese bringen einen völlig neuen Prologtext. Im übrigen scheint aber das Urlibretto zur Gänze in das Folgelibretto von 1680 übernommen worden zu sein, das im weiteren Verlauf nur noch einige kleine Erweiterungen bringt. Auf dieser Basis unternimmt Braun die Rekonstruktion der Uraufführung (mit dem Prologtext der Folgeaufführungen), die – angesichts der im Ganzen doch nur geringen und eher peripheren Änderungen im Folgelibretto – als völlig überzeugend bezeichnet werden muß.

Die Umschrift der Klaviertabulatur (deren Faksimile dieser vorzüglich ausgestatteten Edition zur Gänze beigegeben ist) in Partitur stellte Braun vor eine Reihe nicht ganz einfacher Probleme. Im großen und ganzen überzeugt das von Braun gebotene Partiturbild durchaus. (Ein Ensemble für drei Soprane des Prologs wird von einem Basso sequente im Violinschlüssel mit darunter in eckigen Klammern stehender „8“ begleitet. Hier wären wohl Baßschlüssel und Abwärtstransposition um eine Oktave eindeutiger gewesen. Anders als Brauns vierzeilige Akkolade weist Löhners Tabulatur, entsprechend den drei Vokalstimmen, nur drei Zeilen auf, wobei die tiefste Zeile einerseits in Sopranlage steht, andererseits aber mit den rhythmischen Werten des Basso sequente versehen ist. Diese dritte Zeile

als „den Generalbaß“ anzusehen, erscheint jedoch als problematisch. Vielmehr beschränkt sich Löhner aus praktischen Gründen auf nur drei Stimmen, wobei es ihm um möglichst vollständige Darstellung des Kernsatzes geht. Brauns Vorschlag, dieser Disposition durch eine Ausführung des Cembalobasses in Oktavgriffen zu entsprechen [S. LX], halte ich nicht für überzeugend.)

Eine wichtige Edition, die sich großen Leistungen des Herausgebers, der Editionsleitung und des Verlages verdankt.
(August 1986) Wolfgang Witzemann

BEETHOVEN Werke. Abteilung III. Band 2: Klavierkonzerte I. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München. G. Henle Verlag 1984. XII, 250 S., Faks. (Notenteil und Kritischer Bericht.)

Auf Orchesterwerke – ein ebenso dringliches wie schwieriges Unternehmen – hat die neue Gesamtausgabe die Musikwelt lange warten lassen. Allerdings könnte die Verzögerung sich als Glücksfall erweisen, falls man die nun vorliegende Ausgabe der *Klavierkonzerte I–III* als Modellfall betrachten darf, als erste Einlösung von Versprechen, wie sie in früheren Arbeiten des Herausgebers (z. B. zu op. 19) oder in den Untersuchungen von Sieghard Brandenburg zur *Fünften* und von Shin A. Kojima zur *Sechsten Sinfonie* enthalten sind. Ihre quellenkritische Aufbereitung und Bewertung exemplifiziert in denkbar einleuchtender Weise Kritik an einer sterilen Berufung auf Quellentreue, welche nur zu leicht durch ein fatales Bündnis von solider Arbeit mit positivistischer Denkfaulheit gedeckt war und denjenigen weitgehend im Stich gelassen hat, der die Musik nicht nur lesen, sondern musizieren will. Daß dieser, wenn schon nicht als der einzige Adressat solcher Arbeiten, so doch als einer der wichtigeren gelten sollte, wäre ein Gemeinplatz, hätte die Unterscheidung von praktischer und wissenschaftlicher Ausgabe nicht oft als bequemes Ruhekitzen gedient.

Der Bearbeiter der *Klavierkonzerte* war auf sehr spezifische Weise gefordert, weil diese sich bis in die Quellensituation hinein als unmittelbar mit dem klavierspielenden Beethoven verbundene Musik erweisen, wenn nicht gar als works in progress, bei denen selbst der definitiv festgeschriebenen Endgestalt eine andere Art von

Endgültigkeit eignet als z. B. den Sinfonien. Nicht anders als etwa bei Mozarts späten Konzerten oder bei denjenigen von Schumann oder Brahms kann auch bei diesen keine wirklich sachgerechte Betrachtung davon abstrahieren, daß die Komponierenden sich beim Komponieren als Solisten sahen, und also persönliche, wenn nicht bekenntnishafte Momente besonders hervortreten. Derlei Nähe zur schöpferischen Subjektivität relativiert die Verbindlichkeiten des opus perfectum, wie immer die Musik ihnen dennoch genügen möge.

Daß KÜthens Arbeit und Rechenschaft dies noch im kleinsten Detail reflektiert und bei Fragen der Quellenfiliation ebenso im Auge behält wie bei denen der Pedalisierung, der unterschiedlichen Umfänge der Tastatur etc., macht die besondere Nähe und Treue zu ihrem Gegenstande aus. Beispielsweise würde eine Ausgabe, welche die überlieferten Pedalanweisungen übernehme und deren instrumententechnische Bedingtheiten nicht reflektierte, sich billig vorbeimogeln an der nun einmal eingetretenen Differenz von Buchstaben- und Sinn-treue. Authentizität hat wenig zu tun mit einem – wie immer nur vermutbaren – Abklatsch des Gewesenen. KÜthen hat sich den hieraus entstehenden Schwierigkeiten gestellt, und wenn sein Bericht sich passagenweise eher wie ein den Konzerten zugeordnetes Kompendium liest denn als Kritischer Bericht im herkömmlichen Verständnis, so kann man das nicht tadeln, sondern nur begrüßen. Nicht nur sind gerade diese Passagen besonders interessant, nicht nur helfen gerade sie die Wegstrecke zwischen wissenschaftlichem Ergebnis und klingender Umsetzung verkürzen und kommen den in derlei Fragen involvierten Interpreten entgegen; sie lassen überhaupt sich vom Ganzen nicht trennen – es ist dieselbe Zugangsweise und Arbeitsmethode, die in ihnen sich dokumentiert und die um die Klärung unterschiedlicher Lesarten bemüht ist. KÜthen legt nicht einfach Ergebnisse vor, sondern reflektiert die Wege, auf denen er zu ihnen gelangt ist, auf eine Weise, die zumal jenen Resultaten besonderen Wert gibt, bei denen er verdeutlichen muß, wieso die Entscheidung für eine Lesart ihm schwergefallen und mehr Eindeutigkeit zu simulieren geeignet ist, als die Quellen rechtfertigen: Da kommen wir dem Prozeß, dem work in progress besonders nahe. Das betrifft u. a. auch jene Entscheidungen, die der mit den Konzerten

eingehend Beschäftigte zuallererst überprüfen möchte, etwa die Pedalisierung oder im Finale des *c-moll-Konzertes* die Takte 424 und 428 betreffend.

Wohl sollte Überprüfbarkeit als Elementarforderung an einen Herausgeber keiner besonderen Hervorhebung bedürfen. Hier indessen war ihm besonders viel anheimgegeben – viel mehr, als der Notentext vermuten läßt, weil vielenfalls auch die endliche Rückkehr zum schon bekannten Text neu erwogen und entschieden werden mußte – und hierbei haben intime Quellenkenntnis, ein außerordentliches Kombinationsvermögen zumal bei der Inanspruchnahme von Vergleichsfällen und musikalische Sensibilität einander so zugearbeitet, daß durch alle solide Philologie viel von der inneren Dramatik und Folgerichtigkeit des Kompositionsvorgangs durchscheint – für den, der gründlich liest, eine durchaus spannende Lektüre. Man schätzt die Arbeit nicht gering, wenn man sagt, daß ihr Hauptverdienst weniger in Korrekturen der bislang benutzten Texte bestehe (die wichtigsten sind im Notentext leicht aufzufinden, weil explicite angezeigt) – auch, weil die zuverlässige Sicherung eines vorhandenen Textes gleich schwer wiegt; ihr besonderer Wert liegt vielmehr darin, daß sie verdeutlicht, inwiefern die Bewegung der schöpferischen Subjektivität im fertiggestellten Werk als dem Ziel- und Endpunkt nicht zum Erliegen kommt, daß deren Forttreiben sehr wohl sich auch philologisch reflektieren läßt. Ein Glücksfall also, vivat sequentes.

(Juni 1986)

Peter Gülke

DIETRICH BUXTEHUDE: Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1980). 136 S.

JOHANN ADAM REINCKEN: Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1982). 66 S.

Hier werden erstmals sämtliche nachweisbaren Klaviersuiten und -variationen von Buxtehude sowie die Manualstücke von Reincken in einer Neuausgabe vorgelegt. Der Überlieferungsgeschichte und Quellenkritik des weder in seiner Echtheit noch in der Authentizität der Notentexte gesicherten Œuvres von Buxtehude widmet

der Herausgeber eine ausführliche Untersuchung mit detaillierten Quellenbeschreibungen, denen Reproduktionen von Wasserzeichen und Tabulaturseiten beigelegt sind. Die zentrale Quelle stellt die vor mehr als vier Jahrzehnten von Emilius Bangert entdeckte Ryge-Tabulatur dar, in der die meisten Tanz- und Variationszyklen von Buxtehude vereinigt sind, zusammen mit einer variierten Aria von Reincken, anonym aufgezeichneten Variationen aus Pachelbels *Hexachordum Apollinis* (1699) und fälschlich mit D. B. H. (= Dietrich Buxtehude) signierten Stücken von Nicolas Le Begue (1687). Dieser Tatbestand zeigt einerseits die Problematik der Überlieferung, andererseits aber auch die stilistische Verflechtung von Buxtehudes Werken mit dem Klavierschaffen seiner französischen und mittel- bzw. süddeutschen Zeitgenossen. Das gleiche Bild ergibt sich aus den übrigen Quellen, die zeigen, daß die Verbreitung und der Einfluß der Werke von Froberger sich bis nach Skandinavien erstreckten. Die Entwicklung im Norden läßt sich nicht isoliert von der gleichzeitigen Situation in Paris oder Wien betrachten. So weist Beckmann mit Recht in der Einleitung seiner Reincken-Ausgabe darauf hin, daß „die fortschrittliche Technik des Notendrucks (vornehmlich französischer und niederländischer Provenienz)“ der altertümlichen Tabulaturnotation norddeutscher Organisten „zunehmend den Rang streitig“ machte. Man bedenke, daß Matthesons *Harmonisches Denckmahl* 1714, also noch zu Reinckens Lebzeiten, in London gedruckt wurde und daß der Schreiber der Ryge-Tabulatur die Le Begue-Ausgabe (1701) des Amsterdamer Verlegers Roger als Vorlage für seine Niederschrift benützte, wie Beckmann überzeugend nachgewiesen hat.

Von Willi Apels Edition der *Collected Keyboard Works* von Reincken (1967) unterscheidet sich Beckmanns Ausgabe durch das umfangreichere Repertoire wie auch durch die Beigabe eines Revisionsberichtes mit Quellenbeschreibungen und Lesartenverzeichnis. Eine wesentliche Bereicherung von Reinckens Œuvre bedeutet die Veröffentlichung der sechs Suiten und der *Holländischen Nachtigall* nach der Apel noch unbekannt Handschrift aus Nörrköping. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Abschrift von Reinckens verschollener, um 1700 erscheinender Publikation *Musicalischer Clavierschatz*, die Beckmann in einem „Teil der in dieser Edition

dargebotenen Werke“ vermutet. Reincken repräsentiert sich aufgrund dieses Fundes als ein Suitenkomponist, dessen Œuvre nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch in unmittelbarer Nähe zu den Tanzzyklen von Kuhnau (1695/96), Fischer (1696) und Krieger (1697) steht. Nicht aufgenommen in diese Edition wurde die unter Reinckens Namen überlieferte Manualiter-Fuge in g-moll (Beckmann nahm sie bereits in seine Neuausgabe der Orgelwerke Reinckens, Wiesbaden 1974, auf). Der Herausgeber möchte sie aus stilistischen Gründen dem Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstett zuschreiben. Hierfür gibt es zwar keinen Quellenbeleg, doch greift Beckmann die vom Rezensenten bereits 1960 (*Quellenkundliche Beiträge*) geäußerte These auf, daß Buttstett als Autor von Stücken in Frage kommt, die möglicherweise fälschlich norddeutschen Komponisten unterschoben wurden (z. B. Buxtehudes *Pedaltoccata in d*).

Der Herausgeber hat sich bemüht, angesichts der problematischen Quellenüberlieferung (Tabulaturumschriften von zweiter und dritter Hand) einen brauchbaren Notentext herzustellen, wobei durch Angleichungen und „Glättungen“ nicht selten gegenüber den Quellen „verbesserte“ Fassungen entstehen, „ein editorisches Verfahren, das“ – wie Beckmann selbst zugibt – „wegen des voraussetzungsbedingten Mangels an methodischer Absicherung keineswegs risikolos“ und deswegen mehrfach in das Kreuzfeuer der Fachkritik geraten ist (vgl. die Diskussionen in den Zeitschriften *Der Kirchenmusiker* und *Ars Organi*). Zwar legt Beckmann in den Kritischen Berichten über alle Änderungen genauestens Rechenschaft ab, doch geht er bei manchen „Verbesserungen“ zu weit. So sind in der *Allemande* der 7. Suite von Reincken (S. 24) die Anfangstakte regelrecht neu komponiert worden. Zugefügte Akzidentien hätten im Notentext selbst gekennzeichnet werden sollen, damit der Spieler sich leicht über die Alternativen orientieren kann. Fragen ergeben sich auch zu Reinckens 8. Suite. Bei der *Allemande* (S. 28) hätte Beckmann nach seinem Editionsverfahren konsequenterweise die Auftaktnote am Anfang als 16tel notieren müssen, um die Analogie zu den folgenden Takten herzustellen. Lautet in der *Courante* (S. 29) in Takt 35 die Baßnote auf dem 3. Achtel in der Tabulatur wirklich *Dis* (übertragen als *Es*)? Da sämtliche Stücke von Reincken und Buxtehude für ein Instrument mit kurzer Oktave

geschrieben sind (dieser Umstand wird vom Herausgeber nicht erwähnt), liegt hier offensichtlich ein Fehler vor.

Der Notenstich ist sorgfältig und sauber, doch fehlen in der Reincken-Ausgabe bei sämtlichen Sätzen am Schluß die Wiederholungspunkte, ohne daß hierfür eine Begründung gegeben wird. Bei einer Neuauflage lassen sie sich ohne weiteres ergänzen.

(März 1986)

Friedrich W. Riedel

Music of the Korean Renaissance. Songs and dances of the fifteenth century. Hrsg. von Jonathan CONDIT. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1984). 351 S.

Die Deutung und Übertragung der älteren Notation koreanischer Musik bildete bereits das Thema der unveröffentlichten Dissertation des Autors, die er 1976 an der Universität Cambridge eingereicht hatte. Wohl aus diesen Forschungen sind zwei Beiträge hervorgegangen: *A fifteenth century Korean score in mensural notation* und *Korean scores in the modified fifteenth century mensural notation*, erschienen in der von Laurence Picken herausgegebenen Reihe *Musica Asiatica*, Bd. 2/1979 bzw. Bd. 4/1984, in welchen Jonathan Condit seine Lesung und Umsetzung der überlieferten Partituren eingehend erörtert. Der vorliegende Band, der auf diesen Ergebnissen aufbaut, bringt nun eine Ausgabe aller erhaltenen Gesänge aus dem 15. Jahrhundert in moderner europäischer Notation. Sie sind aus sechs Quellenwerken zusammengetragen: den wahren Aufzeichnungen der Könige Sejong und Sejo, datiert auf die Jahre 1454 bzw. 1470; einer Sammlung zeitgenössischer koreanischer Musik aus der Zeit um 1500; einem Tabulaturbuch für die *kommungo*-Wölbbrettzither von 1572, dem *Späteren Buch der Großen Musik* von 1759 und einer Quelle für Populärmusik von 1892. Die beiden letzten Werke geben Kopien weit älterer Gesänge wieder, und in dem Tabulaturbuch sind wenigstens zwei Stücke aus dem 15. Jahrhundert enthalten. Die überlieferten Schätze koreanischer Musik aus der großen Zeit der frühen, seit 1392 etablierten Yi-Dynastie sind damit erschlossen und zu Vergleichen mit der Tradition unserer Tage, ja zur Einfügung in das Repertoire der Gegenwart bereitgestellt.

Condit gliedert seine Zusammenstellung der 124 Stücke in vier Kategorien. An den Anfang rückt er die Reihe der „Popular Songs“, eingeteilt in koreanische und aus China übernommene Gesänge. Die beiden Gruppen unterscheiden sich im Rhythmus: Während die koreanischen Stücke sämtlich in einem 18/16 Metrum (6/8 mit ternärer Unterteilung jedes Achtels) übertragen sind, stehen die Lieder chinesischer Herkunft im 4/4-Takt. Letztere sind zum Teil in einer „renaissance version“ und einer „medieval version“, d. h. sowohl in einer koreanisierten, infolge vieler Achtelwerte beweglicheren, als auch in einer chinesischen, auf Viertelbewegung beschränkten Fassung wiedergegeben. Die Texte drücken allgemeine menschliche Empfindungen aus, ob im Anblick einer Stadt oder einer Gegend, in der Reflexion natürlicher und jahreszeitlicher Erscheinungen oder in der Betrachtung des eigenen Schicksals und der Macht des Königs. Eingeschlossen sind mehrere schamanistische Gesänge (Nr. 17–25); sie mögen zu den schamanistischen Ritualen gehören, die der unehrenhafte Prinz Yönsan am Hofe abhielt.

Die zweite, weitaus umfangreichste Kategorie umfaßt „Court dance-suites“ zu verschiedenen Gelegenheiten. Ihre Melodien stehen den populären Gesängen nicht fern, haben zuweilen aber noch größere Bögen. Zudem erkennt man den auch heute noch typischen Nachdruck auf Grundton, Quart, Quint und Oktav im Verlauf vieler Melodiezüge. „Takte“ aus 4/4, 12/8, 18/16, ja sogar 36/16 dienen der metrischen Gliederung. Innerhalb der Kategorie hat Condit zunächst die Suiten zu vier Banketten aufgeführt, und von diesen bezieht sich die *Gründung der Dynastie* auf die militärischen Erfolge, die *Sicherung des Friedens* auf die zivilen Leistungen der Gründer, *Omens Manifest* auf die günstigen Zeichen bei Gründung der Dynastie, die – musikalisch abweichende – *Ankunft des Feng* als Preislied des Königs Sejong auf die Staatskunst des eigenen Herrschergeschlechtes. Stärker an chinesische Ideen erinnern die Suiten zur Ritualmusik, von welchen die beiden wichtigsten am königlichen Ahnenschrein und am Himmelsaltar aufgeführt wurden. Noch in der vorliegenden Notation erkennt man die Pentatonik mancher Melodie, wenn ihr Duktus auch ein koreanisches Gepräge angenommen hat.

Eine dritte Kategorie hat Condit unter dem Titel „Art songs“ eingeführt, und dies wegen der

„length and musical sophistication“ der Stücke. Nur fünf Gesänge sind hier geboten, drei von ihnen in mehreren Fassungen. Die Melodien zeichnen sich gegenüber den anderen Stücken nicht aus, doch die Texte lassen noch in Condit's Übersetzungen eine kunstvollere Poesie erkennen. Letzte Kategorie sind vier „Metrically expanded pieces“ Sie erinnern an chinesische Hymnen, bei welchen jedem Takt nur eine Silbe zugewiesen ist. Daß die notierten koreanischen Melodien auf chinesischen Vorlagen beruhen, erkennt man bei einem Vergleich mit anderen Stücken der Sammlung, die Condit jedesmal angibt: Die ursprüngliche chinesische Kontur zeigt sich, wenn man die textierten Töne aneinanderreihet.

Zu dieser Übertragung der Quellen bietet der erste Teil des Buches, „About the music“, nur die notwendigsten Verständnishilfen. Hierzu gehören Angaben über die Quellen und das Faksimile einer Seite aus jedem der sechs Quellenwerke. Es folgen einführende Worte zu Condit's vier Kategorien, Hinweise auf die Sprachen und die Struktur der Gesangstexte sowie kurze Beschreibungen der Musikinstrumente und der Hoftänze, illustriert mit Abdrucken aus einer koreanischen Darstellung von 1493, nachgedruckt 1610. Wie der letzte Abschnitt, „Suggestions for performance“, deutlich macht, strebte der Autor bei seinen Übertragungen nicht allein eine Erhellung der Musikgeschichte oder die Erhaltung der Musiktradition Koreas an. Wichtigster Zweck des Buchs ist für ihn vielmehr „to make it possible for western musicians to sing and play the fifteenth-century Korean repertoire for their own enjoyment“ (S. 45). Hierfür gibt er Anweisungen zum Gebrauch der Stimme, zur Textaussprache und Melodiephrasierung, zum Einsatz von Blas-, Zupf- und Schlaginstrumenten, zu Tempo und Intonation der Stücke. Den Schluß bilden Überlegungen, welche westlichen anstelle koreanischer Instrumente benutzt werden können. Hinsichtlich der Ensemblebildung sagt Condit, es entspreche dem „Korean way“, bei der Gelegenheit einer Aufführung alle verfügbaren Musikinstrumente einzusetzen. Manchem Musiker im Westen – vielleicht sogar in Korea – mag das Zugeständnis willkommen erscheinen, doch der Forscher sollte sich den Blick auf die Klangeigentümlichkeiten der Musik Ostasiens nicht trüben lassen; denn zum Verständnis einer Musikkultur ist die heimische Tradition relevant, nicht

die fremde Nachahmung.

Trotz dieser Einschränkung behält das Buch sein großes Verdienst, die koreanische Musik des 15. Jahrhunderts erstmals im Ganzen vorzuführen, soweit die Notenschrift es erlaubt.
(September 1986) Josef Kuckertz

Eingegangene Schriften

ANNA AMALIE ABERT: Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1935. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1986. IX, 238 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXIX.)

Arbeit-Freizeit-Schule. Musikerziehung in einer veränderten Arbeitswelt und Freizeitkultur. Drei Vorträge von Christoph RICHTER. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1986. 134 S. (Musikalische Zeitfragen 20.)

Aspects de la Recherche Musicologique au Centre National de la Recherche Scientifique. Textes réunis et présentés par Hélène CHARNASSE. Paris Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1984. 204 S., 10 Abb.

Aufsätze über Johann Sebastian Bach. Auswahl aus den Jahrgängen 1904–1939 des Bach-Jahrbuchs. Band I Biographisches, Quellen, Dokumente, Schüler- und Freundeskreis. Band II Werkbetrachtung, Werkbeziehungen, Werkanalyse. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel: Merseburger (1985). Band I V, 497 S., Band II V, 509 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten. Band 9: Kantaten zum 1. Ostertag. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1985. XII, 103 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Kantaten. Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Klaus HOFMANN und Ernest MAY. Kassel–Basel–London Bärenreiter 1985. 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII Orchesterwerke. Band 5: Konzerte für zwei Cembali. Hrsg. von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1985. XI, 147 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott. Hrsg. vom Beethoven-Haus Bonn. München: G. Henle Verlag (1985). XXVI, 106 S.

GUIDO BIMBERG: Dramaturgie der Händel-Opern. Halle an der Saale 1985. 111 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 3.)

EASLEY BLACKWOOD: The Structure of Recognizable Diatonic Tunings. Princeton: Princeton University Press (1985). 318 S.

DIETER BRAUN: Klangstrukturen und deren psychoakustische Bewertung bei Zinken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1984. Teil I: 119 S. Teil II: Diagramme und Tabellen 167 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 141. Akustische Reihe. Band 9.)

Bruckner Symposion. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984. Bericht. Hrsg. von Othmar WESSELY. Linz: Anton Bruckner-Institut Linz und Linzer Verlagsgesellschaft 1986. 224 S.

FABRITIO CAROSO: Nobiltà di Dame. A treatise on courtly dance, together with the choreography and music of 49 dances. Translated from the printing of 1600, edited, and with an introduction by Julia SUTTON. The music transcribed and edited by F. Marian WALKER. Oxford–New York. Oxford University Press 1986. X, 362 S., Notenbeisp.

Chopin studies 1 Selected Materials from „Rocznik Chopinowski“ vol. 9–14. Warsaw: Frederick Chopin Society 1985. 399 S., Abb.

LEOPOLD IWAN CIRSOVIUS. Orgel-Dispositionen aus Schleswig-Holstein. 194 Dispositionen und Beschreibungen, 1868–1895. Hrsg. von Reinhard JAEHN. Kassel: Merseburger 1986. 167 S. (Documenta Organologica. Band 10.)

Comporre arcano. Webern e Varèse poli della musica moderna. A cura di Antonio FIORENZA. Introduzione di Antonio TITONE. Palermo: Sellerio editore (1985). 113 S.

Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Nr. 5/Juli 1986. Düsseldorf: Robert-Schumann-Gesellschaft 1986. 20 S.

MICHAEL DANZI: American Musician in Germany 1924–1939. Memoirs of the jazz, entertainment, and movie world of Berlin during the Weimar Republic and the Nazi era – and in the United States as told to Rainer E. LOTZ. Schmitten: Norbert Ruecker 1986. IX, 292 S., Abb.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le Biografie. Volume primo: A–Bur. Diretto da Alberto BASSO. Torino: UTET (1985). XIII, 757 S.