
BESPRECHUNGEN

Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle. Hrsg. von Martin BENTE. München: Henle-Verlag (1980). 487 S.

Eigentlich war die vorliegende Publikation als Festschrift zum 80. Geburtstag (Februar 1979) von Günter Henle gedacht. Doch dessen plötzlicher Tod im April 1979 ließ es dem Herausgeber Martin Bente angemessener erscheinen, sie als „Gedenkschrift“ zu edieren – letztlich sogar damit einem vielleicht ahnungsvoll geäußerten Wunsche Henles selbst folgend.

Besteht bei derartigen Veröffentlichungen häufig die Gefahr einer mehr oder weniger zufälligen Zusammenstellung von Einzelbeiträgen, so sind hier deutlich drei Themenbereiche berücksichtigt worden, die alle einen engen Bezug zu den Interessen- und Wirkungsbereichen des „Kenners und Liebhabers“ Henle aufweisen: 1. Musikgeschichte und Musikwissenschaft; 2. Komposition, Interpretation, musikalische Praxis; 3. Editionspraxis im weitesten Sinne. Es überrascht nicht, daß gerade der letztgenannte Themenkomplex mit neunzehn Beiträgen am umfangreichsten repräsentiert ist. Hier vergleicht Wolfgang Boetticher *Robert Schumanns Toccata op. 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung*, wobei er nicht nur auf die Veränderungen und Weiterungen der Erst- gegenüber der Frühfassung, sondern auch auf Fragen des Urtextes eingeht. Einen analytischen Vergleich von Früh- und Spätfassung führt auch Ernst Hertrich am *Klaviertrio H-dur op. 8* von Johannes Brahms durch und vermittelt damit zugleich einen Einblick in die kompositorische Werkstatt. Sieghard Brandenburgs Ausführungen *Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate op. 47* vermögen bisherige Ungereimtheiten zu klären, wobei er für den ersten und zweiten Satz ein überzeugendes Stemma der Quellen vorlegt. Das von den „öffentlichen Musiksammlungen in der Bundesrepublik Deutschland“ vertretene Konzept bei der Sammlung von musikalischen Dokumenten und deren Erschließung für die Öffentlichkeit sowie die damit verbundene Notwendigkeit der Schwerpunktsetzung wird von Kurt Dorf Müller

in seiner Skizze *Die öffentliche Hand, Musik sammelnd* erläutert. Rudolf Elvers veröffentlicht erstmals die Briefe Hugo Wolfs an seinen Verleger Adolph Fürstner, die die Edition des *Elfenliedes* – im Jahre 1894 erschienen „gleich zwei Ausgaben“ – begleiteten. Georg Feder gibt eine systematische Übersicht über das Operschaffen Haydns und die derzeit vorliegenden Ausgaben.

Am Beispiel der Edition der Oper *La finta giardiniera* im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* diskutiert Wolfgang Rehm Probleme, die sich bei der *Quellenforschung und Dokumentation im Verhältnis zur Editionstechnik* ergeben. Zu dem immer wieder diskutierten Fragenkreis „Autograph“, „Faksimile“ und „Urtext“ finden sich Beiträge von Ray M. Longyear (*Edition or Facsimiles?*; ein Plädoyer für Faksimile-Notenausgaben), Hubert Meister (*Die Praxis der „Gelenkten Improvisation“ und der „Urtext“*. *Ein editorisches Problem?*; ‚Urtext‘ kann sich noch bis ins frühe 19. Jahrhundert nur auf die „Noten“ beziehen, die „richtige“, stilgemäße Ausführung ist Angelegenheit der Interpreten, die daher heute einer entsprechenden Schulung bedürfen), Klaus Rönnow (†) (*Bemerkungen zum „Urtext“ der Violinsoli J. S. Bachs*; auch bei Existenz des Autographs ist für die Erstellung einer Urtext-Ausgabe nicht auf „weitere philologische Bemühungen um den authentischen Text“ sowie auf eine entsprechende Bewertung der Nebenquellen zu verzichten), und Ewald Zimmermann (*Textvarianten und harmonische Ambivalenz bei Chopin*; am Beispiel der von Zimmermann besorgten Ausgabe der Klavierwerke Chopins werden die Schwierigkeiten bei der Erstellung eines „Urtextes“ aufgezeigt). Maurice Hinson vergleicht die erste und die sechste Edition von Muzio Clementis *Sechs progressiven Sonaten* op. 36. Dabei zeigt sich, daß im Verlauf der Editionen von einer „ständigen Aktualisierung“, die insbesondere die sich entwickelnde Technik des Klavierspiels betrifft, gesprochen werden kann. François Lesure (*Les premières éditions françaises de Beethoven 1800–1811*) weist anhand eines Katalogs der ersten Ausgaben Beethovenscher Werke in

Frankreich nach, daß – entgegen bisherigen Vermutungen – Beethoven keineswegs unbekannt war. In Paris waren spätestens 1810 etwa 40 seiner Werke leicht (im Druck) erreichbar. Eine Vorarbeit zu dem inzwischen erschienenen thematischen Werkverzeichnis von Johannes Brahms legt Margit L. McCorkle vor (*Die erhaltenen Quellen der Werke von Johannes Brahms. Autographe – Abschriften – Korrekturabzüge*). Shin Augustinus Kojima (†) (*Zur Quellenkritik von Beethovens Chorphantasie op. 80*) bietet einen Einblick in die Problematik der Edition Beethovenscher Werke. Er kommt zu dem Ergebnis, „daß das Autograph von op. 80 zur Zeit der Uraufführung aus einer Orchesterpartitur und einer Vokalpartitur bestand,“ die Klavierstimme vermutlich erst 1809/10 niedergeschrieben wurde. Die Bedeutung der Originalausgabe der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Stimmen (= Ausgabe D) ist zu relativieren. Alan Tyson erhärtet in seinem Beitrag (*The Date of Mozart's Piano Sonata in B flat, KV 333/315c the „Linz“ Sonata?*) die von Wolfgang Plath auf der Grundlage von Schriftstudien geäußerte Vermutung, daß die Sonate KV 333 nicht im Jahre 1779, sondern um 1783/84 entstanden ist.

Einem Bereich, der bisher kaum Beachtung gefunden hat, wendet sich Hans Eppstein in seinem ideenreichen und sehr komplexen Beitrag *Über „Als ob“-Transkriptionen* zu „Originalkompositionen, die durch Attitüde und Struktur den Anschein erwecken, als seien sie Bearbeitungen“. Sonja Gerlach diskutiert in ihrem umfangreichen Aufsatz *Gedanken zu den „veränderten“ Violinstimmen der Solosonaten von Franz Benda in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin* die Frage, ob die „Veränderungen“ wirklich von Benda selbst oder vielleicht doch eher aus seinem Schülerkreis stammen. Sie sieht sich zu Zweifeln u. a. dadurch bewogen, daß die veränderten Stimmen mit Verzierungen fast zu überladen sind.

Den Wechselbeziehungen zwischen Edition und Interpretation, Komposition, Aufführungspraxis und Rezeption ist der zweite Bereich dieser Gedenkschrift gewidmet. Karl-Gustav Fellerer (†) gibt einen Überblick über das Verhältnis von *Werk – Edition – Interpretation* von der mündlichen Tradition bis ins 20. Jahrhundert; Georg von Dadelsen (*Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten*) vermittelt eine komprimierte Geschichte der Interpre-

tation von Musik und erläutert dabei besonders das sich wandelnde Verhältnis zwischen Notentext und Aufführungspraxis seit dem 18. Jahrhundert. Ludwig Finscher diskutiert den Problembereich *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben*. Es sei, so Finscher, u. a. vor allem wichtig, „daß die Praxis von der Musikwissenschaft diejenigen Texte bekommt, die sie braucht und die dem jeweiligen Stand der Wissenschaft und der Praxis der Dialektik von historischer Vermittlung im Interesse der Gegenwart entsprechen“ In diesem Sinn macht Paul Henry Lang (*Performance Practice and Musicology*) auf die Diskrepanz zwischen den heutigen Versuchen historischer Aufführungspraxis und dem Stand der wissenschaftlichen Forschung auf diesem Gebiet aufmerksam. Er warnt vor der Gefahr der Einseitigkeit bei der Interpretation der Quellen sowie bei der Umsetzung in die Praxis. Jens Peter Larsen (*Haydn im 20. Jahrhundert*) gibt einen Überblick über die Edition und Rezeption der Werke Haydns seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und betont die Bedeutung des 1955 mit Hilfe Günter Henles gegründeten Joseph-Haydn-Instituts sowie der von diesem betreuten Gesamtausgabe für die Haydn-Forschung und für die musikalische Praxis. Mit den Problemen, die sich infolge der Notationsweise Haydns bei der Neuausgabe des Cellokonzerts ergeben und mit vorliegenden Editionen setzt sich Klaus Wolfgang Niemöller kritisch und klärend auseinander (*Aufführungspraxis und Edition von Haydns Cellokonzert D-dur*). Dabei verweist er mit Nachdruck auf die vergessenen Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis. Paul Badura-Skoda nimmt *Noch einmal zur Frage Ais oder A in der Hammerklavier-Sonate op. 106 von Beethoven* Stellung und entscheidet sich nach Berücksichtigung aller Aspekte für die Lesart A in den Takten 224–226 (konzediert aber zugleich eine „gefahrlose“ Weiterverwendung der Lesart Ais). In ähnlich akribischer Weise diskutiert William S. Newman die Ausführung des Anfangstrillers in Beethovens *Sonate* für Violine und Klavier op. 96 (*The opening Trill in Beethoven's Sonata for Piano and Violin op. 96*); er plädiert am Ende dafür, den Triller mit der Hauptnote zu beginnen und auf einen Nachschlag zu verzichten. Ernst Günter Heinemann (*Liszts „Angelus“ – Beobachtungen zum kompositorischen Entstehungsprozeß*) stellt u. a. fest, daß bei Liszt Sequenzie-

rung von Motiven als „Ausfüllungstechnik“ häufig zur „Überwucherung und Ausuferung der Form“ führt.

Eine spannende Lektüre ist Hans-Werner Küthens Beitrag *Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes an Haslinger vom 5. September 1823*. In geradezu kriminalistischer Manier gelingt es dem Verfasser, Lösungen für bisher ungeklärte Sachverhalte aufzuzeigen und sich so seiner selbst gestellten Aufgabe, bei der Auslegung des Briefes „seinem versteckten Gehalt und seinen durchaus weitreichenden Bezügen in biographischer Richtung nachzugehen . . . sowie in musikalisch-analytischer Richtung wiedergefundene Verbindungen zu Johann Sebastian Bach darzustellen“, mit Bravour zu entledigen.

Der Themenkomplex Musikgeschichte und Musikwissenschaft umfaßt elf Beiträge aus den verschiedensten Forschungsgebieten. Otto E. Albrecht (*America's Early Acquaintance with Beethoven*) untersucht die Beethoven-Rezeption in Amerika und nennt als frühestes zu eruierendes Datum ein Konzert am 10. April 1905 in Charleston, South Carolina. Die weitere Zusammenstellung von Aufführungsdaten macht deutlich, daß von den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des Bürgerkrieges 1861 nahezu alle „Meisterwerke“ Beethovens in Amerika aufgeführt wurden. Sinn und Bedeutung der Künstlerbiographie diskutiert Gerhard Allroggen (*Die Persönlichkeit des Komponisten als Gegenstand musikhistorischer Forschung*). Er stellt dabei Ausführungen von Carl Dahlhaus zu diesem Fragenkreis einer eingehenden Würdigung der Mozart-Biographie Hermann Aberts gegenüber und glaubt die Frage nach dem Sinn der Künstlerbiographie auch heute noch positiv beantworten zu können. Eva Badura-Skoda (*Der Bildhauer Anton Dietrich. Ein Beitrag zur Ikonographie Beethovens und Schuberts*) kann die 1866 von Anton Dietrich geschaffenen und bisher in der musikwissenschaftlichen Literatur unbekannt Porträtbüsten von Beethoven und Schubert sowie eine neu aufgefundene Gesichtsmaske Schuberts vorstellen. Heinz Becker (*Das Duett in der Oper*) verfolgt die Entwicklung dieser für die musikdramatische Gestaltung so wichtigen Form von den Anfängen der Oper bis ins 19. Jahrhundert. Er stellt u. a. fest, daß die moderne Form des Opernduetts mit dem Liebesduett im 4. Akt von Meyerbeers *Les Huguenots*, komponiert Ende 1835, anzusetzen ist und daß Ende des

19. Jahrhunderts „das Duett als Zwiegesang in seiner ursprünglichen Stellung innerhalb der Oper . . . unbrauchbar geworden war“. Und noch ein weiteres wichtiges Ergebnis: Massenet ist „mitnichten dem französischen Wagnérisme zuzurechnen“.

Eine Inhalts-, Wesens- und Begriffsklärung der musikalischen Romantik gibt Carl Dahlhaus (*Musik und Romantik*), wobei er mit Recht darauf hinweist, daß es unmöglich ist, „die Romantik in einen Begriff“ zu fassen. Ein wesentliches Merkmal der Romantik sieht Dahlhaus – in Anlehnung an Victor Klemperer – in dem „Drang nach Entgrenzung, nach Aufhebung einer durch klassische Stilregeln errichteten Schranke“. Walter Keim plädiert in seinem Beitrag *Kunst- oder Sozialpolitik im Theater* für einen „Ausgleich zwischen dem beabsichtigten künstlerischen Niveau und dem berechtigten sozialen Interesse der Bühnengehörigen“, und Krystyna Kobylańska setzt sich für eine „positive Einschätzung der Beziehungen Chopins zu der Schriftstellerin George Sand“ ein. Sie versucht zugleich, mit zahlreichen Belegen das Bild von der „unmusikalischen“ Schriftstellerin zu korrigieren (*George Sands Musikempfinden und ihr Verhältnis zu Chopins Musik*). Eine überaus verdienstvolle Studie mit zahlreichen „Neuentdeckungen“ legt Robert Münster vor (*Zu Carl Maria von Webers Münchner Aufenthalt 1811*). So war z. B. bisher unbekannt, daß Weber dem Hof im Juli 1811 konzertante Sinfonien von Pleyel, Kreutzer und Berger jun. verkauft hat; unbekannt waren weiter eine Rezension der Uraufführung von Webers Oper *Abu Hassan* am 4. Juni 1811, eine ursprüngliche Fassung des Fagottkonzerts sowie dessen Uraufführung bereits am 28. Dezember 1811 in München (und nicht am 19. Februar 1813 in Prag!). Joseph Schmidt-Görg (†) (*Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht*) kann nicht nur belegen, daß ein Stammbucheintrag Beethovens vom 22. Mai 1793 nicht für den Nürnberger Kaufmann „A. Vocke“, sondern für „die Pfarrerstochter und Gesellschafterin Theodora Johanna“ Vocke bestimmt war, er vermag auch durch die Interpretation dieses Eintrags zu überzeugen. Eine Anzahl von Briefen, die Aloys Fuchs an Anton Schindler in den Jahren 1851 bis 1853 geschrieben hat und die mit Hilfe von Günter Henle in den Besitz des Beethoven-Hauses in Bonn gelangten, veröffentlicht Martin Staehelin (*Aus der Welt der frühen*

Beethoven-, „Forschung“. Aloys Fuchs in *Briefen an Anton Schindler*) und kommentiert sie sachkundig. Bedauerlich ist nur, daß „aus Raumgründen“ nicht auch die Gegenbriefe Schindlers abgedruckt werden konnten (vgl. S. 427). Helmut Wirth schließlich untersucht *Nachwirkungen der Musik Joseph Haydns auf Johannes Brahms*, wobei er über die *Variationen über ein Thema von Haydn* (das vermutlich nicht von Haydn stammt) hinaus vielfältige Bezüge und „Anklänge“ bei Brahms aufzeigt; er sieht darin zugleich einen weiteren Beweis dafür, wie intensiv sich Brahms mit den Werken Haydns auseinandergesetzt und wie sehr er diesen Komponisten geschätzt hat.

Ein Vorwort des Herausgebers Martin Bente und ein Namensregister ergänzen die auch in Ausstattung und äußerer Form allen Wünschen und Ansprüchen genügende eindrucksvolle Publikation, an der Günter Henle sicher seine rechte Freude gehabt hätte.

(Januar 1985) Christoph-Hellmut Mahling

Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. 3. Collectio musicalis Maximiliana. Beschrieben von Bettina WACKERNAGEL. München: G. Henle Verlag 1981. 112 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 513.)

Bei der „Collectio musicalis Maximiliana“ handelt es sich um den geschlossenen Bestand einer Sammlung älterer italienischer Werke der Kirchenmusik, mit deren Erstellung Kronprinz Maximilian (der spätere König Max II. Joseph) von Bayern, Schüler Caspar Etts, im Jahre 1833 den Leiter der Kirchenmusik am Hofe, Johann Kaspar Aiblinger, beauftragte, und die sich seit 1834 in der Bayerischen Staatsbibliothek (ehemals Königliche Hof- und Staatsbibliothek) in München befindet. Die Vorarbeiten zu dem vorliegenden Katalog wurden im Zuge der Aufnahme von Musikhandschriften für das *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)* durchgeführt, die Zusammenfassung zu einem Katalog erfolgte innerhalb des Katalogisierungsprogramms der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Titel der Werke werden alphabetisch nach den Namen der Komponisten angeordnet dargeboten. Hierbei werden im allgemeinen das Notincipit, die Art der Niederschrift, die zeit-

liche Zuordnung, die Herkunft, die Maße, das Vorhandensein von Wasserzeichen, die Art der Notierung, die Besetzung und der Umfang angegeben. Außerdem wird auf Konkordanzen, bestehende Ausgaben, Schreiber- und Besitzervermerke und bei nichtliturgischen Werken auf die Herkunft der Texte hingewiesen. Dem nach Komponisten geordneten Hauptteil sind eine Aufstellung der Schreiber und Wasserzeichen, ein Verzeichnis der Drucke, ein Literaturverzeichnis sowie Verzeichnisse „der Handschriften in der Reihenfolge ihrer Aufstellung“, der „Titel und Textanfänge“ und ein „Personenverzeichnis“ angeschlossen.

Dem mit großer Sorgfalt erstellten Katalog ist eine Einleitung vorausgeschickt, in der die Herausgeberin aufgrund der Einsichtnahme von Akten aufschlußreiche Hinweise auf die Entstehung der Sammlung gibt. Im ganzen hielt sich Aiblinger, wie sie nachweist, zwei Monate in Rom, dann zwei Wochen in Neapel auf und trat nach einem weiteren Aufenthalt in Rom die Rückreise nach München über Florenz, Bologna, Mailand und Bergamo an, wobei er zum Teil auch Werke zum Geschenk erhielt, so von Don Faustino Altemps in Rom (Coll. 149–231) und von Simon Mayr in Bergamo (Coll. 236–242, 246, 249, 259–260). In der Regel stammen die Abschriften der Sammlung aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, wobei es sich auch um Kopien nach Drucken, Autographen oder um zeitgenössische Abschriften kleinerer geistlicher Werke von Benevoli, Fioravanti und Mayr handelt. Als bedeutungsvolle Werke im Rahmen der Sammlung sind das *Salve Regina* von Alessandro Scarlatti, das sonst nicht überliefert ist, und Kopien von Oratorien Sacchinis, von Jomellis *La Passione* und Hasses *I Pellegrini al Sepulcro di N. S.* zu nennen.

Die in vorliegendem Katalog erschlossene „Collectio musicalis Maximiliana“, die vornehmlich als Studien- und Aufführungsmaterial dienen sollte, ist vor allem im Zusammenhang mit der Wiedererweckung älterer Vokalwerke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Bedeutung.

(August 1984)

Imogen Fellinger

HERBERT SCHNEIDER: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV). Tutzing: Hans Schneider 1981. IX, 570 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 14.)*

In der wissenschaftlichen Musikliteratur wird sich bald eine neue Abkürzung eingebürgert haben: *LWV*. Das Lully-Werkverzeichnis von Herbert Schneider schließt eine bislang vorhandene große Lücke bei der Quellenerfassung und -forschung in der französischen Musik des 17. Jahrhunderts. Wenn das umfangreiche Werk zu dem Opernkomponisten im Zeitalter Ludwigs XIV. auch kaum die Wirkung und Popularität wie der „Köchel“ oder Wolfgang Schmieders „Bach-Werke-Verzeichnis“ erreichen wird, so gehört das *LWV* doch schon heute zu den großen, nach neuesten Editionsrichtlinien gestalteten Katalogen in chronologisch-thematischer Ordnung.

Das Verzeichnis, das alle Editionen bis 1800 erfaßt, stellte quasi die unabdingbare Grundlage für Schneiders historisch-systematische Untersuchung zur Rezeption der Opern Lullys dar, die 1982 im gleichen Verlag erschienen ist. Die chronologische Erfassung der Werke – im Gegensatz etwa zu Schmieders systematischer Gliederung in vokal / instrumental und ihrer Untergruppierungen – ergab sich aus der größtenteils unproblematischen Datierbarkeit der Kompositionen Lullys, die nicht im Autograph, sondern lediglich in Abschriften von fremder Hand oder in gedruckten Ausgaben überliefert sind. Es verwundert ein wenig, daß alle bisherigen Arbeiten zum weltlichen wie zum geistlichen Œuvre Lullys von einer unvollständigen Quellenlage ausgingen. Am ehesten als Arbeitsgrundlage für eine vollständige Quellenerfassung diente das Inventar der weltlichen Werke und der thematische Katalog der Tänze in der Dissertation von M. Ellis (1967). Von Nutzen waren auch die früheren Versuche von Henri Prunières und A. Tessier für die alte Gesamtausgabe sowie die wichtige Arbeit von Jürgen Eppelsheim zum Orchester Lullys.

Bei der Aufstellung der einzelnen Werktitel geht Herbert Schneider nun nach folgenden, zum Teil schon in früheren Verzeichnissen bewährten Prinzipien vor: Titel, originale Gattungsbezeichnung, Verfasser des Textes, Datum und, soweit bekannt, der Ort der ersten Aufführung. Es folgen die Librettodrucke, die nach Schneider „als primäre Quelle zur Datierung und Identifi-

zierung anzusehen sind“, danach die Partituren (Partition générale, Partition réduite), die Stimmen, die Arien- und Suitendrucke, die dramatischen Parodien, zuletzt Literaturangaben und Bemerkungen. In diesem Zusammenhang verdient die Aufnahme der Parodien besondere Beachtung. Meist synonym mit dem Begriff „Canevas“ verwendet, der streng genommen nur die Parodierung eines nicht-textierten Instrumentalsatzes bezeichnet, nicht aber die Neutextierung einer bereits textierten Melodie, wird dieses kompositorische Verfahren von Lully selbst gern angewendet und gehört nicht nur zu den gängigen Mitteln musikalischer Rezeption. Lully textiert beispielsweise Instrumentalsätze der *Diverissements*, legt mit bestimmten sinntragenden Worten den Grundaffekt fest und überläßt seinem Librettisten Quinault die endgültige sprachliche und metrische Gestaltung. Es gibt bei ihm freilich kein einziges Beispiel für das in Italien und Deutschland beliebte Verfahren der Neutextierungen einer Arie und ihre Übernahme in eine andere Oper. Diese Parodien sind zusammen mit den häufigen Suitenkopien ein Spezifikum bei Lully und prägen dadurch auch eine neue Kategorie im Werkverzeichnis.

Etwas mager sind gerade die für den vergleichenden Forscher so wichtigen Incipits ausgefallen. Es fehlen z. B. in den jeweils nur zwei Systemen jegliche Instrumentationsangaben und Taktlängen. Schneider hat auch die Namen der Rollen-Interpreten in den Textbüchern nicht aufgenommen. Dies wäre wohl Material genug für eine eigene theaterwissenschaftliche Abhandlung gewesen. Mit Sicherheit wird die geplante neue Lully-Gesamtausgabe, die in einem New Yorker Verlag erscheinen soll, weiteres bislang unbekanntes Material zutage fördern und manche Ergänzungen und Korrekturen am *LWV* notwendig werden lassen. Das schmälert die immense Arbeit Herbert Schneiders keineswegs. Er hat im Gegenteil die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß Jean Baptiste Lully und sein „Spectacle Universel“, wie Durey um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Opernschaffen in Frankreich charakterisiert, in Bälde seine längst fällige Renaissance erleben kann.

(August 1984)

Hermann Jung

WOLFGANG BUDDAY: Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790). Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1983. 260 S., Notenbeisp.

Die systematischen Formenlehren des 19. und 20. Jahrhunderts, die ja erst unter dem Eindruck der Kompositionen Beethovens gewonnen und anhand der zwischen 1837 und 1847 erschienenen Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx weiterentwickelt worden sind, betrachteten und werteten Kompositionen wie etwa die der Wiener Klassik mit den eigenen inhaltlich-thematischen Kriterien, die diese Werke jedoch meist noch gar nicht erfüllen konnten. Im bewußten Gegensatz dazu bemüht sich Wolfgang Budday in der vorliegenden Arbeit, das Formverständnis der Zeit auf die Kompositionen der Wiener Klassik anzuwenden: In den Vordergrund seiner Betrachtungen werden deshalb die formalen Grundlagen der musikalischen Formen gerückt. Gegenübergestellt werden ausgewählte Stücke des galanten Stils und der Wiener Klassik und die entsprechenden Ausführungen zeitgenössischer Theoretiker. Die Musikbeispiele – sie entstammen Werken von Johann Christian Bach, Joseph Haydn, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Christoph Wagenseil und anderen – sind sämtlich zwischen 1750 und 1790 entstanden; die bemühten Schriften sind die Kompositionslehren von Joseph Riepel (ab 1752) und Heinrich Christoph Koch (ab 1782).

Die Untersuchung, die von den kleinen Formen (Menuetten) zu den großen (Sonatensätzen) fortschreitet, durchläuft in allen Abschnitten einen Dreischritt: Auf die vielfältigen und differenzierten Aussagen Riepels und Kochs zu Tonordnung (Ruhepunkte als interpunktische Zeichen) und Taktordnung (Umfang und Anzahl der Takte) einer Melodie folgen Musikzitate als Belege. Prüfung und Bewertung der Übereinstimmung von Theorie und Praxis schließen sich an. Eine solche Systematik verrät die Theoriedominanz im Gedankengang des Autors, der seine Arbeit als Baustein zu einer historisch orientierten Formbetrachtung verstanden wissen will (Vorwort, S. 13). Doch zeigt er keine historische Entwicklung auf, sondern vermittelt, didaktisch geschickt, einen historischen Bestand an Wissen über die „mechanischen Regeln“ und Begriffe der Kom-

position (Absatz, Schlußsatz/Kadenz, Einschnitt) mit allen ihren Erscheinungsformen und entsprechend vieler Werke, auf die diese zutreffen, so daß die Schrift geradezu als wissenschaftlich korrektes Lehrbuch für interpunktisch-rhythmische Formenlehre herangezogen werden könnte.

Das ständige Einordnen der Kompositionen, das beim Feststellen von Häufigkeiten der Übereinstimmung mit der Theorie zuweilen statistische Züge annimmt (etwa S. 74f.), suggeriert eine Abhängigkeit der Komposition von der Theorie, wie es sie in dieser Weise nicht gegeben hat. Vergessen scheint, daß die Theorie nämlich zum Teil, gerade umgekehrt, aus den vorhandenen Werken der Zeit abgeleitet wurde, etwa bei Koch, der bereits Riepels Thesen mit übernommen hatte. Die problematische Prämisse, die musikalischen Formen der Wiener Klassik hätten lediglich formale Grundlagen und entstünden durch Anwendung mechanischer Regeln beim Komponieren, wird im Vorwort (S. 19f.) und im kurzen Schlußkapitel jedoch plausibel relativiert: Einerseits wird eine inhaltliche Bestimmung auf dem Hintergrund der hier vorgestellten Formelemente als ebenfalls möglich angenommen, andererseits wird durch weitere Zitate belegt, daß ein guter Komponist sich eben nicht nur auf die Kenntnis und Befolgung der mechanischen Regeln der Kunst beschränken dürfe (Koch). Den Versuch, diese Thesen zu konkretisieren, stellt Budday allerdings einer weiteren Studie anheim (S. 20 und S. 193). Trotz solcher Öffnung der Thematik erscheint diese Studie in sich abgerundet und abgeschlossen, nicht zuletzt durch die sorgfältige Auswahl aller untersuchten und besprochenen Musikbeispiele, die im Register und im Anhang nochmals vollständig und übersichtlich gegliedert zusammengestellt sind. Überhaupt erschließt sich der Wert und der volle Reichtum dieser Studie erst durch die Verzeichnisse am Schluß des Buches, durch die der Benutzer die Formanalysen im Text aufsuchen und für seine Zwecke in Anspruch nehmen kann.

(August 1984)

Ulrich Mazurowicz

HANNELORE GERLACH: Fünfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Fakten und Reflexionen. Leipzig/Dresden: Edition Peters (1984). XI, 624 S.

Die Herausgeberin ist Mitarbeiterin in der Akademie der Künste der DDR und Spezialistin

für sowjetische Musik; ihr Buch richtet sich „an alle die Benutzer, deren Interesse der zeitgenössischen Musik gilt und die auf genaue Fakten angewiesen sind“, so teilt der Klappentext mit, und dies erinnert gewollt oder ungewollt, aber jedenfalls nicht unberechtigt an Sätze Johannes Bobrowskis aus dem ersten Kapitel von *Levins Mühle*. „Feste Urteile hat man schon gern, und vielleicht ist es manch einem egal, woher er sie bekommt . . . Man soll sich den klaren Blick durch Sachkenntnis nicht trüben lassen, werden die Leute sagen . . ., aber wir werden doch lieber Sachkenntnis aufwenden und genau sein, das heißt also, uns den klaren Blick trüben.“ Philosophie der „Nische“

Dieses Buch konnte wohl nur in der DDR entstehen, wo man näher an den Problemen und Strukturen der sowjetischen Kultur steht, und aus dieser näheren Vertrautheit resultiert erstaunlicherweise eine größere Unbefangenheit in Beziehungen, wo westliche Spannungsbemühung und Vorsicht geneigt wäre, die Anpassung zu übertreiben. Das Buch erfaßt „erwünschte“ wie „unerwünschte“ Komponisten mit gleicher Sorgfalt und teilt ihnen den gleichen Raum zu. Neben Komponisten wie Tichon Chrennikov, Andrej Ešpaj oder Rodion Ščedrin kommen Edison Denisov, Leonid Grabovskij, Sofija Gubajdulina, Aleksandr Knaifel' oder Valentin Silvestrov in Lebensdaten, Werkverzeichnis, Reflexionen, Kommentaren, Literaturverzeichnissen und Porträts mit Namenszug in gleicher Weise zu Wort. Daß die Leningraderin Galina Ustvol'skaja oder der Moskauer Nikolaj Karetnikov fehlen – die eine so etwas wie eine Vorläuferin der russischen minimal music, der andere Schöpfer einer Oper nach E. T. A. Hoffmanns *Klein Zaches* – ist wohl doch eher Zufall als ideologisch bedingt.

Dieses Material zusammenzustellen, verursachte vorstellbare Mühe, und die „um größerer Kompetenz und Zuverlässigkeit willen auferlegte Bedingung, ausschließlich Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler bzw. Musiker zu zitieren, nicht selten unliebsame Einschränkungen“ (a. a. O., S. 7); zum Teil hat Hannelore Gerlach die Komponisten selbst interviewt und Heterogenität des Materials in Kauf genommen: „Lakonismus steht nun neben williger Mitteilbarkeit, konträre Ansichten zu musikästhetischen Fragen schlagen sich ahnungslos gegenseitig ins Gesicht, geographisch um Tausende von Kilometern voneinander getrennte Welten prallen in den Vertretern

unterschiedlichster Nationalitäten aufeinander . . .“ (S. 5).

Gravierender erscheinen die Probleme der Umsetzung, der Übersetzung von Begriffen und Sachverhalten aus der einen Sprache und Kultur in die andere – Probleme, die im Kulturaustausch mitunter nicht einmal reflektiert werden, und die regelmäßig in den Details in Erscheinung treten. Die Herausgeberin geht hier – wie auch in der Sammelschrift *Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen* (s. u.) – ausführlich darauf ein, daß sich russische Musiktermini wie „Sinfonie-Kantate“, „Kantate-Sinfonie“, „Ballett-Poem“, „Sinfonie-Konzert“, „Suite-Sinfonie“, „Poem-Legende“, „Etüden-Bilder“ oder „vokalpoetische Sinfonie“, „Poetorium“, „Deklamatorium“, „Oratorium-Plakat“ oder „Volkstext“ niemals wörtlich und oftmals auch nicht umschreibend ins Deutsche übersetzen lassen (S. 9); Asaf'evs Begriff der „Intonation“ gehört zu diesen Problemfällen.

Bei der Wiedergabe von Namen und Titeln verfährt die Herausgeberin nach der in der DDR alleingültigen Duden-Umschrift, die von der Akademie der Wissenschaften der DDR in Richtlinien spezifiziert wurden, und ohne des im Bibliothekswesen eingebürgerten Wissenschaftlichen Transliterationssystem auch nur Erwähnung zu tun (obwohl es auch in der DDR natürlich noch benutzt wird). Wo es dann auf zweifelsfreien Wortlaut ankommt, werden die übersetzten oder umschriebenen Titel kyrillisch wiedergegeben, was dem westlichen Leser zu meist wenig weiterhilft. Sorgsam geschah die Zusammenstellung der Literaturhinweise, die sich keineswegs auf Beiträge sowjetischer Autoren beschränken.

(November 1984)

Detlef Gojowy

Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen. Zusammenstellung und Redaktion Hannelore GERLACH. Berlin: Akademie der Künste der DDR 1984. 180 S. (Schriftenreihe des Präsidiums der Akademie der Künste der DDR. Arbeitsheft 37.)

Auch die Sammlung von zwanzig Aufsätzen sowjetischer Musikwissenschaftler beginnt mit einer klaren Einschätzung unterschiedlicher Voraussetzungen: „Abgesehen davon, daß die meisten Betrachtungen sowjetischer Musikwissen-

schaftler allein von der konzeptionellen Anlage (mit ‚langsamer Einleitung‘ und obligatorischer ‚Coda‘) wie auch inhaltlich-gestalterischer Besonderheiten von den hiesigen Gepflogenheiten musikologischen Denkens und Sprachgebrauchs erheblich abweichen, gibt es . . . eine ganze Reihe von konkreten Übersetzungsproblemen, die aus der Spezifik der musikwissenschaftlichen Terminologie im Russischen erwachsen“ (S. 8). Dabei unterscheiden sich die Beiträge, deren Auswahl unter Mitwirkung namhafter Musikwissenschaftler wie Michail Druskin zustandekam, gemeinhin sehr wohlthuend von dem aggressiven Ton, der in Editorials der *Sovetskaja Muzyka* gegen die musikalische Avantgarde und westliche Denkweisen angeschlagen wird; auch wo zur Neuen Musik Kritisches geäußert wird, liest sich dies vernünftig und nach westlichen Erfahrungen nachvollziehbar. Es wird in solcher Sammlung deutlich, daß die sowjetische Musikwissenschaft, die von der internationalen Kommunikation leider so oft abgeschnitten ist, aus eigenem Anspruch und eigener Tradition ein Niveau wahr, über das man im Westen erstaunen müßte, auch wenn die eine oder andere emotionelle (und dann begriffsunscharfe) Denkweise unseren rationalistischen Widerstand provoziert. So ist offenbar die „Realismusphrase“ im Begriff, von der „Humanismusphrase“ abgelöst zu werden, und manche Randerscheinung der Neuen Musik sähe man im Westen gelassener; andererseits steht gerade sie im Brennpunkt der Beiträge – keine Spur von Verdrängung!

Da widmet Valentina Cholopova (bekannt durch ihre Forschungen zur russischen Rhythmik und Strawinsky) der *Ersten Sinfonie* von Alfred Schnittke einen ganzen analytischen Artikel (*Zum sinfonischen Denken A. Sch's*, S. 33–42): einem Werk, das mit der *Lady Macbeth* oder der *XIII. Sinfonie* von Schostakowitsch das Schicksal teilt, nach einer erfolgreichen Uraufführung zunächst tabu gewesen zu sein – sie erörtert ihren immanenten Gedanken der „Anti-Sinfonie“, der „Chaos-Zone“ und entwickelt ihre Idee der Polystilistik, die dann auch Michail Tarakanov in seinem Aufsatz *Russisch-sowjetische Musik heute (Auf der Suche nach Synthese)* (S. 106–112) wieder aufgreift. Und Jurij Cholopov (*Sowjetische Musikwissenschaft in den sechziger und siebziger Jahren*) weiß von dem Aufblühen der Neuen Musik in den sechziger Jahren zu berichten, das nicht länger mehr ein Tabu zu sein

scheint; dies gilt auch für Komponisten wie Valentin Silvestrov, über den Marina Nest'eva (S. 134–139), oder Edison Denisov, über den Valentina Cholopova einen weiteren Aufsatz (S. 120–128) beisteuert. Daß die Form des japanischen Haiku und der Gedanke eines neuen „Jugendstils“ für die estnische Gegenwartsmusik von Bedeutung ist, erfahren wir bei Leo Normet (S. 140–144), während Algirdas Ambrazas die „Intonationszellen“ in der litauischen Gegenwartsmusik untersucht (S. 113–119). Rodion Ščedrin präsentiert sich in Gesprächen mit Lev Grigor'ev und Jakov Platek (S. 156–160) als ein Komponist, der „nicht abgefahrenen Zügen hinterherjagt“, und zu dem, was Realismus in der unvollendeten Oper *Die Spieler* von Schostakowitsch tatsächlich (und in Übereinstimmung mit dem Gogolschen Vorbild) darstellt, mit seinem satirischen Hintergrund, weiß Alla Bogdanova unabhängig von allen Phrasen grundlegende Beobachtungen mitzuteilen (S. 162–169). Man legt dieses Buch aus der Hand und hat die Gewißheit: hinter allen Ritualen und Pflichtübungen gibt es noch jenes denkende Rußland mit seiner Puschkinschen und Gogolschen Logik, als einen unbestechlichen Teil der europäischen Intelligenz. (Februar 1985) Detlef Gojowy

HAROLD E. SAMUEL: The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century. Michigan: UMI Research Press 1982. 536 S. (Studies in Musicology, No. 56.)

Mit der Erweiterung seiner 1963 vorgelegten Studie über die Nürnberger Kantate des 17. Jahrhunderts hat Harold E. Samuel einen wichtigen Beitrag zur Musikgeschichte des fränkischen Raums geleistet. Im Gesamtstrom der Entwicklung, die ihren Höhepunkt im Kantatenschaffen Bachs erlebte, blieb die Nürnberger Schule bisher stark im Hintergrund des Interesses, da keiner der zugehörigen Komponisten eine mit Bach zu vergleichende Bedeutung erlangte. Historisch interessant wird die Nürnberger Gruppe einerseits als Fortsetzung der von Haßler und Johann Staden ausgehenden Traditionslinie. Das Überwiegen der Choralkantaten im Bestand des Nürnberger Schaffens erweist sich als sakrale Weiterführung der um 1600 in der reichen, lebendigen Handels- und Verlagsstadt blühenden Lied-, Tanzlied- und Kirchenlied-Tradition. An-

dererseits finden sich in der Nürnberger Gruppe die ersten Ansatzpunkte zur Madrigalkantate, der modernsten Form dieser Gattung. Erdmann Neumeister, der erste Dichter geistlicher Madrigalkantaten, wirkte als Pastor am Hof zu Weißenfels, wo er vermutlich durch den Kapellmeister und Opern-Komponisten Johann Philipp Krieger zu seinen Dichtungen angeregt wurde. Krieger komponierte schon 1699 Neumeister-Texte, die erst 1704 veröffentlicht wurden.

Die Untersuchung Samuels konzentriert sich auf zehn Komponisten der Nürnberger Schule, die durch ihre Beiträge zur Form der Kantate das Bild der Entwicklung dieser beliebten Kompositionsgattung des 17. Jahrhunderts ergänzen und abrunden. In drei Generationen gestalteten und repräsentierten diese meist als Organisten an den Haupt- und Nebenkirchen der Stadt wirkenden Musiker weitgehend das Nürnberger Musikleben. Zur ersten, vor 1620 geborenen Generation gehören Johann Andreas Herbst (1588–1666), Kapellmeister in Nürnberg und Frankfurt, Johann Erasmus Kindermann (1616–1655), Organist an der Frauenkirche und St. Egidien; David Schedlich (1607–1687), mit Haßler verwandt, Schwiegersohn seines Lehrers Johann Staden, Organist an verschiedenen Kirchen in Nürnberg, und Sigmund Theophil Staden (1607–1655), Schüler seines Vaters und Paumanns, Organist an St. Lorenz. Die zweite Generation, geboren zwischen 1620 und 1640 repräsentieren Paul Hainlein (1626–1686), Organist an St. Sebald; Heinrich Schwemmer (1621–1696), Schullehrer an St. Sebald, Chordirektor an der Frauenkirche und Georg Caspar Wecker (1632–1695), Organist an der Frauenkirche, St. Egidien und St. Sebald. Der dritten, zwischen 1640 und 1660 geborenen Generation gehören an Johann Philipp Krieger (1649–1725), Organist und Kapellmeister in Bayreuth, Zeitz, Halle, Hofkapellmeister in Weißenfels, sein Bruder Johann Krieger (1652–1735) Schüler und Nachfolger seines Bruders als Organist in Zeitz und Bayreuth, zuletzt Organist in Zittau, Johann Löhner (1645–1705), adoptiert und erzogen von Wecker, Organist an verschiedenen Kirchen, zuletzt an St. Lorenz; Johann Pachelbel (1653–1706), Organist an St. Lorenz. Die stilistischen Besonderheiten der Gruppe wurden in direkter Linie von Generation zu Generation weitergegeben. Johann Staden war der Lehrer seines Sohnes Sigmund Theophil und

Kindermanns, dessen Schüler Schwemmer und Wecker unterrichteten Löhner, die beiden Kriegers und Pachelbel. J. A. Herbst war vielleicht ein Schüler Hans Leo Haßlers. Drei der Nürnberger Komponisten besuchten Italien, aber nur Johann Philipp Krieger und Kindermann nahmen Einflüsse der italienischen „Nuove musiche“ auf, während Hainlein mehr an aufführungspraktischen Fragen als an stilistischen Neuerungen interessiert war.

Samuels Studie legt den Schwerpunkt auf die Frage, wie sich die Nürnberger Tradition fortsetzt und in welchem Umfang die aus Italien kommenden Novitäten (Basso continuo, Chorpraxis, Melodiestil, rhetorische Figuren) aufgenommen werden. Er untersucht die 94 erhaltenen, zwischen 1644 und 1717 entstandenen Kantaten nach ihrer stilistischen und Gattungszugehörigkeit (der Einteilung von Georg Feder in *MGG* folgend), mit genauen Angaben über Art, Form, Text, Besetzung und Satzfolge. Die umfassende Untersuchung ergibt ein Überwiegen der traditionsgebundenen Formen der biblischen und Choralkantaten bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, während die dem italienischen Vorbild (mit Rezitativ und Arie) folgende Madrigalkantate erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts auftritt. Das gleiche Bild zeigt sich in der stilistischen Faktur: der Anwendung des solistischen und chorischen konzertierenden Stils und der Verwendung der verschiedenen Typen des Basso continuo. Ein wichtiges Kapitel ist der Beziehung von Text und Musik gewidmet, die in der „Musica poetica“ (1643) von Herbst eine detaillierte zeitgenössische Darstellung findet. Die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren ist ein Zeichen der „Modernität“. Als Beispiel der engen Beziehung zwischen Musik und Text analysiert Samuel Nr. 21 der *Symphoniae sacrae II* „Herr, neige deine Himmel“ von Heinrich Schütz. Als gemeinsame Merkmale der Nürnberger Gruppe hebt der Verfasser die einheitliche vokale und instrumentale Linienführung hervor, die einfache Harmonik der meist kontrapunktischen Faktur und den Mangel an rhythmischer Vitalität, der wohl der Tatsache zuzuschreiben ist, daß es sich meist um „Organisten-Kompositionen“ handelt.

Mit den biographischen Daten der zehn Komponisten gibt Samuel ein umfassendes Bild des Nürnberger Musiklebens der Jahrzehnte um die Jahrhundertwende. Zahlreiche Notenbeispiele und Zitate aus zeitgenössischen theoretischen

Quellen ergänzen die eingehende Darstellung. Als Resultat der intensiven Durcharbeitung des gesamten Materials (379 erhaltene Werke und 207 meist aus höfischen Inventarverzeichnissen entnommene Titel) ist im Anhang eine Zusammenstellung der gesamten geistlichen und weltlichen Werke der Nürnberger Komponisten beigefügt, gegliedert nach gedruckten Werken, Manuskripten und verlorenen oder unzugänglichen Kompositionen, jeweils mit Angabe der Quellen, Ausgaben, Besetzung und Aufführungsdaten. Diese Werkverzeichnisse sind eine willkommene Information für praktische Musiker und Kirchenmusiker, die ihr Repertoire über die Zeit des Hochbarock erweitern und auf namhafte fränkische Barockmusiker (wie etwa die Brüder Krieger, Kindermann und Pachelbel) zurückgreifen wollen. Die Darstellung, die vom frühen 17. Jahrhundert bis in die Zeit des jungen Bach reicht, erhellt ein beachtenswertes Stück Musikgeschichte, dessen Bedeutung und Vielfalt sich erst der geduldig analysierenden Forschung erschließen.

(September 1984)

Lini Hübsch-Pfleger

Chanter m'estuet. Songs of the Trouvères, Edited by Samuel N. ROSENBERG. Music edited by Hans TISCHLER. London, Boston. Faber Music LTD in Zusammenarbeit mit Faber & Faber LTD (1981). XLVII, 560 S.

Obwohl die ergiebigen Quellen seit langem bekannt und zugänglich sind, obwohl das Thema Forscher aus zwei wissenschaftlichen Disziplinen immer aufs neue beschäftigt hat, kann eine Edition von Trouvères-Liedern auch heute noch mit großem Interesse rechnen. In mehr als 30 „Chansoniers“ und anderen Manuskripten sind mehr als 2000 Lieder nordfranzösischer Poeten aus dem 12. und 13. Jahrhundert überliefert. Alle waren zum Singen bestimmt, aber nur für die Hälfte von ihnen sind einstimmige Melodien überliefert. Die komplette Ausgabe des gesamten Bestandes hat es bisher noch nicht gegeben; Philologen haben ausgewählte Texte ediert, Musikhistoriker Melodien übertragen, immer allerdings betrafen sie Teilbereiche des umfangreichen Repertoires.

Die nun vorliegende Edition verfolgt das Ziel, eine für den Gesamtbestand repräsentative Auswahl bereitzustellen und wählt dafür unter ver-

schiedenen Gesichtspunkten aus: Liedgattungen nach ihrer formalen Struktur (ballette, rondeau, estampie . . . etc.), nach ihrem Inhalt (pastourelle, aubade, chanson de toile . . .), nach ihrer Strophenform (mit Refrain, mit variablem Refrain oder ohne Refrain). etc. Lieder anonymen Autoren sind im ersten Teil nach Gattungen geordnet, sie machen etwa ein Drittel des vorgelegten Bestandes aus. Der zweite Teil enthält Texte und Melodien, deren Urheber bekannt sind. Von Chrétien de Troyes bis Rutebeuf wird soweit als möglich eine chronologische Abfolge der Autoren und ihrer Produktionen eingehalten. Insgesamt enthält die Sammlung 217 Titel, 151 mit Melodien, darunter zahlreiche Seltenheiten und Erstveröffentlichungen. Insofern bieten die Herausgeber einen guten Querschnitt durch das Gesamtrepertoire, die Veränderung des mittelalterlichen Liedes im Verlauf von 150 Jahren kann anhand der ausgewählten Belege nachvollzogen werden. Die Editoren wenden sich – nach ihren eigenen Worten – an ein breites Publikum von Spezialisten und Nichtfachleuten aus dem anglophonen Bereich, ein Anspruch, der bei einer schwer zugänglichen Materie wie dieser auf dem von den Herausgebern eingeschlagenen Wege durchaus zu erfüllen ist.

An dieser Stelle sollen nur die mit Melodien versehenen Titel herangezogen werden, eine kritische Prüfung der Textfassungen ist Sache von Romanisten. Ferner sind die Diskrepanzen zwischen Strophenbau und Melodiegliederung zu bekannt, als daß sie hier noch einmal zur Diskussion gestellt werden müssen. Dagegen kann die vorgelegte Übertragung der Melodien – soweit sie den Rhythmus betrifft – nicht unwidersprochen bleiben. Bisher existiert noch kein Verfahren, mit dessen Hilfe die in den Quellen vorliegende Notation unzweideutig in moderne Notenschrift rhythmisch übertragen werden kann. Der für den musikalischen Teil verantwortliche Herausgeber kennt die Unsicherheit in diesem Bereich: „The thorniest and most controversial problem in this repertory is that of rhythm“ (S. XXI).

Nach der ausführlichen Erörterung der bisherigen Lösungsvorschläge erwartet der Leser eigentlich einen flexiblen Vorschlag, etwa eine Konzession gegenüber dem Romanisten ohne große musikalische Kenntnisse, man erwartet wenigstens eine Differenzierung im Hinblick auf die wichtigsten Typen Erzähl-Typus, Refrain-

Typus, Tanz-Typus. Statt dessen werden alle Weisen eingezwängt in Schemata, beschränkt auf die Taktarten 6/8 und 9/8. Dabei entstehen vor allem dann Probleme, wenn viele Noten auf einem kurzen Taktteil untergebracht werden müssen. Das Notenbild der Übertragungen verführt zu unangemessener Akzentgebung auf schweren Taktteilen und verlangt schnell ablaufende Melismen über ganz unbedeutenden Textsilben.

In der „Introduction“ sind die Bestandteile des jeweiligen kritischen Apparates aufgezählt: Name des Trouvère, Typ des Gedichtes, Identifikationsnummer in der Standardbibliographie, Quellen mit ihren Siglen, Lesarten, Varianten, Editionen, formales Schema, Anmerkungen etc. Hinzu kommen eine fast vollständige Bibliographie (der Name Anglès fehlt unter den Autoren), ein Verzeichnis der Trouvères mit biographischen Notizen, ein Namenregister und ein Glossarium.

Für die Präsentation des musikalischen Teils gibt es eine Liste von Verfahrensweisen. Gewisse Unsicherheit entsteht bei der Begriffsbestimmung: Music, Melody, Tune werden untereinander ausgetauscht, beim deutschsprechenden Leser kann das Verwirrung stiften. Der kritische Apparat gibt häufig nur den äußerlich-formalen Verlauf wieder. Melodiegestalt, formelhafte Wendungen, Binnen- und Schlußkadenzen werden zur Analyse nicht herangezogen. Die zusätzlichen Akzidentien sind einer im ganzen doch recht fragwürdigen Fixierung auf Kirchentonarten („Church-Modality“) angepaßt. Das folgende Zitat macht die Einstellung des Autors zu diesem Problem deutlich: „Among these (Church) modes some are akin to the modern major, others to the minor; and, interestingly, the former are about twice as frequent in these songs as the latter“ (Introduction, S. XXI.). Es besteht kein Zweifel daran, daß mit dieser Edition Lehre und Forschung sorgfältig vorbereitetes Material vor allem in den anglophonen Regionen endlich zur Verfügung steht. Wenn man auch davor warnen möchte, dieses zugleich Interpretieren mittelalterlicher Lieder anzubieten, so ist der Umfang und die Sorgfalt des Gesamtwerkes aller Achtung und aller Bewunderung wert.

(Oktober 1984)

Wendelin Müller-Blattau

FRANK REINISCH: Das französische Oratorium von 1840 bis 1870, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1982. 502 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 123.)

Die Bezeichnung „Oratorium“ im Titel dieser Kölner Dissertation ist insofern irreführend, als nur ein kleiner Teil der hier behandelten Werke dem entspricht, was man in Deutschland oder Italien unter Oratorium verstand. Erst nach 1870 begann das Oratorium in Frankreich eine Rolle zu spielen. Die hier vorgestellten Werke aus der Zeit von 1840 bis 1870 sind konzertante Vokalwerke mit Orchester der verschiedensten Art, von der Rompreiskantate über die „ode-symphonie“ bis zur Karfreitagsandacht. Daß der Autor den Rahmen so weit gespannt hat, soll nicht getadelt werden, denn innerhalb dieses weiten Rahmens wird eine Fülle unbekanntes oder doch vergessenen Materials erschlossen. Da die verschiedenen Typen von konzertanter Vokalmusik für die späteren französischen Oratorien von Bedeutung waren, kann die Arbeit dennoch als Beitrag zur Geschichte des Oratoriums angesehen werden. Die Vielgestaltigkeit des hier erörterten Repertoires zeigt sich schon in der „Vorgeschichte“, zu der der Autor so unterschiedliche Werke wie Lesueurs geistliche Kompositionen und Rossinis „opéra biblique“ *Moisè* gruppiert hat.

Zwei Kapitel behandeln die letztlich von Beethovens neunter Symphonie inspirierten Gattungen „symphonie dramatique“ (mit dem prominenten Beispiel von Berlioz' *Roméo et Juliette*) und „ode-symphonie“. Félicien Davids ode-symphonie *Le Désert* (1844) wird zu Recht ein großer Einfluß auf alle nachfolgenden Vokalwerke gleichwelchen Typs zugesprochen. Die Analyse der Kompositionen konzentriert sich naturgemäß auf die Frage, welcher Gattung sie zugerechnet wurden. Ausgangspunkt sind hierbei immer die Äußerungen der zeitgenössischen Presse, denen in dieser Arbeit ein großer, vielleicht zu großer Raum zugestanden wird. Andere wichtige Aspekte dieser Werke, z. B. ihre Bedeutung für die Entwicklung der Programmusik und des symphonischen Stils, mußten außer Acht gelassen werden.

Vier weitere Kapitel behandeln geistliche Werke, die in Zusammenhang mit der Oper, der Kantate und anderen geistlichen Gattungen gesehen werden. Unter den der Oper nahestehenden Werken erscheint hier als einziges nichtgeistliches

Stück *La damnation de Faust* von Berlioz, ein nach wie vor schwer einzuordnendes Stück. Was die übrigen in diesem Kapitel vorgestellten Werke wie *Les croisés au Saint-Sépulcre* von Leprévost oder *Le jugement dernier* von Duprez angeht, so hätte ein Blick in die Geschichte des Oratoriums im 18. Jahrhundert zumindest stoffliche Bezüge zu italienischen Oratorien aufdecken können.

Zu Recht arbeitet der Autor heraus, daß für die Entstehung der großen, z. T. abendfüllenden Werke der Wunsch der jungen Komponisten maßgebend war, mit einem Vokalwerk außerhalb der Oper hervortreten. Das kann aber nicht für die kleineren geistlichen Werke gelten, die in ihrer bewußten Einfachheit oft als „geistliche Hausmusik“ dienten. Bei der Beurteilung der Tonsprache dieser Stücke fällt oft das Stichwort „Salonmusik“. Hier hätte eine Auseinandersetzung mit der französischen Romanze und mit dem französischen Liederzyklus mit Orchester, wie sie Frits Noske (*La mélodie française* . . . , Paris/Amsterdam 1954) geleistet hat, sicher weitergeholfen. Der frömmigkeitsgeschichtliche Hintergrund dieser Musik, z. B. der bisher ganz unbekanntes Sieben-Worte-Zyklus, ist freilich noch gar nicht erforscht. Bei dieser Forschungslage konnte die vorliegende Arbeit nur einen ersten Anstoß zur Beschäftigung mit diesen Werkgruppen geben. Wie umfangreich das vom Autor durchgearbeitete Material ist, zeigt auch die Aufführungstatistik im Anhang.

Eine Arbeit, die sich ausschließlich mit französischer Musik befaßt, sollte vielleicht dem französischen Sprachgefühl entgegenkommen und für die nicht übersetzten Substantive das französische Geschlecht und nicht das deutsche einsetzen – der grand opéra, die chanson, die Salle Herz statt die grand opéra, das chanson und der Salle Herz.

(Oktober 1984)

Magda Marx-Weber

SIEGFRIED MAUSER *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold-Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7 Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1982. IX, 168 S. (Schriftenreihe der Hochschule*

für Musik, München. Band 3, zugleich Band 17 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

Die Analysen der beiden Werke Schönbergs werden unter verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführt, unter literarhistorisch-dramaturgischen (um die Zugehörigkeit zum expressionistischen Drama zu erweisen) und unter musikalischen. Diese sind einerseits geeignet, die beiden Schönbergschen Kurzopern in Konzeption und Satztechnik deutlich voneinander abzuheben, andererseits soll die Beziehung des *Wozzeck* zu Schönbergs Opern, insbesondere zur *Erwartung*, dargestellt werden. Dabei spielen die analytischen Bemerkungen, die Berg in sein Exemplar des Klavierauszugs der *Erwartung* eingetragen hat, eine wichtige Rolle. Mauser macht diese Bemerkungen durch den Abdruck einer verdeutlichenden Nachzeichnung bekannt, so daß jeder Leser die Möglichkeit der Überprüfung hat und sich von der Richtigkeit der Muserschen Deutung überzeugen kann. Überhaupt sind die Analysen, die an recht ausführliche Literaturberichte anschließen, einsichtig und förderlich. Auch methodisch scheint die Arbeit überaus glücklich. Die Thesen (nicht Hypothesen), die aus der dramaturgischen Analyse der Schönbergschen Opern gewonnen werden, leiten die musikalischen, die die früher vorherrschende Ansicht, von der Unanalysierbarkeit der athematischen *Erwartung* endgültig widerlegen.

Die Frage, was die Bergschen Notizen zur *Erwartung* bezeugen, wird nicht eigentlich diskutiert. Wann hat Berg diese Eintragungen eigentlich gemacht? Berg hat im Jahr 1922 die Partitur des *Wozzeck* abgeschlossen und den Klavierauszug Ende des Jahres zum Druck befördert. Der Klavierauszug der *Erwartung* (Copyright 1922) erschien im Januar 1923. Berg kann seine Notizen also erst eingetragen haben, nachdem die Arbeit am *Wozzeck* in jeder Hinsicht abgeschlossen war. Bergs Brief vom 27. Januar 1923 an Schönberg spricht davon, daß er derzeit die *Erwartung* mit größter Bewunderung studiere: „An das eigene Schaffen darf man dabei gar nicht denken. Sonst wird man so verzagt, daß man das, was sich auch Oper nennt – nachdem es zu spät ist, diese dreiaktige Weitschweifigkeit und Redseligkeit in einen Satz zu komprimieren – am liebsten einstampfen möchte.“ Das ist natürlich übertrieben, aber es erweist, daß Berg bei Komposition des *Wozzeck* nicht primär von der *Er-*

wartung ausgegangen ist. Die Notizen im Klavierauszug sind jedenfalls Zeugnisse der Einsicht des Meisters, der *Wozzeck* bereits komponiert hat.

(Februar 1985)

Rudolf Stephan

SILKE LEOPOLD. Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1982). 368 S., Notenbeisp.

Mit der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* hat der Laaber-Verlag ein Publikationsunternehmen begonnen, dessen wissenschaftliche Notwendigkeit oder gar Neuartigkeit der Rezensent trotz einiger Bemühung nicht entdecken kann. Gewiß haben die Komponisten-Monographien der alten Bücken-Serie nun ausgedient, man fragt sich aber, ob außer dem jeweiligen Inhalt dieser Bände nicht auch das Konzept der Serie selbst eine Modernisierung hätte vertragen können. Die den Laaber-Bänden stereotyp verordnete Themastellung „X. und seine Zeit“ ändert hieran nichts, zumal die kulturgeschichtlich ausgerichtete Komponistenbiographie ja ebenfalls schon in den 1920er Jahren entwickelt wurde. Entscheidend für das Verlagskalkül dürfte gewesen sein, daß auf dem deutschen Buchmarkt das Pendel neuerdings zum konservativen Typus der „Große Meister“-Biographien mit populärwissenschaftlichem Einschlag zurückzuschwingen scheint; es soll der Markt der „bedside-table books“ (d. h. teurer als paperbacks, bei ähnlichem Inhalt) erobert werden.

Silke Leopold hat sich die Freiheit genommen, ein Buch über Monteverdi zu schreiben, das zwar dem verordneten Typus völlig gerecht wird, das aber ganz anders angelegt ist als so ziemlich alle – alten und neuen – Komponistenbiographien. Was an dem Buch überzeugt, ist weitgehend ermöglicht durch dieses gescheite und originelle Konzept, was weniger überzeugt, resultiert zum Teil aus dem populärwissenschaftlichen Anspruch.

Die biographischen Informationen, die im Hauptteil gar nicht oder nur zur Erinnerung dargeboten werden, sind als „Chronik“ am Anfang zusammengestellt. Sie sind aber bereichert durch geschickt eingeflochtene Quellenzitate und ein gerüttelt Maß an Erörterung, so daß der falsche Anspruch „objektiver Berichterstattung“ von vornherein vermieden wird. Querverweise auf den Hauptteil wären dann allerdings zu

wünschen, die auch sonst in dem Buch leider fehlen. In der Chronik (S. 14) ist der „Canto alla francese“ kurzerhand als „Gesangsmanier“ identifiziert – m. E. zu Recht; aber auf S. 213 werden dann doch wieder als mögliche Deutungen der Wechsel zwischen Soli und Chor bzw. die „regelmäßige Periodenstruktur“ vorgeschlagen, die in weit mehr als den „alla francese“ betitelten Werken vorkommen (und daß sie in den *Scherzi musicali* tatsächlich vorhanden sind, läßt sich bestreiten). Die Ketten gebundener Achtepaa-re, die Neal Zaslaw als „notes inégales“ deutete (d. h. als Gesangs- und Spielmanier), bleiben die beste Erklärung für diesen Terminus. Die Auseinandersetzung mit Problemen dieser Art wäre durch einen Sachindex sehr erleichtert worden.

Der Hauptteil ist sieben „Aspekten“ des Monteverdischen Schaffens gewidmet, die teilweise an bestimmte Gattungen gebunden sind – dann oft an mehr als eine – teilweise nicht. Unter „Stilwandel“ (Kapitel I) bietet die Autorin zunächst ihre Sicht des Epochenproblems, derzufolge Renaissance und Barock sich durch ein „verändertes Lebensgefühl“ unterschieden – was über Stilbegriffe und auch über die Einzelkünste hinausgreift, aber Wölfflins Grundbegriffe verallgemeinernd bejaht. Exemplifiziert wird an *Ecco mormorar l'onde* und *Hor che il ciel*. Zweitens wird Monteverdis „seconda pratica“ als „Herrschaft des Textes über die Musik“ charakterisiert, was ihn von Artusi, aber auch der Camerata, abhebt. Die Zuspitzung auf „Text“ und sogar „Textvorlage“ erscheint zu eng: Monteverdis eigener Terminus „oratio“ meint mehr (eine Andeutung hierzu auf S. 66) – etwa den Akt des Sprechens. Die Tradition der Rhetorik ist leider nicht erwähnt, „Natur“ und „Affekt“ – ebenfalls vom Komponisten gebrauchte Begriffe – kommen etwas zu kurz. Dies wird in etwa wieder gutgemacht durch einfühlsame Skizzierungen der „Verwandlung des Madrigals“. Es ist ein Nachteil, daß der Leser offenbar nicht zu sehr mit Satztechnik geplagt werden soll; so wäre Wichtiges aus Eggebrechts Artikel *Arten des Generalbasses* (*AfMw* 13, 1957) zu berichten gewesen, und Hinweise auf das Satzmodell der Triosonate hätten die Palette entscheidend bereichert. M. W. gab es in jener Zeit keine „Forderung, den instrumentalen Begleitklang nur zu ändern, wenn auch der Affekt des Textes sich ändere“ (S. 86) – ein so ausschließliches Prinzip ist gar nicht durchführbar, wie auch Leopolds weitere Beispiele

zeigen, und das Peri-Zitat (S. 60) ist wohl überinterpretiert. Im Gegenteil, der Instrumentalbau ist bemerkenswert unabhängig von Affektwechseln (die Gegenbeispiele etwa im *Orfeo* enthalten verdächtig oft einen Moduswechsel) und überläßt gerade darum der Singstimme die Freiheit der Affektdarstellung (nicht der „Text“darstellung). Gut ist die Differenzierung zwischen „concitato genere“ und „genere guerriero“ S. 89ff.

In Kapitel II sucht Leopold ihren Weg durch die verwirrende Landschaft Arkadiens, ohne alle klassifizierende Strenge und am erfolgreichsten dort, wo es um Textinhalte geht. Da es hier um Madrigale, *Orfeo* und um die Pastoralkomödie *La finta pazza Licori* geht, ist das Informationsangebot bunt gemischt, am effektvollsten im letztgenannten Abschnitt. Kapitel III und IV besprechen „Ostinate Bässe“ bzw. „Lamento“. Diese kurzen, sehr gelungenen Einführungen in den jeweiligen Begriffskomplex beweisen, daß die scheinbar an Schlagwörtern orientierte Anlage des Buchs funktioniert. Die Kapitel passen sogar in eine sich nun herauschälende chronologische Gesamtanlage. Eine rein an Gattungen orientierte Darstellung müßte gerade bei diesen Themen noch mehr vor- und zurückgreifen (oder sie vernachlässigen). Zu kritisieren ist nur, daß dem Leser offenbar wieder ein schwieriger Terminus erspart werden soll („aria“), und daß die „Sestina“ klischeehaft schlecht wekommt.

Für den Inhalt von Kapitel V, die Kirchenmusik, fand Leopold (glücklicherweise?) keinen interessanteren Obertitel. Man sollte Monteverdis Beitrag hier schärfer von dem seiner Zeitgenossen abgrenzen, etwa bei *Duo Seraphim* (S. 190) oder der *Sonata sopra Sancta Maria*, zu der anstatt einer Beschreibung nur Verallgemeinerungen geliefert werden. Das Rätsel des Titels „Funktion“ (Kapitel VI) löst sich schnell: Es ist natürlich die gesellschaftliche gemeint, und in sie werden Monteverdis Verhältnis zu seinen Auftraggebern sowie die höfischen Ballettkompositionen sehr überzeugend eingeordnet. Die Beschreibung der letzten Opern führt dann aus diesem Rahmen hinaus, wie durch Monteverdi selbst gezwungen. Man hätte ihn allerdings bei der *Incoronazione* noch öfter zu Wort kommen lassen sollen, anstatt von beiden Spätopern vollständige Programmhefte zu verfassen. Auch dem wenig informierten Leser könnte die Auskunft wertvoll sein, welchen damals sich bietenden kompositorischen Alternativen Monteverdi aus

dem Wege gegangen ist. Der Autorin geht es um Monteverdis Kunst „der minuziösen Darstellung menschlicher Leidenschaften“ und des „Sichtbarmachens verborgener Charaktere“ (S. 272). Auf die Fragen „Wie?“ und „Warum nicht anders?“ hat sie in den früheren Kapiteln des Buches präziser geantwortet.

Kapitel VII behandelt kurz die wichtigsten Fragen von Datierung und Echtheit und kommt mit charakteristischer Intelligenz zu dem Vorschlag, gerade wegen dieser Probleme das „Primat“ (also den Anspruch, etwas als erster eingeführt zu haben) von der „Qualität“ schärfer zu trennen. Sie stellt Monteverdi – polemisch? – geradezu als rückwärtsgerichtet, als „Vollender“ dar. So einfach läßt sich der dialektische Knoten aber nicht zerhacken, denn über die „Qualität“ Monteverdis urteilt inzwischen ebenfalls nur die Nachwelt. Daß wir seine Vorgänger und Nebenleute vergessen haben, ist auch ein „Primat“, das er sich zu Recht verdient hat.

Das Buch enthält noch 30 Abbildungen (leider nicht immer mit Angabe des Fundorts, sondern manchmal nur der Fotoanstalt), eine Werkliste und eine „auf den deutschsprachigen Leser zugeschnittene“ Bibliographie, eine gute Diskographie und Indizes. In den zahlreichen Notenbeispielen und einigen schematischen Darstellungen war das Korrekturlesen nicht immer erfolgreich. Man müßte die meisten Notenbeispiele vor allem bezüglich der Worttrennung an Malipieros Ausgabe überprüfen, von woher sie auch gewöhnlich stammen.

Insgesamt wahrt das Buch eine gute Balance zwischen der gestellten Aufgabe und dem Drang nach Neuerung, oder auch zwischen „Qualität“ und „Primat“. Das ist ein schöner Tribut an den „scharfsinnigen Herrn Monteverde“ (Heinrich Schütz).

(August 1984)

Reinhard Strohm

WALTER KOLNEDER: *Lübbes Bach-Lexikon. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag (1982). 320 S.*

Dem ersten Satz vom Vorwort des Verfassers „Es scheint mir eine sehr glückliche Idee zu sein, in einer Reihe das Wissen um Komponisten und ihr Werk in lexikalischer Form zu bieten“ kann man zustimmen. Nicht die Rede ist dort freilich von der Schwierigkeit der Erfüllung einer solchen

Aufgabe, und es hat den Anschein, daß sich der Verfasser diese auch tatsächlich nicht klar gemacht hat. Wenn der Autor seinem wissenschaftlichen Interesse entsprechend die Gewichte ungleich verteilt (Bachs Instrumentalmusik ist offenkundlich wesentlich bevorzugt), kann man dies hinnehmen, soweit dabei eine gewisse Grenze nicht überschritten wird. Ist es jedoch gerechtfertigt, für den Artikel „Ornamentik“ z. B. zwei und für „Vivaldi“ drei Seiten zu verwenden, während es einen Artikel „Buxtehude“ überhaupt nicht gibt? Bereits bei der Orgelmusik fällt ein spürbar geringeres Interesse des Autors auf. So ist das *Orgelbüchlein* z. B. im Artikel „Orgelwerke“ (Umfang etwas über drei Seiten) im Unterabschnitt „Choralbearbeitungen“ mit der Angabe „BWV 599–644 im Orgelbüchlein von W. Friedemann“ (sic!) bedacht. Etwas mehr entdeckt man noch auf einer knappen Spalte unter Nr. 4 des merkwürdigen Artikels „Büchlein“.

Die Kantaten sind nach dem jeweiligen Anfangsbuchstaben des ersten Worts mit Angabe der Zahl der Sätze, der Besetzung, der Bestimmung und, soweit bekannt, des Datums der Entstehung sowie des Librettisten eingeordnet. Das mag genügen, wenn in den Artikeln „Kantate“ (Umfang eine knappe Spalte) und „Textdichter der Kantaten“ (drei Spalten) etwas über die grundsätzliche Bedeutung gesagt wird; das aber geschieht absolut nicht. In dem gerade fünfzehn Zeilen umfassenden Artikel „Oratorium“ wird dieses für die Bachzeit als „eine großangelegte Kantate für Soli, Chor und Orchester“ völlig irreführend definiert. Der Artikel endet mit dem geistreichen Satz „Die Passion ist genauso angelegt, hat aber die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstand.“

Bei der *h-moll-Messe* wird im Hinblick auf die Bezeichnung des Werks im Nachlaßverzeichnis von C. Ph. E. Bach von 1790 als „Die große catholische Messe“ glattweg festgestellt: „Die weiteren Teile“ – gemeint sind die zuletzt entstandenen, das *Credo* und die abschließenden von *Osanna* bis *Dona nobis pacem* – „waren dann für den katholischen Dresdner Hof bestimmt“. Wenn dies wirklich der Fall gewesen sein sollte, dann muß dies doch das vervollständigte gesamte Werk betroffen haben. Zudem gibt Kolneder keine Erklärung für die Übereinstimmung der Textfassung des zum *Osanna* gehörenden *Benedictus* mit dem lutherischen *Neu Leipzi-*

ger Gesangbuch des Gottfried Vopelius von 1682, in, wenn auch nur geringer, Abweichung vom katholischen Meßordinarium.

Beim Artikel „Schemelli, Georg Christian“ hat man den Eindruck, daß der Verfasser dessen in einer Faksimileausgabe heute leicht zugängliches Gesangbuch nie gesehen hat. Es wird mehrfach der Name „Schemelli“ falsch und außerdem der Titel unvollständig wiedergegeben, was in diesem Fall nicht angängig ist; denn wenn darin von „alten als neuen Liedern und Arien“ die Rede ist, dann sind zwei verschiedene Liedgattungen gemeint, so daß man nicht die Worte „und Arien“ weglassen darf, zumal Bachs Anteil an diesem Gesangbuch ausschließlich in Bearbeitungen und Neuschöpfungen von Arien besteht. Im Artikel „Choral“ wird behauptet, daß die Binnenfermaten „alte Tradition“ seien, die in der Bachzeit als Gliederungszeichen beibehalten wurden, aber nicht „als Fermaten im modernen Sinn“ galten. Wenn dies richtig sein soll, muß man den Verfasser fragen, wie er sich die „auskomponierten“ Fermaten in Bachs frühen Choral-sätzen für Orgel (BWV 715, 722 und 726) erklärt. So könnte man mit weiteren Beanstandungen noch lange fortfahren; doch würden sich solche Fehler, Ungenauigkeiten und unbewiesene Behauptungen in einer Neuauflage beseitigen lassen.

Problematischer, um nicht zu sagen, ärgerlicher ist der häufige polemische Grundtenor des Buches. Ein Lexikon hat doch wohl einer allgemeinen Orientierung und nicht der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu dienen. Wenn der Artikel „Organist“ mit Friedrich Blumes Frage „Hat Bach eine Herzensbeziehung zur Orgel gehabt?“ beginnt und Kolneder zu ihr sagt „Das ist wohl die naivste Frage, die zu Bach je gestellt wurde“, dann ist dieser Rückgriff auf eine längst erledigte Sache unnötig, besser gesagt, geschmacklos. In dem Artikel „Religion“ wird gegen Ende die Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung als „Heimstätte“ von „Zahlenkabbalistikern“ apostrophiert, während dann im Artikel „Zahlensymbolik“ als gewichtigste Stimme gegen deren unkritische Anwendung auf Bachs Musik Ulrich Meyer zitiert wird, der zu den aktivsten Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft gehört. Im gleichen Artikel bekennt Kolneder „Der Verfasser gesteht, von protestantischer Theologie nichts zu verstehen“; das hindert ihn aber nicht, Artikel

über „Aufklärung“, „Orthodoxie“ und „Pietismus“ zu bringen, während es z. B. einen Artikel „Barock“ nicht gibt. Wie recht er mit seinem Geständnis hat, zeigt der horrende Satz: „Die in der protestantischen Umwelt Bachs herrschende Orthodoxie muß man wohl als Reaktion gegen den Pietismus verstehen . . .“ (S. 226). Wie will man Bach gerecht werden, wenn einem jede Vorstellung von dem geistigen Umfeld seines Lebens fehlt? Zu dem zitierten Satz paßt die Quintessenz des Artikels „Textdichter der Kantaten“: „Bachs Beurteilung von Texten dürfte gelaundet haben ‚Zum Musikmachen gut genug‘“.

Niemand wird in Abrede stellen, daß Kolneders Bach-Lexikon auch hilfreiche Artikel enthält. Der Grundtendenz nach ist dieses jedoch eine unerfreuliche Vermehrung der Bach-Literatur unserer Tage.

(Juli 1984) Walter Blankenburg (†)

HANS-GÜNTER OTTENBERG Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig Verlag Philipp Reclam jun. 1982. 408 S., 91 Abb., 96 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 923.)

Die Forschung der letzten zwei Generationen hat zwar eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen über Carl Philipp Emanuel Bachs Schaffen und seine Musiktheorie vorgelegt, niemand fand jedoch den Mut zu einer Gesamtschau. Seit der kleinen Monografie von A. E. Cherbuliez (1940), der die wenig geglückte von O. Vrieslander (1923) und die bereits historisch gewordene von C. H. Bitter (1868) vorangehen, ist deshalb Hans-Günter Ottenbergs Biografie seit dem letzten Weltkrieg der erste Versuch, Leben und Werk dieses berühmtesten aller Bachschen Söhne darzustellen. Im Rahmen von *Reclams Biografien* erschienen, wendet sie sich an einen größeren Leserkreis, will also kein „Fachbuch“ im engeren Sinne sein, ohne indessen Wissenschaftlichkeit zu verleugnen. Bücher dieser Art müssen lesbar, flüssig geschrieben und anschaulich sein. Diese Voraussetzungen erfüllt die Monografie in jeder Hinsicht.

Ottenberg gliedert den Stoff in vier große Kapitel. Die ersten drei sind Leben, Werk und Umwelt (Jugendjahre – Berlin – Hamburg) gewidmet, das letzte der Klassikerrezeption, dem Bach-Nachlaß und der Geschichte der Emanuel Bach-Forschung. Hamburg als Endstation von

Bachs Weg wurde dank reichlich vorhandener Quellen, Berichte und Briefe auf über 100 Seiten besonders ausführlich behandelt. Mit der Darstellung der einzelnen Lebensabschnitte wird das Schaffen verbunden; jeweils einzelne typische Werke werden analysiert und kommentiert. Zahlreiche Notenbeispiele unterschiedlicher Länge, im Extrem sogar die vollständige Wiedergabe der *c-moll-Fantasie* zum „Versuch“, setzen das Gesagte anschaulich ins Bild, wie überhaupt die Illustration mit Stadtansichten, Porträts, Titelseiten und Notenfaksimiles als geradezu verschwenderisch bezeichnet werden darf. Ein Jammer, daß dieser große buchtechnische Aufwand mit einem so miserablen Papier vorlieb nehmen muß, das an die Notzeiten nach dem letzten Kriege erinnert.

An den Anfang stellt Ottenberg das „Plädoyer für ein Originalgenie“, dessen Gedanken gleich einem Cantus firmus das ganze Buch durchziehen. In der Tat verdient Bach diesen von vielen Schriftstellern der Zeit paraphrasierten Titel. Warum aber wird dem bedeutendsten Denker dieses Jahrhunderts, Immanuel Kant, nicht mit seiner *Kritik der Urteilskraft* (II, § 46–53) das Wort erteilt? In den Analysen und Werkbetrachtungen, von denen die der Sinfonien besonders geglückt sind, operiert der Verfasser etwas allzu großzügig mit dem Begriff „Sturm und Drang“, obwohl dieser nur auf wenige Kompositionen, etwa auf das hier nur am Rande erwähnte *Klavierkonzert d-moll* (Wq 23), die posthum veröffentlichte *Sonate g-moll* (Wq 65) und einige *Fantasien* zutrifft. Er bleibt uns auch den konkreten Nachweis schuldig, inwieweit das kompositorische Vorbild des Vaters in Trios, Klavierkonzerten, Sonaten und Fantasien nachwirkt. Die wichtige Rolle Emanuels als Vermittler zwischen J. S. Bach und J. Haydn, z. B. hinsichtlich der „Einheitsgestaltung“ (S. 257), wird leider ebenfalls nicht erörtert.

Das konzertante Schaffen erfährt eine etwas stiefmütterliche Würdigung. Fragen, warum Bach, entgegen dem Trend seiner Zeit, in den 40er Jahren so viele Mollkonzerte schrieb, finden keine Erwähnung. Die Interpretation des *Cembalokonzertes E-dur* (Wq 14) als „Sonatenkonzert“ fordert Widerspruch heraus (S. 69). Nach Meinung des Rezensenten handelt es sich um ein typisches Ritornellkonzert mit einhelliger Affektgestaltung in Anlehnung an das väterliche Schaffen. Die Tatsache, daß Bach in seinen beiden

Orgelkonzerten „die klangliche Transparenz des Cembalos“ anstrebt (S. 124), läßt eine Orientierung an Händel vermuten. Und ob man schließlich Bach unterstellen darf, er habe in Berlin als aufgeklärter Zeitgenosse „in bewußter Konfrontation zur feudalabsolutistischen Ideologie“ geschaffen (S. 88), bleibe dahingestellt.

Ein umfangreicher Anmerkungsapparat und diverse Verzeichnisse, von denen die Diskographie wegen ihrer Kurzlebigkeit entbehrlich erscheint, erhöhen den wissenschaftlichen Wert des Buches. Das Literaturverzeichnis „in Auswahl“ stellt zwar dem Autoren eine Art Freibrief aus, der jedoch nicht dazu führen sollte, einschlägige, in der DDR und in der Bundesrepublik Deutschland erschienene Arbeiten auszuschließen. Unter anderen vermißt der Unterzeichnete seine Dissertation *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* (Leipzig 1954) mit einem Kapitel über die frühen Klaviersonaten Bachs, den Aufsatz *Klavierkonzert und Affektgestaltung* (DJbMw für 1971), in dem Bachs *Cembalokonzert d-moll* (Wq 23) ausführlich interpretiert wird, ferner seine Studie *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 bis 1763* (*Die Musikforschung* X/1957) mit vielen Hinweisen auf Bachs Dynamik, die im Vergleich zu manchen Zeitgenossen seinen Anteil an dieser Bewegung stark relativieren. Im Verzeichnis wie bei der Behandlung einzelner Werke ließen sich auf diese Weise manche Lücken schließen.

(August 1984) Lothar Hoffmann-Erbrecht

DAVID SCHULENBERG *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Ann Arbor: UMI Research Press (1984). VIII, 192 S. Notenbeisp. (*Studies in Musicology*. No. 77.)

Der Zeitraum zwischen Barock und Klassik und dessen überzeugende Darstellung in der Musikgeschichtsschreibung erweist sich immer noch als schwierig; für das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs trifft diese allgemeine Feststellung in besonderem Maße zu. David Schulenberg's Beitrag bezieht sich auf das umfangreiche Instrumentalwerk des zweiten Bach-Sohnes, ohne dieses zeitlich, gattungsspezifisch oder in anderer Weise einzugrenzen. Nach einem einleitenden Kapitel und zwei allgemeinen, die sich mit musiktheoretischen Fragen und dem literarischen Hintergrund auseinandersetzen, werden in drei

weiteren Kapiteln Fragen der Stimmbehandlung oder -führung, des musikalischen Materials, des Rhythmus', der Phrasierung, der Artikulation und der Form abgehandelt, ehe dann im siebten Kapitel das *Rondo* in C-dur (Wq Nr. 59,2) und die *C-dur-Fantasie* (Wq Nr. 59,6) ausführlicher analysiert und bewertet werden.

Wenn man den Umfang des Instrumentalwerkes Carl Philipp Emanuel Bachs bedenkt und in Rechnung stellt, daß zahlreiche Einzelanalysen und Vergleiche mit anderen Komponisten zusätzlichen Raum beanspruchen und die Beigabe von Notenbeispielen erforderlich machen, stellt sich die grundsätzliche Frage, ob eine weiterreichende thematische Eingrenzung nicht sinnvoller und der Lösung der gestellten Frage dienlicher gewesen wäre. Daneben entstehen selbstverständlich Schwierigkeiten inhaltlicher und systematischer Art, wenn eine so rückwärtsorientierte Gattung wie die Triosonate mit Gattungen wie Fantasie, Sonate oder Symphonie im Zusammenhang abgehandelt wird.

Auffällig ist auch die Unausgeglichenheit der Literatur, die herangezogen wurde. Daß die Schriften Heinrich Schenkers in der amerikanischen Musikwissenschaft weite Verbreitung gefunden haben und deshalb häufig zitiert werden, überrascht nicht so sehr wie vielmehr der Umstand, daß Wilhelm Fischer mit seiner für diesen Zeitraum und für dieses Thema zweifellos zentralen Arbeit *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* unbekannt zu sein scheint; ähnliches gilt für die einschlägigen Aufsätze Hans Heinrich Eggebrechts zum Problem des musikalischen Ausdrucks in der Musik des 18. Jahrhunderts (*Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang* oder auch *Über Bachs geschichtlichen Ort*), aber auch für zeitgenössische Theoretiker wie Christoph Nichelmann, der nur einmal nebenbei und summarisch (S. 17) erwähnt wird, obwohl Schulenberg das Herauskomponieren der Melodie aus dem Baß thematisiert oder für Joseph Riepel, der nur im Zusammenhang mit der Konzertform kurz angeführt wird, obwohl das Verfahren des Variierens als Kompositionsprinzip ebenfalls breiten Raum einnimmt.

Als weiterer Schwachpunkt der Arbeit erweist sich des Autors offensichtlich mangelhafte Kenntnis der deutschen Sprache. Ein Thema, das sich der deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts annimmt (die Überschrift zum dritten Kapitel lautet: „The Theoretical and Literary

Background: Eighteenth-Century Writing on Music in Germany“) wird ohne ausreichende deutsche Sprachkenntnis wohl nicht zu erarbeiten sein. Kurzzitate aus den Quellen ohne korrekte Anpassung in Kasus, Numerus oder Geschlecht (S. 19: „redende Prinzip“, S. 18 und 24: „verblühte Ausdrucken“ etc.) legen diese Vermutung ebenso nahe, wie der Eindruck, daß ein Teil der Theoretiker wohl nur über Sekundärquellen bekannt sein dürfte (Nichelmann, Riepel) und die unerträgliche Häufung von Druckfehlern in den deutschsprachigen Titeln der beigefügten Bibliographie (insbesondere S. 182, 183, 185 und 186). Eine gewisse Flüchtigkeit bei der wissenschaftlichen Arbeit scheint dem Vorschub zu leisten, so etwa wenn Johann Abraham Birnbaum zum Professor „befördert“ wird – er war nur Magister – (Fußnote 3–5) oder wenn der Name Printzen dafür sorgt, daß die entsprechende Persönlichkeit (Friedrich Wilhelm von Printzen) als Prinz ausgegeben wird (Fußnote 2–7).

Was am Ende bleibt ist eine Arbeit, die anhand von überwiegend an der Harmonik orientierter Einzelanalysen teilweise interessante Ergebnisse zutage fördert. Daneben unterlaufen aber zu viele Unkorrektheiten und schiefe Zuordnungen, so etwa wenn Türk in einem Atemzug mit Marpurg und Kirnberger genannt wird (S. 9) oder wenn Scheibes „mittlere Schreibar“ mit „galant“ gleichgesetzt wird (S. 9) oder wenn Lothar Hoffmann-Erbrecht unterstellt wird, er begreife den „Sturm und Drang“ als quasi-politischen Begriff (S. 11).

(Januar 1985) Günther Wagner

CHRISTOPH PETER: Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte. Stuttgart. Verlag Freies Geistesleben (1983). 376 S., zahlreiche Notenbeisp.

Christoph Peter behandelt in seinem umfangreichen Buch die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte mit einer kaum überbietbaren Akribie. Er legt das Schwergewicht auf die Darstellung der „musikalischen Grundelemente“, darin der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners folgend, dessen Anhänger er war. Ausgehend von Goethes Entwurf einer Tonlehre, zugleich anknüpfend an den mittelalterlichen Begriff der „musica humana“ sieht dieser im gesamten

menschlichen Organismus das Wirken musikalischer Gesetze, das wiederum den Menschen befähigt, diese Gesetze in der Musik außerhalb seiner selbst zu erkennen. Der Verfasser weist zunächst phänomenologisch bei der Behandlung der Grundelemente, sodann dramaturgisch beim „Durchgang durch die Oper“ diese von Mozart in höchster Vollkommenheit erreichte Identität von Mensch und Musik Motiv für Motiv, ja, Intervall für Intervall und fast Ton für Ton nach, wobei sich immer wieder der Mensch schlechthin als Hauptgestalt der Zauberflöte herauskristallisiert. Und dieser erweist sich im Laufe der Darstellung „mit seinem Widerspruch“ dann auch letztlich als Bindeglied zwischen dem Märchen und dem Mysterienspiel, die in der Literatur so viel umkämpften Gegensätze innerhalb der Zauberflöte, die auf diese Weise als selbstverständliche Einheit erscheinen.

Obwohl die anthroposophische Ideenwelt des Buches gleichsam allgegenwärtig ist, kommt die solide Praxis musikalischer Analyse darüber nicht zu kurz, allerdings stets in Verbindung mit Deutungen, die den Nicht-Eingeweihten mitunter an das Goethe-Wort denken lassen: „Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.“ Doch letztlich ist es das Ziel des kenntnisreichen, mit deutlich spürbarer Hingabe geschriebenen Buches, den unverwechselbaren Stil der Zauberflöte, den „Zauberflöten-Ton“, wie er in der Mozart-Forschung verschiedentlich genannt worden ist, auf anthroposophische Weise zu erfassen. Darüber läßt sich grundsätzlich nicht streiten. Es beweist aber einmal mehr, daß ein wahrhaft großes Werk Interpretationen der verschiedensten Art zugänglich ist, sofern sie von Menschen mit der nötigen Fachkenntnis vorgenommen werden, die sich der Größe ihrer Aufgabe voll Ehrfurcht bewußt sind. Beides ist – und zwar durchaus nicht zum ersten Mal in der Mozart-Literatur – hier der Fall, ja, es ist dem Verfasser gelungen, beides mit bewunderungswürdiger Konsequenz miteinander zu verschmelzen. Für diejenigen, die sich zur Lehre Rudolf Steiners bekennen, muß das Buch eine Offenbarung sein, für die anderen bedeutet es einen trotz seiner Einseitigkeit wertvollen Beitrag zur Literatur über die Zauberflöte, einen weiteren, eigenwilligen Versuch, das im Grunde Unerklärbare von Wesen und Wirkung dieses Werkes zu erhellen.

(Dezember 1984)

Anna Amalie Abert

RUDOLF HAGEMANN: *Henry Litolf. Herne: Selbstverlag, 2. Ausg. 1981. 173 S.*

„Nachdem der erste liebhaberische Versuch vergriffen war und viel Neues gefunden wurde . . .“ gibt der Verfasser, so begründet, eine zweite Ausgabe seiner Schrift über den Pianisten, Komponisten und Verleger Litolf (1818–1891) heraus. Es ist auch in der Neufassung eine echte Liebhaber-Leistung, maschinenschriftlich vielfältigt, mit fotokopierten und meist bis an die Grenze der Lesbarkeit verkleinerten Text-, Noten- und Bild-Dokumenten. Der Verf. hat fleißig kompiliert, Nachschlagewerke befragt, die verstreute Literatur nach Möglichkeit herangezogen und dem Nachleben der Musik Litolffs durch Recherchen bei Schallplatten-Firmen, Theatern usw. nachgespürt. Er geht auch bei seinen Exkursen auf Suche nach entlegenerem Material, das meist unverbunden neben Allbekanntem steht. Eine Materialsammlung ist so entstanden, von der aus sichtende und wertende Studien ausgehen können. Da in der vorliegenden Studie selbst kaum Ansätze dafür enthalten sind, sei sie hiermit eher angezeigt als rezensiert.

(Juli 1984) Bernhard Hansen

CHRISTIAN BERGER: *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“*. Kassel usw. Bärenreiter 1983. 202 S., Notenbeisp. (Kielser Schriften zur Musikwissenschaft. Band 27.)

JULIAN RUSHTON: *The musical language of Berlioz*. Cambridge usw.: Cambridge University Press 1983. 303 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music.)

„Der Verfasser“, schrieb Hector Berlioz später über seine *Symphonie fantastique*, „schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht, ein musikalisches Interesse darbieten kann“. Christian Bergers Monographie über dieses Meisterwerk – eine Kieler Dissertation von 1982 – versucht eine Antwort darauf zu geben, warum die *Symphonie fantastique* über eineinhalb Jahrhunderte hinweg eine ungebrochene Anziehungskraft ausüben konnte – die eben doch dem „musikalischen Interesse“ sich verdankt, nicht dem Programm, dessen einstige Sensation längst zur belanglosen Anekdote vergilbt ist. Berger arbeitet Satzstrukturen heraus im

Zusammenhang mit dem Programm – daß dabei enge Berührungen mit älteren Arbeiten anderer Forscher entstehen, namentlich Rudolf Bockholdts, war unvermeidlich – und richtet sein Augenmerk auf die Frage nach dem Zusammenhang der ganzen Symphonie, der nach wie vor stringent wirkt, obschon, wie immer wieder hervorgehoben wurde, die außerordentliche Heterogenität einer Einheit eigentlich entgegenstehen müßte.

Bergers Einsichten, gewonnen in geglückter Mischung von Detailanalyse und Zusammenschau, sind mit wenigen Sätzen unmöglich zu rekapitulieren; seiner Hypothese der schrittweisen Auseinanderfaltung der einzelnen musikalischen Faktoren innerhalb einer grundsätzlichen dialektischen Spannung zwischen „Thematik“ und „Entwicklung“ kann man einerseits – da sie schlüssige Interpretationen, etwa des Finalsatzes, liefert – zustimmen, andererseits erregen nicht wenige interpretatorische Spitzfindigkeiten, teilweise auch offene Ungereimtheiten und Gewaltigkeiten (Bergers Deutung der formalen Struktur des ersten Satzes etwa erscheint mir offen verfehlt) durchaus Unbehagen. Immerhin bietet die Arbeit einen interessanten Ansatz zum Verständnis eines Kompositionsverfahrens, das in seinem raffinierten Kalkül und seiner ironischen Ambivalenz, seinem Insistieren auf dramatischer Konfiguration und poetisch-musikalischem Ausdruck etwas Neues und auf lange Sicht hin Einmaliges im 19. Jahrhundert darstellt.

Anders ist der Ansatz des englischen Berlioz-Forschers Julian Rushton. Sein Buch ist weder eine Einführung in Berlioz' Werk, noch steht die Interpretation einzelner Werke im Mittelpunkt. Im Prinzip ähnlich Brian Primers Studie *The Berlioz Style* von 1973, untersucht Rushton die einzelnen Elemente von Berlioz' musikalischer Sprache, um dem Verhältnis von Normalfall und Ausnahme, von Zeitstil und individuellem Merkmal nachzuspüren, dem also, was die unverwechselbare Handschrift, den „Stil“ dieses Komponisten ausmacht. Rushton beschreibt nicht nur die Phänomene, er gibt so detaillierte Analysen, daß die Erkenntnisse sehr konkret werden; er verfährt sehr anschaulich, vergleicht, komponiert Stellen um. Berlioz' Abweichung von „normaler“ harmonischer Anlage etwa wird in Rushtons Analyse der *Chanson des Brigands* (aus *Lélio*) deutlich, die das Prinzip der harmonischen „Schocks“ in diesem Stück hervorhebt; meister-

haft ist die Analyse der Instrumentation Berlioz', eine Demonstration der polychromen Schichtungen in einer Musik, die nicht „orchestriert“ ist, sondern für Orchester geschrieben.

Rushton ist ein außerordentlicher Kenner der Materie, und er diskutiert gründlich auch die bisherige Berlioz-Literatur. Sein Buch ist schwierig und anspruchsvoll, und es in allen Details nachzuvollziehen fällt auch dem schwer, der mit Berlioz' Musik vertraut ist. Man wird dieses Studienbuch immer wieder zur vertiefenden Lektüre heranziehen.

(Januar 1985)

Wolfgang Dömling

HANS NAUTSCH Friedrich Kalkbrenner, Wirkung und Werk. Hamburg Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 255 S., Notenbeisp.

Das Zeitalter musikhistorischer Biographistik, von dem Guido Adler vor hundert Jahren argwöhnte (*VfMw*, 1885, S.10), sie gebärde sich als „Musikwissenschaft kat exochen“, ist längst zu Ende, die Sache selbst hat sich freilich nicht erübrigt. Was der Dissertationstitel verschweigt, nämlich auch den Lebensweg des Komponistenvirtuosen aufzuarbeiten, wird im Vorwort (S. IX) als eine Zielsetzung der Abhandlung nachdrücklich formuliert. Quantitativ betrachtet ist der erste Teil der Arbeit („Leben und Wirkungsgeschichte“) der umfassendste. Dies ist verständlich, mangelte es doch bislang an einer Monographie zu diesem in seiner Zeit berühmten Klaviermeister. Einschlägige Lexikonartikel sind von Irrtümern durchsetzt, die bislang bekannt gewesene Biographie durch Widersprüche und Anekdotisches verunklärt. Grundsätzliches hatte demnach diese Arbeit zu leisten, und sie wird diesem Anspruch gerecht. Dabei versucht der Autor nicht, Kalkbrenners Kleinmeisterpersönlichkeit historisch aufzuwerten, sondern versteht sie exemplarisch für eine Typologie „des sich zu seiner Zeit emanzipierenden Instrumental-Virtuosentums“ (S. IXf.). Zwar scheinen manche „Histörchen“ und einige im Bereich des Anekdotischen anzusiedelnde Passagen (S. 67, 76) ebenso wie eine Zitatwiederholung (S. 87 und S. 159) entbehrlich, doch vermag dies den positiven Eindruck, den die gründlich aufgearbeitete und

flüssig geschriebene Lebensbeschreibung hervorruft, nicht zu trüben. Kalkbrenners Biographie erwächst weitgehend aus dem Beziehungsgeflecht zu seinen Zeitgenossen: Weniger das Individuum als vielmehr das musikgeschichtliche *ens sociale* ersteht vor den Augen des Lesers.

Werkanalysen bietet der zweite Teil. Kalkbrenners kompositorischen Präferenzen folgend, nimmt die Betrachtung der Klaviermusik den größten Raum ein. Exemplarisch für das virtuose Klavierkonzert wird Opus 61 in den Mittelpunkt der Analyse gestellt, wobei unter anderem der Einfluß Kalkbrenners auf Chopins *e*-moll-Konzert herausgearbeitet wird. In diesem Zusammenhang zeigt sich wieder einmal, daß ein Kleinmeister eine überraschende wirkungsgeschichtliche „Größe“ darstellen kann, sei es, daß er Schaffensimpulse in Großmeistern anzuregen vermochte (vgl. Kalkbrenner und Chopin, S. 69ff.), sei es, daß er deren produktiven Widerspruch herausforderte (vgl. Schumanns Kalkbrennerrezeption, S. 80ff.). Solistische Klavier- und Kammermusik erfährt bei Nautsch eine vergleichsweise knappe kritische Würdigung, doch entspricht dies dem geringeren Gewicht, das zumindest der zweite genannte Bereich in Kalkbrenners Gesamtschaffen einnimmt.

Den dritten Teil bildet das Werkverzeichnis. Es hat mit den verwirrenden musikpublizistischen Verhältnissen, die das 19. Jahrhundert kennzeichnen, zu kämpfen. Uneinheitliche Werktitel und Opuszählungen, mehrfach verlegte Opera bei verschiedenen Verlagen und in Sammelpublikationen verborgene Einzelbeiträge sind Hindernisse, die es im Werkverzeichnis zu bewältigen galt. Nautsch bleibt auf gesichertem Boden. Aufgelistet werden nur Werke, die in Bibliotheken nachgewiesen sind. Entsprechende Standortangaben werden sich für die zukünftige Forschung als arbeitersparende bibliographische Hilfe erweisen. Immerhin gelingt es, 190 Opusnummern fast lückenlos aufzuschlüsseln und ein gutes Dutzend Doppelzuweisungen zu gleichen Werknummern aufzulösen. Fünfzehn Werke ohne Opuszählung und sieben zweifelhafte Zuschreibungen ergänzen das Verzeichnis, das in einer systematisch-statistischen Auflistung der Werke nach Gattungsgruppen einen abschließenden Überblick gewährt. Eine fünfzig Einträge umfassende Briefe-Liste, teilweise mit inhaltlichen Angaben zu den Briefen sowie Standortnachweisen, beschließt die Arbeit, die nicht nur

hinsichtlich Friedrich Kalkbrenner, sondern auch zur Sozialgeschichte des Virtuosenwesens Aufschlüsse gibt.
(Dezember 1984) Bernhard R. Appel

JOHANNES BRAHMS. Leben und Werk.
Hrsg. von Christiane JACOBSEN. Wiesbaden.
Breitkopf & Härtel (1983). 200 S., zahlreiche
Abb., Notenbeisp.

Der Sammelband ist in mehrfacher Hinsicht durch seinen unmittelbaren Zusammenhang mit den Textheften geprägt, die den Kassetten der Brahms-Edition der Deutschen Grammophon beiliegen. Das Vorwort der Herausgeberin indes verschweigt diese – schon vom Format her offenkundige – Beziehung und sucht den Eindruck zu erwecken, als handele es sich um eine völlig eigenständige Publikation (die Bildlegenden sind doch nicht nur „im Hinblick auf eine geplante englische und französische Ausgabe des Buches dreisprachig angelegt“, sondern auch weil die Begleithefte der Schallplattenkassetten dreisprachig waren); nichts gegen die mehrfache Verwertung von Text- und Bildmaterial – aber bitte mit offenen Karten.

Die Verbindung mit einer lukrativen Unternehmung der Schallplattenbranche brachte für die Aufmachung beträchtliche Vorteile, möglich wurde so eine erlesene Präsentation im Druckbild, vor allem aber die Wiedergabe von Bildmaterial, die an inhaltlichem Reichtum und an Niveau der Reproduktion ihresgleichen sucht (angesichts solcher Qualität nimmt man das unhandliche Format gern in Kauf). Der positive Eindruck wird durch die Bildlegenden abgerundet, deren sorgfältige Redaktion auffällig ist.

Der Textteil enthält zwanzig Aufsätze von insgesamt fünfzehn Autoren und gliedert sich in zwei Abteilungen annähernd gleichen Umfangs, die dem Leben bzw. dem Werk gewidmet sind. Deutlich wird hier, daß die inhaltliche Konzeption einen Kompromiß darstellt, der einerseits der Schallplattenedition, die nach Gattungen gegliedert ist, andererseits dem zweiteiligen Buch gerecht werden will. In den Textheften ließen die Beiträge zum Leben zuweilen keinen plausiblen Konnex zum Gegenstand der jeweiligen Kassetten erkennen, in dem Buch, wo die biographische Abteilung geschlossen wirkt, wirft in der Abteilung zum Werk die Gliederung nach Gattungen

und insbesondere die Nivellierung der Rangunterschiede, die den Gattungen im Oeuvre von Brahms zukommt, Probleme auf. So können die gattungsüberspannenden Elemente, die – beispielsweise zwischen Symphonik, Kammermusik und Instrumentalkonzerten – ein wesentliches Moment des Brahms'schen Komponierens ausmachen, nicht angemessen zur Darstellung kommen; und es stellt ein Mißverhältnis dar, wenn z. B. von den Orgelwerken auf etwa dem gleichen Raum gesprochen wird wie von der Kammermusik bis op. 60.

Unter den sieben Aufsätzen zum „Leben“, in die sich Tibor Kneif, Peter Petersen, Hans J. Fröhlich, Imogen Fellinger, Constantin Floros und Volker Scherliess teilen, verdienen besonders die Beiträge des ersteren (*Brahms – ein bürgerlicher Künstler* sowie *Konzertreisen und Sommeraufenthalte*) hervorgehoben zu werden; Kneif hat es – sprachlich überaus gewandt – verstanden, auf kurzem Raum nicht nur die Einordnung des Komponisten in sein soziales Umfeld angemessen zu skizzieren, sondern auch die Problematik solcher Einordnung darzustellen. Weniger gelungen dagegen scheint der Essay von Fröhlich, *Freunde und Bekannte*, in dem eher das „starke psychologische Einfühlungsvermögen“, das dem Verfasser im Vorwort bescheinigt wird, als die – notwendigerweise lückenhafte – Information in den Vordergrund tritt. Fragwürdig endlich ist der Versuch von Floros (*Kunstanschauung und Stil*), Brahms' Ästhetik mit der Schumanns ineins zu setzen.

Die dreizehn Aufsätze zum Werk stammen von Stefan Kunze, Robert Pascall, Constantin Floros, Norbert Christen, Ludwig Finscher, George S. Bozarth, Siegfried Kross, Virginia Hancock, Peter Petersen, Hartmut Fladt und Klaus Hinrich Stahmer. Hier ist aufschlußreich, in welcher Weise die Verfasser den – in Relation zur Zahl der Kompositionen und zum Gewicht der Gattung – weiten oder engen Raum zu nutzen verstehen. Über die Symphonien (Kunze, Pascall), die Klavierwerke (Floros), die Konzerte (Christen), die großen Chorwerke (Petersen) und die Kammermusik (Fladt, Stahmer) erfährt man wenig Neues. Bei den Orgelwerken dagegen weiß Pascall eingehende analytische Beobachtungen mitzuteilen, Bozarth bietet interessante Einblicke in das Skizzenmaterial zu den Liedern. Wie aus der Not des begrenzten Umfangs eine Tugend zu machen ist, zeigen die Beiträge über

die Lieder (Finscher) und die kleineren Chorwerke (Kross); kann Kross zum Vorteil des Lesers aus dem reichen Fundus seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstand schöpfen, so gelingt es Finscher – zumal bei *Lieder für eine Singstimme und Klavier* – in bemerkenswerter Weise, die Aspekte der Gattung und des Einzelwerks in angemessener Ausgewogenheit zur Darstellung zu bringen.

Der überlegten Redaktion von Christiane Jacobsen ist es wohl zu verdanken, daß sich in den Beiträgen so vieler und unterschiedlich ausgerichteter Autoren kaum faktische Widersprüche ergeben und inhaltliche Überschneidungen in vertretbaren Grenzen bleiben. Das Buch, das durch ein Verzeichnis biographischer Daten, ein Namens- und Ortsregister (hier wäre „BWV 540“ besser als *Toccatà und Fuge* aufgeführt worden und die „2 Streichquartette“ Schönbergs hätten als op. 7 und 10 aufgeschlüsselt werden müssen) und eine Liste der Abbildungen abgerundet wird, stellt trotz einiger Einschränkungen einen zuverlässigen und wertvollen Beitrag zum Brahms-Zentenarium dar.

(Februar 1985) Christian Martin Schmidt

ZOLTÁN KODÁLY: Wege zur Musik – Ausgewählte Schriften und Reden, hrsg. von Ferenc BÓNIS. Aus dem Ungarischen. Géza ENGL. Deutsche Bearbeitung Rudolf KLEIN und Ferenc BÓNIS. Budapest. Corvina Kiadó 1983. 308 S.

Zoltán Kodály ist ähnlich wie sein nur eindrei-viertel Jahre älterer Landsmann Béla Bartók nicht allein als Komponist, sondern auch als Musikethnologe und als Musikpädagoge in bedeutsamer Weise hervorgetreten. Ebenso wie Bartók so hat sich auch Kodály durch eine beachtliche Anzahl von musikethnologischen Veröffentlichungen ausgezeichnet, in deren Mittelpunkt die ungarische Volksmusik und ihre wissenschaftliche Erforschung stehen. Daneben hat Kodály eine Reihe von musikpädagogischen Publikationen herausgebracht, die in seinem Heimatlande und darüber hinaus zur Verbreitung und weitgehend auch zur Verwirklichung seiner grundlegenden und wegweisenden musikpolitischen Ideen und Reformpläne beigetragen haben. Ferenc Bónis, einstmals Schüler und gegenwärtig einer der besten Kenner des Lebenswer-

kes Kodálys, hat in seinem Buch eine repräsentative Auswahl der Schriften und Reden dieser Musikerpersönlichkeit vorgelegt.

In der Einleitung zu seinem Buch stellt Bónis seinen Lehrer, der 1906 mit einer Dissertation über den Strophenbau im ungarischen Volkslied den Dokortitel erwarb und der als Komponist 1923 durch sein Werk für Chor und Orchester *Psalmus Hungaricus* sowie 1927 durch sein Singspiel *Háry János* weltbekannt wurde, als eine Musikerpersönlichkeit von umfassender Allgemeinbildung und von ausgeprägtem Nationalbewußtsein vor. In die Hauptgedanken der nachfolgenden Dokumentation einführend, legt Bónis die Ursachen und Gründe dar, die Kodály zur Ablehnung der vielerlei Fremdeinflüssen unterworfenen ungarischen Musik seiner Zeit veranlaßt und die ihn zur Überzeugung von der Notwendigkeit einer wesensmäßigen Erneuerung der Musik seines Heimatlandes gebracht haben, ferner ist von den Zielen und Wegen solcher Erneuerung die Rede, wie sie sich Kodály vorgestellt hat.

Die Dokumentation gliedert sich in vier Hauptabschnitte, deren Themen wie folgt lauten: „Musik ist Allgemeingut“, „Ungarische Volksmusik – Ungarische Kunstmusik“, „Von Vorgängern und Zeitgenossen“ und „Geständnis – Zoltán Kodály über Zoltán Kodály“. Der erste Hauptabschnitt enthält Aufsätze und Vorträge, in denen hauptsächlich musikpädagogische Gegenstände, die für das Reformkonzept des Autors kennzeichnend sind, zur Sprache kommen. Erwähnt zu werden verdienen hier vor allem die Beiträge *Der Weg des ungarischen Chorgesangs* (1935) und *Die nationale Bedeutung des Arbeiterchorgesangs* (1947), ferner *Musik im Kindergarten* (1941), ein Vortrag, in dem sich der Autor für eine planvolle musikalische Unterweisung im frühen Kindesalter ausspricht, und *Wer ist ein guter Musiker?* (1953), eine Festrede, in der Kodály auf die Bedeutung der *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* von Robert Schumann für den Werdegang des Musikers hinweist. Des weiteren gehören zu diesem Themenkomplex die Vor- und Nachworte zu den Unterrichtswerken *Bicinia Hungarica* (1937), *Laßt uns richtig singen* (1941), *333 Leseübungen* (1943) und *Pentatonische Musik* (1945) sowie das von Kodály verfaßte Vorwort zu der Schrift *Methodik des Musik-Lesens und -Schreibens* von Erzsébet Szönyi (1954).

Der zweite Hauptabschnitt umfaßt Aufsätze und Vorträge, in denen vornehmlich musikethnologische Gegenstände behandelt werden und denen zur Veranschaulichung des im Text Gesagten zahlreiche Notenbeispiele beigelegt sind. Genannt zu werden verdienen hier namentlich die Beiträge *Pentatonik in der ungarischen Volksmusik* (1917) und *Ungarische Volksmusik* (1943), dazu *Was ist das Ungarische in der Musik?* (1939), ein Aufsatz, in dem der Autor spezifisch ungarische Idiome in Melodik und Rhythmik nachweist, und *Volksmusik und Kunstmusik* (1941), ein Vortrag, in dem sich Kodály über Affinitäten und Kontraste zwischen beiden Musikbereichen äußert. Darüber hinaus zählen zu diesem Themenkomplex die Vorworte zu den fünf Bänden der von Béla Bartók und Zoltán Kodály begründeten und von dem Letztgenannten herausgegebenen Veröffentlichungsreihe *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (1951–1965).

Im dritten Hauptabschnitt finden sich vorzugsweise Kurzbeiträge, unter ihnen Gedenkreden auf Joseph Haydn (1959), Wolfgang Amadeus Mozart (1956) und Ludwig van Beethoven (1952), ein Nachruf auf Claude Debussy (1918) sowie eine Eröffnungsrede zur II. Internationalen Musikwissenschaftlichen Konferenz in Budapest, betitelt *Liszt und Bartók* (1961). Als aufschlußreich für das Persönlichkeitsbild Bartóks, wie es sich seinem Mitstreiter Kodály dargestellt hat, erweisen sich die Aufsätze *Der Mensch Béla Bartók* (1946) und *Bartók als Volksmusikforscher* (1950).

Im vierten Hauptabschnitt begegnen neben dem Vorwort zu der von Bartók und Kodály gemeinsam herausgegebenen Sammlung *Ungarische Volkslieder* (1906) kurze Einführungen in eigene Kompositionen, so unter anderem in die Orchesterwerke *Marosszéker Tänze* und *Sommerabend* (beide 1930). Von miszellenartiger Kürze sind ebenfalls die sich anschließenden Hinweise auf den musikalischen Werdegang Kodálys, betitelt *Ein Selbstporträt* und *Skizzen zu einer Autobiographie* (beide 1965). Den Beschluß des Buches bildet ein Anhang, der zu den vier Hauptabschnitten sehr ausführliche bibliographische Nachweise enthält und der zu den Entstehungsanlässen der Aufsätze und Vorträge Kodálys wertvolle Aufschlüsse gibt.

Die Schriften und Reden Kodálys, wie sie hier in einer wohldurchdachten und wohlgeordneten Auswahl vorliegen, vermitteln einen Einblick in

das Wesen und Wirken einer Persönlichkeit, die, abgesehen vom Wissen und Können des produktiven und reproduktiven Musikers, über weitreichende und tiefgehende Kenntnisse sowohl im Bereich der abendländischen Kulturgeschichte im allgemeinen als auch im Bereich der abendländischen Musikgeschichte im besonderen verfügt hat. An den Aufsätzen und Vorträgen zeigt sich, wie Bónis mit Recht nachdrücklich betont, daß eine umfassende und erschöpfende Beurteilung und Bewertung der Persönlichkeit Kodálys nur auf der Grundlage des engen Zusammenhangs und Wechselbezugs möglich ist, der zwischen seiner Tätigkeit als Tonsetzer und seiner Wirksamkeit als Musikschriftsteller bestanden hat. In ähnlicher Weise wie Liszt in seinen musikpolitischen Ideen und Reformplänen so erblickt, wie hier deutlich wird, auch Kodály in der Musik ein wirksames Mittel zur geistigen und sittlichen Vervollkommnung der Menschen und der Völker und wird nicht müde, den volksbildenden und volkerzieherischen Charakter der Musik hervorzuheben. Mit dieser hohen Zielsetzung und Zweckbestimmung der Musik verbindet sich für den Musiker, ob er nun als Theoretiker oder Praktiker, als Wissenschaftler oder Künstler, als Musikschriftsteller oder Musiklehrer tätig ist, gleichermaßen die Aufgabe wie auch die Verpflichtung, nach einer optimalen Fachausbildung und nach einer ebensolchen Allgemeinbildung zu streben. Kodály ist, wie aus seinen Schriften und Reden hervorgeht, der Überzeugung gewesen und hat in dieser Überzeugung gelebt, daß der Musiker zur Volksbildung und Volkserziehung einen wesentlichen Beitrag zu leisten vermag und daß er zur Erfüllung dieser Aufgabe aus der Volksmusik als dem echten und wahren Kraftquell zu schöpfen sich stets bemühen soll.

Das von Bónis edierte Buch besitzt, was sowohl das Musikdenker Kodály als auch die Erneuerung des Musiklebens in Ungarn und darüber hinaus angeht, großen Dokumentationswert, dem Herausgeber gebührt für die vorbildliche Veröffentlichung über das Fach hinaus Dank und Anerkennung.

(August 1984)

Heinrich Hüschen

ERIC WALTER WHITE. *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre. Traduit de l'anglais par Dennis COLLINS. Paris Flammarion 1983.*

Das monumentale Werk von White erschien erstmals 1966 in London, wurde dann in einer zweiten Edition von 1979 vervollständigt. Die hier vorliegende französische Übersetzung stellt die dritte Ausgabe dar, die in wesentlichen Punkten Verbesserungen aufweist. Mit Whites Einverständnis wurden von Louis Cyr verschiedene Irrtümer korrigiert (die wichtigsten Korrekturen werden mit den Initialen N.L.C. markiert), Théodore Strawinsky, der älteste Sohn des Komponisten, konnte einige Fragen klären, und die Anhänge mit einer Liste der von Strawinsky bespielten Tonträger und den über ihn gedrehten Filmen konnte vervollständigt werden. Viele französische Quellen, die bis jetzt vernachlässigt worden waren, wurden beigezogen. Überschneidungen zwischen dem biographischen und dem Werkteil wurden eliminiert. Die Sammlung der Artikel von Strawinskys Hand, die in der englischen Ausgabe unter dem Anhang A erscheinen, müßte noch komplettiert werden, ebenso die Briefwechsel, von denen demnächst Faber + Faber (London) eine Anthologie erscheinen lassen wird. Mit Paul Sachers Erwerbung des Strawinsky-Nachlasses dürfte Basel zu einem Zentrum der Forschung über diesen Komponisten werden, die noch weitere Fakten zu Leben und Werk von Strawinsky beibringen wird. Schon lange wäre aber eine historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke wünschbar (September 1984) Theo Hirsbrunner

Igor Strawinsky, Schriften und Gespräche I (Erinnerungen – Musikalische Poetik). Mainz B. Schott Verlag 1983. 275 S.

Der Buchmarkt ist um ein neues Strawinsky-Buch bereichert, ein weiterer Beleg für die Behauptung des Musikwissenschaftlers Hans Mersmann, daß kein moderner Musiker sich einer solchen Geltung bei den „Gebildeten aller europäischen Länder“ erfreue, wie Strawinsky. Der vorliegende Band enthält zwei grundlegende Schriften die *Chroniques de ma vie* und die *Poétique musicale*, in den Übersetzungen von Richard Tüngel bzw. Heinrich Strobel. Ihnen sind eine Einleitung von Wolfgang Burde und ein chronologisches Werkverzeichnis beigegeben. Es

handelt sich um eine unveränderte Neuauflage der Schriften, die bereits 1957 in dem bei B. Schott/Atlantis erschienenen Buch *Igor Strawinsky – Leben und Werk von ihm selbst* zu lesen waren. Daß diese Tatsache mit keiner Silbe erwähnt wird, trübt die Freude an den wieder zugänglich gemachten Texten. Bemerkte man dann, daß es sich sogar um einen Reprint handelt und stellt man ferner in Rechnung, daß korrekte Übersetzungen dieser Texte längst fällig wären, so kann man diese Neuauflage nur als Zumutung ansehen.

Obwohl Burde in seiner Einleitung das wichtige Problem der Mitautorschaft anderer – z. B. das Verhältnis Roland-Manuel zu Strawinsky – anspricht, gleitet sein Text in eine belehrende Nacherzählung der *Musikalischen Poetik* ab, der die Prämisse zugrunde zu liegen scheint, daß Strawinskys Text einer verbesserten Neuformulierung bedarf; etwa nach dem Motto: „Was Strawinsky in sechs Vorlesungen sagte, kann ich euch auf zwölf Seiten sagen.“ Burdes Ausführungen sind übrigens, wie auch das Werkverzeichnis, seiner Strawinsky-Monographie entnommen, die 1982 in demselben Verlag erschien. Bei der Edition so grundlegender Schriften wie der Schriften Strawinskys – es handelt sich hierbei ja nicht um „Sekundärliteratur“ – muß man höchste Maßstäbe ansetzen, und Ehrlichkeit, Genauigkeit und Liebe zu den Texten sind tatsächlich Mindestanforderungen. Dieses Buch erfüllt noch nicht einmal diese. So bleibt also folgendes Fazit: Die Chance, eine neue, exakte, Maßstäbe setzende Edition der Schriften Strawinskys herauszubringen, ist vertan worden.

(August 1984) Annette Kreuziger-Herr

VOLKER SCHERLISS. *Igor Strawinsky und seine Zeit. Laaber Laaber Verlag 1983. 368 S. Abb. Notenbeisp.*

Ein gründliches und gewissenhaftes, nicht immer leicht lesbares, stellenweise faszinierendes, auf jeden Fall nicht mehr zu umgehendes Buch, wo immer es darum gehen wird, den Grauzonen in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts zu Leibe zu rücken. Scherliess beginnt mit einer synchronoptischen Tabelle, Sinn und Unsinn solchen Verfahrens demonstrierend, indem neutrale Daten (wann Giuseppe Verdi gestorben und Boris Blacher geboren sind) mit wichtigen Le-

bensdaten und -zeugnissen Strawinskys vermerkt werden; dazu gehören Dokumente wie ein Bericht über die Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Kunst* von 1938, unter welchen Begriff man auch das Werk Strawinskys subsumierte.

Den Aspekt „Strawinsky als Ballettkomponist“ nimmt Scherliess dann zum Angelpunkt, um der spezifischen Kompositionsweise Strawinskys in ihrer scheinbaren Mechanizität und der Austauschbarkeit ihrer Elemente auf die Spur zu kommen, und er tut dies nie ohne Bedenken der damit verbundenen ästhetischen Grundsatzfragen, die die Musik wie das Ballett betreffen (in diesem Zusammenhang fällt auf S. 67 scharfsinnig der Name von Jacques-Dalcroze, an anderer Stelle dann, S. 247, des Architekten Le Corbusier). Er stellt sich die Frage, ob dieses „Montageprinzip“ (S. 160), nach dem er „nicht die Gestalt des Werkes pflanzenhaft wachsen läßt, sondern . . . seine Bauelemente versatzstückhaft oder . . . schablonenhaft aneinanderreicht und kombiniert“ (S. 174), etwas zu tun habe mit jener „Baukastentechnik“, die Grete Wehmeyer am Werk Saties (*Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 34 und 46ff.) verfolgte (a. a. O., S. 137).

Dazu wäre zu sagen, daß jenes „Baukastenprinzip“, das der Unterzeichnete bereits 1965 in seiner Göttinger Dissertation (*Moderne sowjetische Musik bis 1930*) am futuristischen Frühwerk von Arthur Lourié untersucht und benannt hat, eben durchaus seine russischen Wurzeln hat, und der in St. Petersburg geborene und aufgewachsene Lourié, den Scherliess als „führenden Kopf des russischen Futurismus“ (S. 243) wahrnimmt und dessen Einfluß auf Strawinsky er in den zwanziger Jahren feststellt (S. 244), hatte damals in den zehner Jahren mit Ballettkompositionen noch nichts zu tun – das „Baukastenprinzip“ muß also älter und genre-unabhängig sein und entsprang wahrscheinlich der futuristischen Um- und Neuwertung aller ästhetischen Werte.

Zu diesem Thema „Strawinsky und der Futurismus“ liefert Scherliess' Buch neue Fakten und Aspekte (S. 236–254). Strawinsky war – auf Einladung Djalilevs – mit den Mailänder Futuristen persönlich in Berührung gekommen, und diese hätten ihn gern als einen der ihren in Anspruch genommen; er selbst hatte allerdings von den Futuristen die Meinung: „Sie waren nicht die Flugzeuge, die sie sein wollten, aber sie waren auf jeden Fall ein Rudel sehr netter, lärmiger Vespas“ (nach Robert Craft, a. a. O., S.

239). Allein jedoch die Bilder „Flugzeug“ und „Motorrad“ verraten, daß Strawinsky von den Gedankengängen der Futuristen genaueres wußte, als seine Äußerung scheinbar verrät – inwiefern ihre ästhetischen und musikalischen Prinzipien (der Name Busoni verdiente hier wohl mehr Gewicht) auf Strawinsky dann letztlich doch Einfluß ausübten, bleibt schließlich ununtersucht.

Ins Zentrum der ästhetischen Besonderheit der Kunst Strawinskys zielen Beobachtungen im Vergleich zur bildenden Kunst Picassos, die gewissermaßen als Symbol für die ästhetischen Umkehrungen der ganzen Bauhaus-Epoche stehen kann: „Ein Brustkorb sieht ohne Zweifel so aus wie ein geflochtener Weidenkorb. Ich gehe den Weg zurück vom Korb zum Brustkorb: von der Metapher zur Realität. Ich mache die Realität sichtbar, weil ich die Metapher gebrauche“ (S. 138).

In diesen Dimensionen sind bisherige musikwissenschaftliche Untersuchungen der Kunst Strawinskys noch nicht gerecht geworden; dies liegt u. a. an Ressentiments hinsichtlich ihrer „Unmenschlichkeit“, ihres „parasitären Charakters“, ihrer „Rückbildung der musikalischen Sprache“ oder ihrer „Aversion gegen die gesamte Syntax der Musik“, die ihr bis in seriöse Nachschlagewerke zumal von solchen Theoretikern angeheftet wurden, die in Strawinsky den Antipoden der alleinseligmachenden Schönberg-Schule erblickten. Scherliess nennt in diesen Zusammenhängen Äußerungen von Ernst Bloch, Theodor W. Adorno und Hanns Eisler und verschweigt vornehm, wie Strawinsky darüber hinaus in den Traktaten sozialistisch-realistischer Kunsttheorien der vierziger und fünfziger Jahre zum kosmopolitischen Gottseibeius verteufelt wurde, ähnlich wie in der Dichtung Franz Kafka. Mit solchen Geßlerhüten aufzuräumen, ist allein schon ein nützlicher Akt von Bewältigung einer ideologischen Vergangenheit.

Scherliess gründet seine Beobachtungen nicht auf Aversionen, sondern auf sorgfältige Analysen Strawinskyscher Werke und ihrer Entstehungsgeschichte, soweit sie sich in zugänglichen Materialien abzeichnet. Mit den entsprechenden Analysen im laufenden Text mutet er dem Leser einige Mühen zu; mit der ständigen Besinnung auf die Funktion dieser Musik nimmt er möglichen Vorwürfen eines „L'art pour l'art“ den Wind aus den Segeln; freilich hat und praktiziert

er seine eigene Vorstellung von Artistik, nach Nietzsche: „ein ungeheuer ernster Begriff und ein zentraler . . . der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden . . . , der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust“ (S. 274). (November 1984) Detlef Gojowy

LEONARD BERNSTEIN. Musik – Die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität. Deutsche Übertragung von Peter WEISER. München. Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 402 S.

Wenn Musik eine Sprache ist – und vieles spricht dafür –, dann müßte man ihr auch mit linguistischen Kriterien zu Leibe rücken können. Das ist die Grundidee des vorliegenden Büchleins, in dem Leonard Bernstein vor allem die generative Grammatik Chomskys auf musikalische Sachverhalte anzuwenden versucht. Die Ergebnisse sind teils verblüffend, teils fragwürdig, aber nie langweilig. Wie kommt ein praktischer Musiker zu solchen Spekulationen? Nun, hier sind sechs Vorlesungen wiedergegeben, die Bernstein an der Harvard-Universität (nostalgische Rückkehr an einen Ort seiner Studentenzeit) gehalten hat, und zwar, wie er selbst im Vorwort schreibt, vor einem recht gemischten Publikum. Er bemühte sich durchweg, die abstrakten Gedankengänge zu vereinfachen und zu veranschaulichen, vor allem mit unzähligen Beispielen am Klavier (die hier alle als Notenbeispiele erscheinen). Einige Stücke Orchestermusik wurden per Film eingespielt (sicherlich mit Bernstein als Dirigent), und zwar Sätze aus dem Zentrum des gängigen Konzertrepertoires (Mozarts *g-moll-Sinfonie*; Beethovens *Pastorale*, Schuberts *Unvollendete*, Mahlers *Fünfte* usw.). Hier versuchte Bernstein offensichtlich, allseits bekannte Musik durch den linguistischen Zugriff neu zu beleuchten. Dabei analysiert er die Stücke geschickt und originell, teilweise so virtuos, daß der sprachwissenschaftliche Ansatz etwas in den Hintergrund tritt. Bernstein zeigt sich hier bestens vertraut mit verschiedenen analytischen Traditionen (z. B. sowohl mit Schenker als auch mit der Schönberg-Schule).

Noch einmal zurück zum Grundgedanken. Die sprachwissenschaftliche Unterscheidung einer phonetischen, syntaktischen und semantischen Dimension soll auf Musik projiziert werden, hier bezeichnet als musikalische Lautlehre, Satzlehre, Bedeutungslehre. Das bringt nun etwa zu gleichen Teilen Erhellendes und Verwirrendes. Manche Analogien sind auf Anhieb evident, dann wird aber immer wieder vom ersten zündenden Gedanken aus weiterkonstruiert, bis die (auch von Bernstein nicht geleugnete) prinzipielle Verschiedenheit von Musik und Sprache die Argumentation in der Aporie enden läßt. Bernstein weiß um diese durchgängige Schwierigkeit seines Denkansatzes, an den problematischen Stellen konstruiert er mit Lust und Erfindungsreichtum verschiedene Alternativen, führt die Dinge aber nie stur bis an ein (notwendig immer fragwürdig geratendes) Ende. Mit einem eleganten Schritt ans Klavier zieht er sich aus der Affäre; ein neues Musikstück, ein neuer Gedanke, und die drohende Gefahr der systematischen Verkrustung eines produktiven Geistesblitzes ist gebannt.

Bernstein zeigt sich hier als Meister im Antippen – so wird konsequent nichts zu Ende gedacht. Wissenschaftlich im üblichen Sinne sind diese Überlegungen nicht. Eine Korrektur in dieser Richtung würde aber dem Charme des Büchleins schlecht bekommen, man könnte den Ansatz nur zu leicht zu einer durchstrukturierten, aber sicherlich aussagelosen Systemblase verbiegen. Bernstein entgeht dieser Gefahr durch seine eminente musikalische Intelligenz und die Fähigkeit, musikalische Zusammenhänge plastisch darzustellen. Er ist auch in diesen Vorlesungen Komponist und Dirigent, und sicherlich ein sehr amerikanischer mit viel Sinn für Show und Entertainment. Der „intellektuelle Effekt“ bestimmt die Darstellung über weite Strecken. Es wäre jedoch ungerecht, hier mit europäischem Hochmut von Oberflächlichkeit zu sprechen. Da ist zum einen der (bei unseren Dirigenten leider nicht allzu verbreitete) musikanalytische Scharfblick, zum andern – besonders in einigen Passagen über die Musik unseres Jahrhunderts – ein anrührender Ernst, der um die Probleme unserer Gegenwart weiß.

(August 1984)

Christian Möllers

KLAUS-DIETER DOBAT: Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1984. 309 S. (Studien zur Deutschen Literatur. Band 77.)

Wie der Untertitel besagt, soll diese literaturwissenschaftliche Arbeit die Bedeutung von E. T. A. Hoffmanns Musikanschauung für seine Dichtungen darlegen. Der Schwerpunkt liegt auf dem Problem, welches der Obertitel andeutet: Hat der Schöpfer des „Kapellmeister Kreisler“ durchgehend dem romantischen Glauben an das Überwirklich-Wunderbare in der Musik angehangen oder hat er diesen Glauben nicht andererseits als Illusion destruiert?

Der Verfasser sucht zu erweisen, daß Hoffmanns Vorstellungen von der Musik nicht nur für diejenigen Erzählungen grundlegend waren, in denen Musik ein oder das zentrale Thema ist, nämlich für die frühen von *Ritter Gluck* an und den späten Roman vom *Kater Murr* samt der fragmentarischen Biographie Kreislers, sondern daß sie sich auch auf die übrigen wesentlich ausgewirkt haben.

Das betrifft die Form wie den Inhalt. Hoffmann habe in literarische Werke „kontrapunktische“ Verfahren übertragen. Auf dieses musikalische Muster sei zum Beispiel die antithetische Kombination des genial-phantastischen Musikers Kreisler mit dem philiströs schöngeistigen Kater Murr zu einem zweistimmigen Roman zurückzuführen. Kontrapunktische Erzählweise sei aber auch das Abwandeln und Durchspielen eines Grundbestandes von Themen und Motiven. Integration durch solche Verschränkung und Verschlingung spiegele die universale romantische Einheit und klinge fast an Schellings Identitätsphilosophie an. Hier wird, wie auch in manchen anderen Schriften über Hoffmann, der Terminus „kontrapunktisch“ überdehnt und nebulos. Dadurch, daß ihn der Verfasser oft in Anführungszeichen setzt, wird er nicht klarer.

Aus musikalischen Vorbildern sollen auch opernhafte Schlußapothosen zu verstehen sein, so der letzte Abschnitt des Märchens vom *Goldnen Topf*. Der Anlage einer Oper ähnele das Aneinanderreihen einzelner Szenen, zum Beispiel in der Biographie Kreislers. Doch diese verschiedenen Analogien sind nicht hinreichend um zu erweisen, wie sich spezifisch musikalische Kenntnisse und Vorstellungen Hoffmanns auf

Strukturen seiner literarischen Werke ausgewirkt haben.

Wesentlicher ist die Untersuchung des Verfassers, inwieweit der gedankliche Inhalt von Hoffmanns Dichtungen in seiner Musikanschauung vorgebildet sei. Anders als in seinen Rezensionen von Werken Beethovens erscheine die Musik in den Erzählungen nicht nur als Manifestation höherer Wirklichkeit. Vielmehr sei hier das „Wunderbare“ ästhetische Illusion, wengleich es nicht völlig desillusioniert wird, wie z. B. der Schluß des Märchens vom *Goldnen Topf* zeigt. Der Aussagegehalt der Musik bleibe auf deren eigene artifizielle Scheinwelt begrenzt. Die romantische Überschätzung der Musik und der Kunst überhaupt werde aufgehoben.

Hoffmann umschreibe das wunderbar „Romantische“ immer nur mit Leerformeln von einem fernen Reich oder vom Ziel unendlichen Sehnsens. Die zunehmende Dominanz des „Artifiziellen“ in der geschichtlichen Fortentwicklung der Tonkunst führe vom ursprünglichen Zauber des Romantischen weg, der manchmal in einfachen Klängen und Melodien fasziniere. Und oft bringe die Musik ihre Enthusiasten statt in eine höhere harmonische Sphäre in Wahn oder Wahnsinn; dafür sind Beispiele Kreisler, „der verrückte Musiker par excellence“, wie er sich in einem Briefe nennt, und jener Unglückliche, der sich in eine singende Puppe verliebt. „Am Gesang der Puppe Olimpia während einer Abendgesellschaft demonstriert Hoffmann, wie leicht eine romantisch orientierte Musikanschauung blind macht gegenüber mechanisch inszenierten Täuschungsmanövern“ (S. 195). Das künstliche Gebilde werde im Wahn scheinbar belebt, und die korrigierende Funktion des Bewußtseins werde ausgeschaltet (S. 200).

Durch die Darlegung solcher Aspekte kommt ein kontrastreicheres und zutreffenderes Bild von Hoffmanns Musik- und Lebensanschauung zustande, als wenn man ihn nur als Repräsentanten romantisierter Ahnung des Übersinnlichen betrachtet. Doch unterscheidet der Verfasser zu wenig zwischen sachlichen Ein- und Ansichten, die Hoffmann besonders in seinen Rezensionen mitteilt, und den phantasiereichen Ideen und Motiven in seinen Erzählungen. Hoffmann identifiziert sich nicht mit den Phantasien Kreislers, sondern überträgt nur manches aus seinem Leben und Wesen auf diesen. Er äußert nicht auch in den Rezensionen jene Ansicht, daß Glucks

Suchen nach Ausdrucksformen zu einer Entwicklung geführt habe, „in deren Verlauf Hoffmann für die Oper einen ähnlichen Verfall feststellt wie für die Kirchenmusik“ (S. 134); das zeigt seine Hochschätzung Mozarts und Spontinis. Die Auffassung des *Don Giovanni* durch einen fiktiven „reisenden Enthusiasten“ steht im Gegensatz zu derjenigen in Hoffmanns sachlichem Bericht über eine Aufführung dieser Oper; darauf wird auf S. 142 hingewiesen.

Zu den Vorzügen des Buches gehört das Bestreben, die Eigenart Hoffmanns von anderen Schriftstellern, die man als Romantiker zusammenzufassen pflegt, abzuheben und seine nicht-romantischen Züge darzulegen. Mit vielen Belegen erörtert er Hoffmanns „literargeschichtliche Position in der ausgehenden Romantik“ und würdigt seinen Umkreis, seine Vorläufer und seine Nachwirkungen. Wie sehr das Schrifttum über Hoffmann bereits angewachsen ist, zeigt die umfangreiche Bibliographie (S. 293–309).

(November 1984)

Walter Wiora

Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. Ausgewählt und kommentiert von Carl DAHLHAUS und Michael ZIMMERMANN. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London. Bärenreiter-Verlag (1984). 469 S.

Seit mehr als einem halben Jahrhundert ist kein deutschsprachiger Quellenband zur Musikästhetik mehr erschienen. Das lag bestimmt nicht nur an Vorbehalten, die wegen der Not der Textauswahl und (innerhalb der Texte) des Erfordernisses zum Herausbrechen von Passagen aus dem Kontext gegen Quellensammlungen generell erhoben werden mögen, sondern es dürfte auch ein Reflex auf die nicht eben herausragende Bedeutung gewesen sein, die man der Musikästhetik in diesem Zeitraum zumaß. Gegenüber dem 1929 erschienenen *Quellenbuch* von Felix M. Gatz hat die jetzt in einem stattlichen Taschenbuchband vorgelegte Sammlung zunächst einmal den unschätzbaren Vorzug, zwar historisch-systematisch angeordnet zu sein, aber weit von dem Klassifizierungszwang entfernt zu stehen, den Gatz sich seinerzeit auferlegt hatte.

Der Band besteht aus elf geschichtlich fortschreitenden, jeweils auf ein zeittypisches musikästhetisches Problem bezogenen Abschnitten,

deren Behandlung sich Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann aufgeteilt haben. Jedem der Abschnitte ist ein kurzer thematischer Umriss vorangestellt. Sodann wird jeder Autor (in seiner Beziehung zur Musik) vorgestellt. Auf den in der Regel zwischen fünf und zehn Druckseiten umfassenden Quellentext selbst – insgesamt sind mehr als 50 Autoren versammelt – folgen jeweils kurze Interpretationen, die im Charakter teils mehr zur Erläuterung und Kommentierung, teils mehr zur Reflexion und Weiterführung neigen. Hier auch wird die unterschiedliche Handschrift der beiden Herausgeber deutlich: Während Dahlhaus eher mit analytischem Zugriff und in methodischer Absicht vorgeht, bleibt Zimmermann immer wieder darauf bedacht, den Kern der ästhetischen Fragestellungen mit Esprit aufzuschließen. Von Zimmermann stammen auch die Übertragungen der Texte aus dem Italienischen, Französischen und Englischen, sofern nicht (wie etwa im Falle von Strawinsky und Cage) auf bestehende Übersetzungen zurückgegriffen worden ist. Zimmermanns Übersetzungen sind präzise und lesen sich angenehm, wobei besonders hervorgehoben sei, daß er auch ein Stück aus Baumgartens *Aesthetica* von dessen sperrigem Latein in flüssiges Deutsch brachte.

Die Abschnitte erstrecken sich über einen Zeitraum von 1719 (Jean-Baptiste Dubos) bis 1962 (Roman Ingarden); ihre Lemmata reichen von der „Nachahmung der Natur“ im 18. über Fragen wie „Metaphysik der Instrumentalmusik“ und „Oper und Drama“ im 19. bis hin zu „Tendenzen der Neuen Musik“ und „Ästhetik als Theorie der Analyse“ im 20. Jahrhundert. Während für das 18. und 19. Jahrhundert eine bunte Reihe von Musikern, Musikschriftstellern, Philosophen und Dichtern versammelt ist, beschränkt sich dieses Spektrum für das 20. Jahrhundert hauptsächlich auf Komponisten (sofern diese kompositionstheoretische Erörterungen mit ästhetischen Prämissen verschränken; vgl. Dahlhaus, S. 337) und auf Musikwissenschaftler bzw. Musiktheoretiker (sofern bei ihnen Musikästhetik in den Grundlagen der musikalischen Analyse erscheint). Jenseits dieser beiden Stränge sehen die Herausgeber Überschreitungen der Grenzen der Musikästhetik (z. B. im Strukturalismus, in der Sozialphilosophie oder in der ganz unerwähnt gebliebenen Informationsästhetik), und es ist daher nur konsequent, daß einschlägige Texte nicht berücksichtigt sind, selbst wenn dafür

z. B. Theodor W. Adorno ausgeschlossen bleiben mußte. So ist der ehemaligen Fachästhetik (philosophischen Ästhetik) für das 20. Jahrhundert nicht mehr viel Spielraum gegönnt: als einziger Philosoph ist noch Ingarden als Vertreter der Phänomenologie aufgenommen. Dies hat wesentlich mit der Überzeugung der beiden Herausgeber zu tun, daß die Ästhetik im allgemeinen und die Musikästhetik im besonderen nicht nur historisch gewachsene, sondern auch vergängliche, um nicht zu sagen inzwischen mehr oder weniger vergangene Wissensgebiete und Erkenntniszweige sind (vgl. S. 10).

Dem klaren Aufbau des Bandes, der Beschränkung auf zentrale Themenkreise und der geschickten Leitung der Herausgeber durch diese Themen ist es zu danken, daß der Leser nicht nur eine Sammlung von Texten, sondern zugleich auch eine Einführung in die Geschichte der Musikästhetik an die Hand bekommt, die ihm den Wandel der Frage- und Problemstellungen dieser Disziplin eindringlich vor Augen stellt. Der sonst mit Musikgeschichte befaßte Leser kann Gewinn daraus schöpfen, daß sein Blick auf deren (musik)ästhetische Bedingungen gelenkt wird, der mehr mit (musik)ästhetischen Fragen befaßte Leser wird nachdrücklich auf deren historische Bedingtheit verwiesen.

(Dezember 1984) Albrecht Riethmüller

PIERRE-MICHEL MENGER: Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine. Paris: Flammarion 1983. 395 S.

In der von Jean-Michel Nectoux geleiteten Reihe *Harmoniques* des Verlages Flammarion (Paris) ist 1983 eine von Pierre-Michel Menger geschriebene Musiksoziologie mit dem Titel *Le Paradoxe du musicien* herausgekommen, die wegen ihrer Vielfältigkeit und ihrer genauen Forschungen auf dem Gebiete des französischen Musiklebens seit 1945 Beachtung verdient.

Die Stellung des Komponisten moderner ernster Musik ist, verkürzt gesagt, insofern paradox, als er sich der Tatsache gegenüber sieht, daß die alte ernste Musik wie noch nie im Verlaufe der europäischen Geschichte von einem breiten Publikum als „seine“ Musik empfunden wird, während die zeitgenössische Musik, die in ihrem Streben nach Neuheit von der alten ihre Recht-

fertigung erhält, von verschiedenen Institutionen und nicht zuletzt vom Staat gestützt wird. Diese sozialen und kulturpolitischen Mechanismen zu entschleiern, ist das Ziel des Buches, das viele Tabellen enthält, zur familiären Herkunft der jungen Komponisten, zu den Kompositionsaufträgen, die die Institutionen verteilen, zu der gesellschaftlichen Schichtung des Publikums, zu dem Monopol des Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris in allem, was die Ausbildung betrifft usw.

Menger gelingt es, diese Tabellen, die den Leser abschrecken könnten, zum Sprechen zu bringen, so daß man das Buch nicht nur „benutzen“, sondern auch lesen kann. Die in Soziologien unvermeidlichen Fachausdrücke wie zum Beispiel „médiatisé“ und „intersubjectif“, die zum Teil von Hegel und Theodor W. Adorno, zum Teil von noch neueren Autoren stammen, halten sich in vernünftigen Grenzen. Was Menger über die französische Musik der Avantgarde, über die verschiedenen Gruppenbildungen, unter ihnen vor allem die von Pierre Boulez geleitete Konzertreihe „Domaine musical“ recherchiert hat, verschafft eine direkt spannende Lektüre, da viele schwer zugängliche Quellen, Interviews und Zeitungsartikel, zitiert werden, die sehr lebendig und spontan wirken. Das Buch ist nicht in einer spröden, hoch gestochenen Prosa geschrieben, wie man sie von verschiedenen Soziologen kennt, die ihr Mißvergnügen am Kunstmarkt, wie er nun einmal ist, abregieren wollen, sondern die Veränderungen, die durch die moderne Technik und die Massenmedien unvermeidlich geworden sind, werden objektiv geschildert. Menger verschafft einen Einblick in das französische Musikleben seit 1945, der einmalig ist, da er sich von der Gegenwart, die immer unüberschaubar war und ist, nicht verwirren läßt.

(September 1984) Theo Hirsbrunner

ANDREW KAGAN: Paul Klee. Art and Music. Ithaca and London: Cornell University Press 1983. 176 S., 82 Abb.

Die Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst sind ein reizvolles, unerschöpflich reiches Thema. Sie erstrecken sich sowohl auf einzelne Aspekte (z. B. verwandte Sujets, die Frage der Synästhesie usw.) als auch auf grundsätzliche Analogien im formalen Bereich. Beson-

ders im 20. Jahrhundert gewann bildnerisches Denken für bestimmte Komponisten immer stärkeres Gewicht, und umgekehrt ließen sich viele Maler von Musik inspirieren. Das zeigt sich schon äußerlich in manchen Bildtiteln, aber darüber hinaus nahmen auch in der Kunsttheorie musikalische Begriffe und Vorstellungen auffallend großen Raum ein, man denke nur an die russischen Formalisten, an Konstruktivisten wie Mondrian oder die Bauhausmeister Kandinsky, Feininger, Schlemmer.

Stärker als alle anderen beschäftigte sich Paul Klee mit der Frage nach Gemeinsamkeiten und Grenzen zwischen bildnerischer und musikalischer Gestaltung. Andrew Kagans Buch gibt dazu – in schöner, dem Stoff angemessener Aufmachung – eine Fülle von Informationen und anschaulichem Material. Klee, der selbst ausgebildeter Geiger war und in seiner Jugend zwischen Musik und Malerei geschwankt hatte, ist der „musikalische Maler“ par excellence. Nicht nur, daß viele seiner Arbeiten Unterschriften wie *Alter Klang*, *Polyphone Architektur*, *Fuge in Rot* usw. tragen und zahlreiche Komponisten zu klingender Umsetzung animierten (allein die *Zwitschermaschine* diente Giselher Klebe, Gunther Schuller und Peter Maxwell Davies als Anregung), sondern mehr: Über äußerlich sinnfällige Verwandtschaften hinaus nahm er musikalische Strukturen als konkrete Modelle für sein Schaffen.

Das zeigt sich vor allem in den Unterrichtsskripten seiner Klasse am Bauhaus. Linearität, Mehrstimmigkeit, kanonische Führung und Steigerung von Farbflächen, polyphone Überlagerung mehrerer eigenständiger Melodien und thematischer Komplexe – in derartigen Aufgabenstellungen eröffnen sich strukturelle Analogien zwischen beiden Künsten. Aus einer mehrstimmigen Komposition (Bach und Mozart standen dabei im Vordergrund) graphische Elemente abzuleiten und quasi musikalisch durchzuführen, war ein zentrales Anliegen von Klees Lehre. Daß sich dabei die zeitliche Dimension nicht völlig ins Bildnerische übertragen läßt, versteht sich von selbst, aber die Anleihen bei Musik – ihrem äußeren Schriftbild ebenso wie ihrem inneren Prinzip von Haupt- und Nebenstimme, Thema und Variation, rhythmischer Abfolge usw. – gaben dem Maler einen Vorrat an ornamentalen Motiven und ermöglichten ihm, Bildkompositionen aus dem Geist der Musik zu begründen.

Klees musikalische Welt war die des 18. und 19. Jahrhunderts, aber sein Denken als Maler und Lehrer zeigt deutliche Parallelen zur Ästhetik der Wiener Schule; tertium comparationis war die Vorstellung vom organisch gewachsenen Kunstwerk. (Zur gleichen Zeit erschien ein ergänzender Aufsatz: Nancy Perloff, *Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition*, in: MQ 1983, S. 180–208.)

Kagans Buch wird jeder, der sich für die Zusammenhänge zwischen Musik und bildender Kunst interessiert, mit Freude betrachten und mit Gewinn lesen.

(September 1984)

Volker Scherliess

WALTER HEIMANN *Musikalische Interaktion. Grundlagen einer analytischen Theorie des elementar-rationalen musikalischen Handelns, dargestellt am Beispiel Lied und Singen. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1982). 256 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland. Band IX.)*

Vom äußeren Erscheinungsbild her betrachtet mag der Eindruck entstehen, als ob sich die musikalische Volkskultur in den vergangenen Jahrzehnten so grundlegend verändert habe, daß die bisherigen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet weitgehend überholt seien. Wie Walter Heimann mit seiner vorliegenden Untersuchung indessen nachweist, läßt zumindest die Theoriebildung im Bereich der Liedforschung eine erstaunliche Kontinuität erkennen, eine Kontinuität, die rund zweihundert Jahre zurückreicht und die eine tragfähige Basis für die heutige Forschung abgibt. Dem Verfasser geht es nun einerseits darum, diese Denktraditionen in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen; andererseits möchte er die in der Vergangenheit gewonnenen theoretischen Erfahrungen für Erkenntniszwecke der Gegenwart und Zukunft nutzbar machen.

Beginnend mit der Problembestimmung, den begrifflich-theoretischen Hilfsmitteln und der Methode bei John Meier, verfolgt der Autor die theoretische Reflexion über das volkstümliche Lied und das Singen anhand der Forschungsergebnisse von Julius Schwietering, Karl Philipp Moritz, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich Nicolai, Johann Gottfried Herder, Friedrich

David Gräter, Heinrich Bessler, Ernst Klusen, Emile Durkheim und Theodor W. Adorno. Dabei werden als Grundpositionen dieses wissenschaftlichen Denkens die elementar-rationale Betrachtungsweise, das handlungstheoretische Denken sowie das Konzept der musikalischen Interaktion, wie es Ernst Klusen entwickelte, ausführlich beschrieben und kommentiert. Die zahlreichen in die Darstellung eingearbeiteten Zitate aus Quellentexten vermitteln dem Leser den Eindruck, von den wissenschaftlichen Denktraditionen unmittelbar angesprochen zu werden. Auf die Dauer tut der Verfasser freilich des Guten zuviel, wenn er glaubt, die Zitate mit Hervorhebungen oder einer Nomenklatur, die den Traditionszusammenhang deutlich machen sollen, kommentieren zu müssen.

Nachdem Heimann sich eingehend mit begrifflichen Abstraktionen beschäftigt hat, versucht er im letzten Teil seines Buches eine Analyse der Realität unter handlungstheoretischem Aspekt zu geben. In diesem Zusammenhang gelangt er zu der Feststellung, daß das sinnerfassende begriffliche Denken der Musikpädagogik von der handlungstheoretischen Tradition der musikalischen Volkskunde nicht allzu weit entfernt sei. Allerdings hätten viele Musikpädagogen – und dies trifft zweifellos zu – Berührungsangst vor elementar-rationalem Handeln im Unterricht.

Bei dem Umfang der mit bewundernswerter Akribie angelegten Arbeit ist schwer zu verstehen, weshalb es nicht noch zu einem Literaturverzeichnis und einem Register gereicht hat.

(Juli 1984) Manfred Schuler

HANS OESCH: Außereuropäische Musik (Teil 1). Laaber·Laaber-Verlag (1984). 367 S., zahlreiche Abb. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 8.)

Wie schwer es ist, eine umfassende, wissenschaftlich solide aber auch einheitliche und kurzgehaltene Übersicht der außereuropäischen Musik zu verfassen, erkennt man an dem allgemeinen Mangel derartiger Veröffentlichungen. Zur Hand liegt der erste zweier Bände, welche zusammen dieses Gebiet als Substanz und als Forschungsbereich behandeln. Dieser Band ist den Kulturbereichen Chinas und Indiens gewidmet. Zu dem ersten gehören auch Korea, Südostasien und, vielleicht überraschend, auch Japan

und Birma; zu dem zweiten, neben den indischen Nationen Indien, Pakistan und Bangla Desh (die als Einheit behandelt werden) auch Sri Lanka, Zentralasien und Tibet. Der Band ist hauptsächlich das Werk Hans Oesch's, wesentliche Abteilungen wurden aber von Peter Ackermann, Ching-Wen Lin und Heinz Zimmermann verfaßt.

Die Organisation ist grundsätzlich geographisch und darunter weiter chronologisch. Sagen wir gleich, daß der stärkste Beitrag dieses Bandes die Darstellung der Geschichte, der wichtigsten Kulturen ist – China und Indien selbst und Japan. Eine Menge von Information wird geboten. Am bewundernswertesten ist die Behandlung der theoretischen Traktate: Aufzählung, Synthese, Auswertung. Durchwegs aber, besonders in der Abteilung China, wird das historische und kulturelle Milieu interessant geschildert. Terminologie, Instrumente, tabellarische Aufstellungen von theoretischen Begriffen und Kategorien werden vorgeführt. Ausführliche Bibliographien folgen den einzelnen Kapiteln. Photographien und Transkriptionen steigern weiter den Wert dieses Handbuchs als Informationsquelle für Spezialisten aber auch Laien.

Es ist selbstverständlich, daß man bei einem derartigen Versuch nicht von Vollkommenheit sprechen kann. Darf der Leser überhaupt Einwände erheben, so betreffen sie hauptsächlich das Organisatorische und gelegentlich die grundsätzlichen Begriffe. Was erwartet man eigentlich von einem „Handbuch“? Es ist eine Publikationsgattung von mancherlei Aspekten, mit chronologischer, alphabetischer, geographischer oder in den verschiedensten Weisen systematischer Anordnung. In allen Fällen aber erwartet man raschen und leichten Zugang zu einem großen Fundus von Fakten und Zusammenstellungen. In dieser Beziehung läßt der vorliegende Band zu wünschen übrig. Zum Beispiel ist die geographische Einteilung in Frage zu stellen; hat es Sinn, die kleinen Nationen Südostasiens einzeln zu behandeln, wenn das indische Gebiet mit seiner sprachlichen und kulturellen Vielfalt als Einheit betrachtet wird? Gelegentlich ist auch die Darstellung der relativen Wesentlichkeit verschiedener Kategorien und Konzepte fraglich, nämlich in einem Buch, in dem die heutige Lage des Faches vorgestellt werden soll. Unter Indien, zum Beispiel, wird der Begriff *Kriti* gründlich behandelt, nicht aber die verschiedenen Arten südindischer Improvisation. Unter den kürzeren

Abteilungen ist die Behandlung Tibets ausgezeichnet, eine Einzelbesprechung der Mongolei sucht man aber vergebens. Die Behandlung Koreas erscheint etwas zu kurz, trotz der ausführlichen Literaturhinweise, und die Zentralasiens vielleicht mehr als ein Nachgedanke, mit wenig Information über einzelne Kulturgruppen und Völker. Eventuell soll diese oft vernachlässigte Region im zweiten Band in Verbindung mit Afghanistan und Iran weiter besprochen werden.

Es ist selbstverständlich unmöglich, ein Handbuch dieser Art ohne geographische oder nationale Abteilungen zu verfassen. Aber der hier angeführte Plan ist nicht unbedingt der nächstliegende. Es wäre eventuell vorteilhaft gewesen, Indien zusammen mit dem nahe verwandten mittleren Osten und Zentralasien zu kombinieren und dagegen Indonesien als Teil des chinesischen Kulturbereichs zu behandeln. Im allgemeinen sind Beziehungen zwischen Kulturgebieten nicht der stärkste Teil dieses Handbuchs.

Auffällig ist, daß eine Diskussion der asiatischen Musiksysteme, wie sie in der Gegenwart oder der nahen Vergangenheit fungieren, fast vollkommen vermieden wird. Dies wäre doch die zugänglichste Erfassung dieser Musikkulturen und daher der vorteilhafteste Ausgangspunkt für die Darstellung der weiteren Vergangenheit gewesen. Die Beziehungen zwischen den asiatischen Kulturen und der abendländischen Musik werden kaum behandelt, obwohl man dadurch vieles über die Prozesse des Geschichtsverlaufs erfahren könnte. Auch gibt es wenig Material über Volksmusik und Musikkulturen der Stammesbevölkerungen, wie z. B. die bengalischen Bauls. Unter den Mängeln ist auch ein Kompendium der Instrumente zu nennen, besonders da unterschiedliche Namen einzelner Instrumente und verschiedene, denselben Namen tragende Instrumente zu erklären sind. So gibt es z. B. nur eine Glossarverzeichnung *Vina* ohne die verschiedenen, von diesem Wort bezeichneten Instrumente zu trennen. *Mrdanga* ist im Glossar nur als „alter Trommeltyp“ bezeichnet; *Shehnai* und *Nagaswaram* fehlen überhaupt.

Glossare und Register gehören zu den am wenigsten befriedigenden Teilen des Handbuchs. Die Trennung nach einzelnen modernen Nationen erschwert dem Leser das Finden von Instrumenten und Begriffen, welche nicht national beschränkt sind, oder eines Wortes, dessen vietnamesischen, laotischen oder kambodschanischen

Ursprung er zunächst nicht kennt. Ähnliches gilt für die Bibliographien, welche überdies manchmal ungleich sind (Tibet und Japan je drei Seiten; Laos, eine halbe Seite, usw.). Die ausführlichen Tabellen sind nur mit Durchblättern des ganzen Textes zugänglich. Die an sich sehr willkommenen Diskographien wären nützlicher, wären sie auch mit den Namen der Herausgeber und mit Schallplattentiteln versehen.

Trotz dieser Einwände, die hauptsächlich Organisation und Disposition betreffen, ist der erste dieser zwei Bände über außereuropäische Musik eine ausgezeichnete und im besonderen eine solide Leistung. Er wird Wissenschaftlern verschiedener Richtungen lange als bedeutendes Nachschlagewerk dienen.

(Januar 1985)

Bruno Nettl

LETICIA T. VARELA-RUIZ. Die Musik im Leben der Yaqui. Beitrag zum Studium der Tradition einer mexikanischen Ethnie. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1982. 389 S., zahlreiche Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 127).

Die aus der Schule Robert Günthers stammende Leticia T. Varela-Ruiz ist im mexikanischen Staate Sonora aufgewachsen und kennt die Indianer- und Mestizen-Gruppen ihrer Heimat von Kindsbeinen an; die Yaqui-Indianer wählte sie zu ihrem ersten Forschungsobjekt und studierte deren Kultur von 1978 bis 1979 im Felde. Erfreulich, daß es nachgerade selbstverständlich geworden ist, sich nicht bloß auf Musik und Tanz einer Ethnie zu konzentrieren, sondern diese Lebensbereiche als Teil der Gesamtkultur zu verstehen.

Die verdienstvolle Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Teil I befaßt sich nach einem Vorwort (S. VII–X) und einer Einleitung (S. 1–5) mit der Beschreibung der Ethnie (S. 6–31), der kultischen und profanen Musik (S. 32–89), der gesellschaftlichen Funktion dieser Musik (S. 90–112), den Klangwerkzeugen (S. 113–170) und den Gestaltungsprinzipien (S. 174–204); der Teil wird beschlossen mit einer These hinsichtlich „Musik und Kosmos“ (S. 205–217). Teil II besteht aus den kommentierten Notenbeispielen (S. 1–149; neue Seitenzählung!). Ein belangloses Schlußwort, die Bibliographie und die Diskographie finden sich nicht, wie im Inhaltsverzeichnis (Teil I, S. XIII) vermerkt, im ersten Teil, sondern auf Seite 150–167 des Teils II.

Die Beschreibung der Ethnie vermittelt ein gutes Bild der synkretistischen Verquickung zweier religiöser Traditionen, des Naturkultes der Yaqui-Ahnen und des Christentums: neben der katholischen Liturgie steht das Ritual der naturgebundenen Tänze. Während die mit spanischen Wörtern durchsetzte Sprache der Yaqui einer Untergruppe des Aztekischen zugeordnet werden kann und sich das Volk selber aufgrund archäologischer und linguistischer Forschungen auf die alten Náhoa-Stämme zurückführen läßt (die Wanderungen der Tolteken bereits um 3000 v. Chr., der Azteken im 9./10. Jahrhundert und der wilden Chichimeken im 10. Jahrhundert hinterließen ihre Spuren), ist in der Musik der heutigen Yaqui von solcher Abkunft keine Spur mehr zu finden. Die von Dur-Moll und von Gitarren beherrschte Profanmusik ist belanglos, die Musik der katholischen Liturgie der angestammten Kultur aufgepfropft (die prozessionelle Musik der Fastenzeit mit ihren Tänzen ist rein spanisch). Von hohem Interesse sind indes die von der Autorin gut beschriebenen paraliturgischen Hirsch-Tänze, die man auch von vielen andern Völkern Mexikos und der USA kennt, in denen die verschiedenen Stadien im Leben des sakral verehrten Tieres tänzerisch dargestellt werden. Beim Studium der vortrefflich transkribierten und verständlich kommentierten Übertragungen der Hirsch-Tänze vermag man wohl Beeinflussungen durch die europäische Harmonik festzustellen; so dezidiert von Tonika und Dominante (bzw. Dominantseptakkord) zu sprechen, die „in allen Gattungen der Yaqui-Musik kombiniert“ werden (I, S. 177), ist aber unzulässig, weil der Sache – zumindest bei den Hirsch-Tänzen – nicht adäquat. Das Sonagramm auf den Seiten II, 36–37, ist wenig aussagekräftig.

Die These hinsichtlich „Musik und Kosmos“, von der Verfasserin mit Recht vorsichtig vorgebracht, lautet in einen Satz gefaßt: „Die Yaqui-Vorstellung des Kosmos liegt ihrer Musik als Gedankenstruktur zugrunde“ (I, S. 205). Was hier beschrieben wird, ist das Prinzip des Gleichgewichts von positiven und negativen Elementen, das auch in den meisten asiatischen Kulturen eine fundamentale Rolle spielt. Auch bei den Yaqui bedingen und ergänzen gegensätzliche Elemente einander (Licht/Finsternis und so fort). Auch bei den Yaqui wird – wie etwa auf Bali – die Dualität der Elemente gerne durch ein Mittleres zur Trinität erhoben (die Verfasserin gibt dafür Bei-

spiele). Überdies spielen die Zahlen 5 und 10 bei den Yaqui offensichtlich eine bedeutende Rolle. Um zu beweisen, daß die Yaqui-Kosmologie „durch das Musikalische versinnbildlicht wird“ (I, S. 216), darf man es sich indes nicht so einfach machen wie die Autorin: „Bei der Analyse stellt man fest, daß das Metrum sich häufig aus rhythmischen Zweier- und Dreier-Einheiten zusammensetzt . . .“. Bekanntlich gibt es binäre und ternäre Teilung rhythmischer Werte auch in Kulturen, deren Musik nicht Abbild des Kosmos ist. Und auch der Wechsel von Gesang und Instrumentenspiel braucht nicht eine Entsprechung zum Wechsel von Tag und Nacht zu sein.

(August 1984)

Hans Oesch

ANDREAS GUTZWILLER. *Die Shakuhachi der Kinko-Schule. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1983. 265 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 5.)*

Die Kinko-Schule ist eine von mehreren, aber eine wichtige musikalische Stilrichtung, die im 18. Jahrhundert in der dem Zen-Buddhismus zuzurechnenden Fuke-Sekte entstand und in deren Tradition bis zur Gegenwart unter anderem die „honkyoku“, die alte solistische Musik für „shakuhachi“ überliefert wird. Diese Längsflöte aus Bambus war für die Mönch-Musiker ein „Werkzeug des Glaubens“ (S. 20) bei religiösen Zeremonien, das Spiel im Tempel ohne Zeremonie galt als „suizen“ (blasende Meditation). Zwar überlebte die Kinko-Schule das Verbot der Fuke-Sekte von 1871, aber die „honkyoku“-Musik verlor ihre primäre Funktion als introvertierte, auf den Spieler gerichtete, „geistige Übung, religiöse Disziplin“ (S. 150). Aus dem Kultinstrument wurde quasi ein säkularisiertes Musikinstrument, das Eingang in den Konzertbetrieb fand. Zu einer etablierten Kunstmusik vermochte sich die „shakuhachi honkyoku“ aber nie zu entwickeln; zu esoterisch, zu exzentrisch, zu weit entfernt blieb sie von den Hörerwartungen des japanischen Konzertpublikums.

Mit dem Funktionswandel der Längsflöte vollzog sich auch eine ergologische Standardisierung. Solange mit ihr hauptsächlich die solistische

„honkyoku“ gespielt wurde, war ihre Länge variabel, abhängig vom natürlichen Wachstum des Bambus und letztlich davon wiederum der Grundton des Instruments. Die seit dem späten 19. Jahrhundert fixe Verwendung im „sankyoku“-Ensemble (vornehmlich mit „koto“ und „shamisen“) erforderte standardisierte Maße. Erst seitdem stimmen Bedeutung des Namens und Länge des Instruments überein („shaku“ = ein Fuß, „hachi“ = acht Zoll, ergibt 54,54 cm).

Gutzwiller hat in einem fast siebenjährigen Aufenthalt in Japan das Spiel der „shakuhachi“ gelernt und auch gelehrt. Er hat durch die eigene praktische Beschäftigung die ergologischen und spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments genau kennengelernt und ebenso über die Musikpraxis im Verein mit quellenkundlichen und analytischen Studien die musikalischen, ästhetischen, religiösen und gesellschaftlichen Bedingungen dieses Musiziergutes erschlossen und nun systematisch dargestellt. Der wissenschaftlichen Beschäftigung eine musikpraktische vorausgehen zu lassen bzw. beides simultan zu betreiben, schien deshalb besonders angezeigt, weil diese Musik keine schriftlich kodifizierten Kunstregeln kennt und ihrem Wesen theoretische, etwa aus Transkriptionen abgeleitete Abstraktionen inadäquat wären.

Eine derart intentional bemühte Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand sichert in den Ergebnissen Qualität, dargestellt mit inhaltlicher Logik und Präzision: Einleitenden Abschnitten zur Geschichte und Organisation der Kinko-Schule folgt eine auf Abbildungen und schematische Zeichnungen sich stützende, exakte Beschreibung des Instruments in seinen ergologischen Varianten. Eigene Erfahrungen fließen ganz besonders in die Darstellung des Unterrichtskonzeptes ein; gefolgt von einer Strukturanalyse des „honkyoku“-Repertoires und der Erläuterung ästhetischer Prinzipien. Einblick in die Musikanschauung vermitteln vor allem die drei als Anhang veröffentlichten Schriften von Hisamatsu Fuyō (1. Hälfte des 19. Jahrhunderts), versehen mit deutschsprachigen Übersetzungen und erläuternden Anmerkungen. Diverse Register erschließen den Inhalt. Zusammenfassungen in englischer und japanischer Sprache verbreitern verdienstlich die Rezeptionsmöglichkeiten in der ethnomusikologischen Fachwelt.

(Januar 1985)

Alois Mauerhofer

VERGILIJ ATANASSOV: *Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Eine Systematik in Wort, Bild und Ton. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1983. 262 S. + Kassette (90 min.) mit Tonbeispielen. (Ngoma, 3.)*

Das Erscheinen dieses Buches war für den Rezensenten mit Erwartungen verbunden, die leider unerfüllt blieben. Erhofft wurde nämlich eine monographische Arbeit über die bulgarischen Volksmusikinstrumente und nicht nur eine systematische Aufgliederung derselben bzw. die Wiedergabe eines schon abgedruckt vorliegenden, zwischenzeitlichen Forschungsergebnisses. Denn, sieht man von geringfügigen Änderungen ab (z. B. vom Weglassen einiger Passagen in der Einleitung), ist dieses Buch schlichtweg die Übertragung ins Deutsche von des Verfassers *Sistematika na blgarskite narodni muzikalni instrumenti* (Systematik der bulgarischen Volksmusikinstrumente), Sofia: Isdatelstvo na Blgarskata Akademija na Naukite 1977. Gewiß, das Erscheinen der *Sistematika* war ein wichtiger Meilenstein in der bulgarischen Forschung und fand auch weit darüber hinaus Anerkennung. Atanassov hat nämlich damals mit allen vorausgehenden und wissenschaftlich sein wollenden Klassifikationsversuchen in der bulgarischen Forschung gründlich aufgeräumt und hat die erste nach international anerkannten Kriterien eingeteilte Überschau der Musikinstrumente seines Landes geboten. Aber gerade angesichts dieser Tatsache war die Erwartung auf ein weitergeführtes und komplexeres Werk bei dem jetzt erschienenen Buch berechtigt!

Kein Instrumentenkundler kommt an der Sachs-Hornbostel-Systematik vorbei, die sich nicht nur – wie dies Atanassov S. 21 meint – durch den neuen Terminus „Idiophone“ anstelle von „Autophone“ und schon gar nicht durch die vermeintliche Einführung einer fünften Klasse „Ätherophone“ oder „Elektrophone“ von Mahillons Systematik unterscheidet. Auch Atanassov folgt in seiner Übersicht der Sachs-Hornbostel-Gliederung, wobei er seine Fragestellung durch die Erkenntnisse anderer Forscher (z. B. Hans-Heinz Drägers) vertieft. Eingedenk der Sachs-Hornbostel-Aussage: „... Wenn die Sammlungsleiter, die in nächster Zukunft Kataloge herausbringen, sich zur Annahme unseres Ziffernsystems entschließen, wird man beim Aufsuchen eines Typus auf den ersten Blick feststellen können, ob dieser Typus in der Sammlung

vertreten ist . . .“ (*Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914, S. 558f.), erscheint somit die Bewahrung gleicher Stellenwerte als herausragend bedeutsam; um so mehr nimmt es wunder, daß bei Atanassov die Kennziffern der Chordophone und Aerophone umgestellt wurden: Anders als bei Curt Sachs (und auch anders als mehrheitlich üblich) steht vorliegend 3 (und nicht 4) als Erstziffer für die Klasse der Aerophone und 4 (und nicht 3) für die der Chordophone. Atanassov schreibt nichts über die Gründe, die ihn zu dieser völlig unnötigen und nur Verwirrung stiftenden Änderung bewogen haben, doch läßt sich vermuten, daß es der vergleichsweise größere Reichtum und die größere Vielfalt der Aerophone bei den Bulgaren waren. Diese „Umstellung“ liegt übrigens in der Tradition der bulgarischen Instrumentenforschung (vgl. z. B. die Instrumentenmonographie von M. Todorov; s. *Mf* 30, 1977, S. 189) und auch in der auf ähnlich gelagerte Realitäten ausgerichteten rumänischen (vgl. das Instrumentenbuch von T. Alexandru, 1956).

Die im Untertitel als „Systematik in Wort“ gekennzeichnete Präsentation eröffnet sich dem Benutzer als eine nach einheitlichen Kriterien aufgestellte und bei jedem Instrument angewandte Tabellen-Übersicht. Der Vorteil: eine vielseitig-umfassende Kennzeichnung auf einen Blick liegt auf der Hand. Dem stehen jedoch entgegen die dürftigen Angaben über den gerade bei Volksmusikinstrumenten wichtigen Äußerungsrahmen, die völlig unzureichenden Daten über die funktionale Einbindung der Instrumente! Mit dem bei zahlreichen Instrumenten stehenden Hinweis: „Rhythmus- und Schalleffekt bei rituellen Spielen“ kann man nämlich nur sehr wenig anfangen – und nur etwa S. 62, wo das dargestellte Instrument als „Kukeri-Schellen“ gekennzeichnet ist, vermutet der mit dem bulgarischen Brauchtum einigermaßen Vertraute, was sich hinter dem allgemeinen Funktionshinweis: „ . . . bei rituellen Spielen . . .“ verbergen könnte. Positiv sind die einprägsamen Prinzipwiedergaben zu jeder Unterteilung und auch die Bebilderung anzusehen. Daten über die Maße der Instrumente wären erwünscht gewesen.

Auf falschen Systemkennzeichnungen (s. S. 49 und 50) und fehlerhaften Titelwiedergaben (z. B. sind im ersten Titel der Literaturliste auf S. 249 gleich fünf Orthographiefehler zu verzeichnen!) möchte ich nicht verharren; dagegen wirft die vom Verf. vorgenommene Abgrenzung seiner Materie

Fragen auf. Atanassov hat nämlich die ins bulgarische volksmusikalische Leben gedruckenen „europäischen“ (abendländischen- bzw. Kunstmusik-)Instrumente genauso beiseite gelassen wie er auch die Neuerungen der Folklore-Bewegung aus den Tabellen ausgeklammert hat. Dadurch wird aber die Übersicht zum Spiegelbild eines historisch nicht aktuellen bzw. eines zeitlich eng begrenzten Zustandes.

Als besonderes Plus der Veröffentlichung ist die der bildlichen und sprachlichen Darstellung gleichwertige beigegebene Tondokumentation bulgarischer Instrumententypen hervorzuheben. Fazit: Ein beachtliches Zwischenergebnis der bulgarischen Musikinstrumentenforschung, das eine gut fundierte monographische Gesamtdarstellung der bulgarischen Volksmusikinstrumente aus der Feder des gleichen Autors erwarten läßt. Das Erscheinen einer solchen wird, soweit wir unterrichtet sind, in der von Erich Stockmann und Ernst Emsheimer edierten Reihe: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* (in der schon der ungarische, slowakische, tschechische und der schweizerische Band veröffentlicht wurden), vorbereitet.

(Juli 1984)

Gottfried Habenicht

Liebeslieder vom Böhmerwald bis zur Wolga. Authentische Tonaufnahmen 1953–1976 von Johannes KÜNZIG und Waltraud WERNER-KÜNZIG. Kommentare: Rolf Wilhelm BREDNICH und Gottfried HABENICHT. Freiburg i. Br.: Kommissionsverlag Rombach & Co. (1979). 184 S. und 3 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde, Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg des Instituts für ostdeutsche Volkskunde. Band 10.)

Lied- und Erzählgut der Resi Klemm aus Almáskamarás im ungarischen Banat. Authentische Tonaufnahmen 1952–1961, gesammelt und hrsg. von Johannes KÜNZIG und Waltraud WERNER-KÜNZIG. Lied-Transkriptionen und -Kommentare: Gottfried HABENICHT. Kommentare zu den Erzählungen: Michael BELGRADER. Freiburg i. Br.: Kommissionsverlag Rombach & Co. (1980). 120 S. und 4 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde, Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg des Instituts für ostdeutsche Volkskunde. Band 11.)

Die beiden Schallplatteneditionen aus dem reichhaltigen Feldforschungsmaterial von Johannes und Waltraud Künzig (geb. Werner) aus dem von ihnen gegründeten Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg sind in der musikalischen Betreuung von Gottfried Habenicht und der Textbetreuung von Michael Belgrader (Resi Klemm) bzw. Rolf Wilhelm Brednich mit detaillierten Kommentaren zu den einzelnen Aufnahmen wertvoller Schatz historischer Oraltradition von deutschen Minoritäten in Osteuropa. Die Schallplattenaufnahmen sind biographisch und bibliographisch ausgezeichnet kommentiert und musikalisch exakt, bei den Erzählungen auch phonetisch, transkribiert und übersetzt. Auch wenn es Belege gibt, daß häufig nicht die erste Strophe die „abstrakte Idealfassung“ am ehesten repräsentiert, sondern häufiger die zweite, bei der die „Wiedererinnerung“ des Sängers sich verfestigt hat, ist die Wahl Habenichts, auch um der Kontinuität der gesamten Schallplattenreihe willen, die erste Strophe als „idealisierte“ voll auszunotieren, und für die folgenden nur die „Abweichungen“ anzugeben, akzeptabel. Er begründet diese Entscheidung auch mit editions-technischen Auflagen gegenüber einer ausnotierten „synoptischen“ Form, wie sie sicher die meisten Musikethnologen bevorzugen würden. Diese Möglichkeit besteht aber bei einer eventuellen musikanalytischen Bearbeitung, die eine – wie die vorliegende – ausgezeichnete Quellen-Edition auch gar nicht leisten will. Es muß nur der potentielle Benützer davor gewarnt werden (was Habenicht in seinem Text auch schreibt), von der, von der vorliegenden Transkriptionsform ausgehenden Suggestion, die erste Strophe als „richtig“ und die Varianten als „Abweichungen“ anzusehen, beeinflusst zu werden. Es handelt sich eben nur um einen „Service“ für den Benutzer und nicht um ein Liederbuch – auch wenn viele diese Edition so benutzen werden.

Die Historizität des Klangmaterials wird sicherlich von der heutigen Forschung primär im Aufnahmedatum (1952/53–1961/1976) in Relation zur Biographie der Gewährsleute angesehen werden müssen. Die Tendenz, wie sie im methodisch-paradigmatischen Aufsatz Künzigs „Urheimat und Kolonistendorf – ein methodisches Beispiel der gegenseitigen volkskundlichen Aufhellung“, der das Resi-Klemm-Album einleitet, durchscheint: die Lieder und deren Varianten nach phänomenologischen Vergleichen mit ande-

ren Sammlungen historisch zu ordnen, und damit dem älteren Forschungsansatz zuneigt, der von der Konstanz der Liedgestalt in Relation zur Fundzeit (unter Vernachlässigung der Örtlichkeit und fremdnachbarlicher Einflüsse) ausging, ist in reiner Form nicht zu halten. Doch Künzig ist selbst äußerst vorsichtig, und man sollte deshalb seine quellenkritischen Anmerkungen äußerst wörtlich nehmen. Er beschreibt auch sehr exakt und lesenswert, welche Funktion das Liedgut in der ursprünglichen Gemeinschaft hatte und welche Funktion sie zum Zeitpunkt der Aufnahme für die Sängerin hatte: „Für die Resi-Näni, die heute 78jährige, sind ihre Lieder ihre Welt. Darin und daraus lebt und lebt sie . . .“ (Band 11, 1980, S. 7). Mit anderen Worten – und dies gilt auch cum grano salis für das zweite Plattenalbum und dessen Sänger –: diese Traditionsrelikte haben einen autobiographischen Geschichts- und Lebenswelt-Wert und sind u. U. auch im Hinblick auf ihre Gestaltung keineswegs funktionsgleich mit intersubjektiv lebendem Liedgut. Jede intersubjektiv-soziale Funktion ist zugunsten einer „Privatwelt“ als legitimierender Instanz verloren. Ein primärer Wert des Materials liegt vielmehr in der oben angegebenen Historizität der Quellenerfassung selbst. Dies gilt insbesondere für die verdienstvolle Resi-Klemm-Edition, die heute dem modernsten Trend der Volkskunde, dem biographischen, entspricht. Natürlich wäre der Wert ein ungleich höherer, wenn etwa aus demselben Gebiet und derselben Aufnahmezeit ein in Dichte und Umfang ähnliches Personalrepertoire zum Vergleich stünde. Trotzdem ist den Herausgebern zu danken, diese sorgfältige Edition vorgelegt zu haben, insbesondere als klangliche Realisation mit allen Vortragsweisen, die eine reine Notenausgabe nicht leisten kann und die insbesondere für die Volksmusik soviel wesentlicher ist als eine Reduktion der Quellen auf den Notentext. Es erscheint betrüblich, daß diese – in ihrer Gesamtkonzeption vorbildliche Editionsweise – angesichts des heutigen Stands an Tonaufnahmemöglichkeiten im Bereich der Volksmusikforschung noch viel zu wenig genutzt wird. Die beiden Alben sind nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für die Musikpädagogik zu empfehlen.

(Juni 1985)

Rudolf Brandl

CHRISTOPHER SIMPSON: *The Division-Viol* (1665). Faksimile. Übersetzt und kommentiert von Wolfgang EGGERS. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1983. 112 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 20.)

Diese längst überfällig gewesene Übersetzung des bedeutsamen Gambentraktats, der den End- und Höhepunkt der gambistischen Diminutionspraxis markiert, reiht sich ein in eine Serie von mittlerweile ebenfalls ins Deutsche übertragenen historischen Abhandlungen zur Gambenmusik: Mit Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* (1542/43 hrsg. von Hildemarie Peters, Berlin 1972 sowie von Wolfgang Eggers, 2 Bde. Kassel 1974), Diego Ortiz' *Tratado de glosas sobre clausulas* . . . (1553, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1913, Kassel ²/1936, ³/1967), Jean Rousseaus *Traité de la Viole* (1687, hrsg. von Albert Erhard, München, Salzburg 1980, enthält auch die Bemerkungen zu Dubuissons *Suiten*, 1666 und die Vorworte zu Marin Marais' fünf Sammlungen *Pièces de Viole* . . . , 1686–1725 sowie Demachys Vorbemerkungen zu seinen intavolierten *Pièces de Viole*, 1685), dem etwas abseits stehenden Büchlein von Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole* . . . (1740, gekürzte Ausgabe, besorgt von Albert Erhard, Kassel 1951) und dem zu besprechenden Simpson-Traktat sind die wohl zentralen alten Abhandlungen zur Musik für Viola da Gamba nunmehr in deutscher Sprache zugänglich. Neben der *Division-Viol* übersetzt Eggers auch die einschlägigen Stellen über die Viola da Gamba und transkribiert Intavolierungen aus Thomas Mace' berühmtem *Musick's Monument* von 1676.

So verdienstvoll die Tatsache ist, daß der Autor sich der mühevollen Übersetzungs- und Kommentierungsarbeit unterzogen hat, so ärgerlich erscheinen gleichzeitig die sprachlichen, inhaltlichen und formalen Mängel dieser Publikation. In dem zu Anfang stehenden biographischen Abriß wird der vier Spalten umfassende Personenartikel zu Christopher Simpson aus der Enzyklopädie *MGG* (Bd. 12, 1965, Sp. 717–720) auf eine Viertelseite eingedickt. Dabei wird unkritisch die keinesfalls gesicherte Romreise Simpsons (1661) aus Coxons Lexikonartikel als gesichert übernommen (vgl. zu diesem Problem die im folgenden angegebene Arbeit von Ph. J. Lord, S. XV.). Gleich in diesem Zusammenhang muß der Vorwurf erhoben werden, daß Eggers

die maßgebliche, vor allem angelsächsische Literatur zum Themenkreis nicht zur Kenntnis genommen hat. So vermisste ich, um nur Buchtitel zu nennen, etwa die Aufarbeitung folgender Abhandlungen: Phillip J. Lord (Hrsg.): Christopher Simpson, *A Compendium of Practical Music in five Parts*, London 1667, Oxford 1970 (mit einer gründlich recherchierenden Studie zu Simpsons Leben und Werk, S. XIII–XXXVIII) und Margaret Meredith, *Christopher Simpson and the Consort of Viols*, 3 Bde., Diss. Univ. of Wales, Cardiff 1969 (mit Hinweisen auf weitere Diminutionen). Auch die Erstauflage des Traktats von 1659 wurde offensichtlich nicht herangezogen. Sie ist in einigen Details (z. B. bezüglich der Generalbaßpraxis) aufschlußreich und wäre der Kommentierung der zweiten Fassung von 1665 dienlich gewesen. Sie klärt beispielsweise über die falsche Paginierung (S. 52ff., recte 62ff.) der Zweitfassung auf und enthält interessante Hinweise zum Notenstich.

Die mangelhafte Literaturrezeption schlägt sich zwangsläufig in der Qualität der Kommentare nieder, die allerdings auch gehaltvoll sein können, wenn der Gambist Eggers aus seinem Erfahrungswissen schöpfen kann (vgl. die Anmerkungen zu S. 1a–12a). Mit Kommentaren dünn besiedelt ist sowohl der satztechnisch ausgerichtete 2. Teil (S. 13a–25a) als auch der 3. Teil (S. 27a–61a), der als wichtigster Abschnitt des Simpsontraktats gründlichster Erläuterungen bedürft hätte; er diskutiert nämlich gambistische Diminutionsformen und -techniken.

Das sprachliche Niveau der Übersetzung und der Kommentare ist durchweg erschreckend (die guten, aber sachlich gesehen marginalen Verdeutschungen der lateinischen Widmungsode, S. XV und der Leseranrede, S. XIX bilden Ausnahmen). Stellenweise verheddert sich der Herausgeber in abenteuerlichen grammatischen Konstruktionen, verwendet häufig elliptische Sätze und bedient sich eines holprigen Satzbaus, der durch das ängstliche Anklammern der Übersetzung an die englische Syntax verursacht wird: „Wenn sie sich gegenseitig so lange, wie es ihnen gut schien, auf diese selbe Weise geantwortet haben, können die beiden Violen eine Phrase beide zusammen diminuieren“ (S. 58a). Ungeschickte Wortbildungen („Könnensgrad“, S. XVII), schulterklopfende Umgangssprache (S. 6a, „Übe nun die folgende Übung“.), fehlerhafte Orthographie (S. 10a, Kapitelüberschrift „Von

Tripla's“; S. 16a, die Rede von „b'n oder Kreuze(n)“, zahlreiche Interpunktionsfehler, mangelhafte oder schiefe Verdeutschungen (S. 17a „Zwischen-Endungen“ statt „Binnenkadenzen“ für „middle Closes“; S. 30a, „hohe Terz“ und „hohe Quinte“ statt „Dezime“ bzw. „Duodezime“; S. 56af.: „durchlaufender Ground“ statt „Generalbaß“ für „Continued Ground“ und „Through-Bass“) erschüttern das Vertrauen in die Übersetzung und in den Kommentar grundsätzlich.

Aus der Menge sinnverzerrender oder -verdunkelnder Textpassagen seien hier nur zwei grobe Entstellungen des Originaltextes herausgegriffen. Die als „schroffe und ungefällige Gegenüberstellung von moll gegen Dur“ (S. 15a) falsch erläuterte *relatio non harmonica* scheiterte an der – jedem Übersetzer vertrauten – problembeladenen Verdeutschung von „flat“ und „sharp“, gemeint ist im zitierten Zusammenhang der Querstand. Simpsons Klage „... but the Charge of Printing Divisions (as I have experienced in the Cuts of the Examples in this present Book) doth make that kind of Musick less communicable“ (S. 61), der etwa wie folgt zu übersetzen ist „... doch leider stehen die Kosten des Notendrucks (ich habe sie durch die Stiche der Notenbeispiele in vorliegendem Buch zu spüren bekommen) der Verbreitung von Divisions im Wege“, liest sich bei Eggers (S. 61a) dann so: „Wenn man aber Divisions gedruckt herausgibt, spricht diese Art Musik (wie ich erfahren habe bei den Stichen der Beispiele im vorliegenden Buch) nicht mehr so unmittelbar an.“ In einem Fall kapituliert Eggers vor einer (falsch gelesenen) Vokabel, trifft dabei jedoch intuitiv den richtigen Sachverhalt (S. 15/15a liest er offenbar „so loecisme“ statt „soloecisme“, ein Wort, das „grober Sprachfehler, Verstoß“ bedeutet. Sigmund Freud läßt grüßen). Angesichts derartiger Schnitzer darf man Druckfehler, vergessene Worte und verrutschte Zeilen großzügig übergehen. Sie gehen wohl auch zu Lasten der offenkundig schlechten lektoriellen Betreuung des Verlags.

Die offenbar unreflektierte fünffach homonyme Verwendung des Begriffsworts „Diskant“ muß den interessierten Gambisten – an ihn denkt Eggers vermutlich in erster Linie – in eine wahrlich babylonische Begriffsverwirrung stürzen. Gemäß der von Simpson beigegebenen viersprachigen „Nomenclatura“ (S. XX) sollte

das englische Wort „Descant“ in der Überschrift zur Kompositionslehre (und natürlich auch im laufenden Text selbst) nicht als „Diskant“, sondern als „Kontrapunkt“ (bzw. noch genauer als „Contrapunto alla mente“) wiedergegeben werden. Nun benutzt Eggers' Übersetzung, durchaus im Einklang mit der oftmals verwirrenden fachwissenschaftlichen Sprachpraxis, das Wort „Diskant“ aber auch als Bezeichnung für die Sopranstimme im mehrstimmigen Satz (z. B. S. 17a), als *terminus technicus* für eine bestimmte Improvisationsform (S. 35a, „Diskant-Division“ als schöpferisches Produkt und Satztechnik), zur Kennzeichnung eines gewissen satz- und spieltechnischen Regeln folgenden Improvisationsprozesses (vor allem in der verbalisierten Form des Substantivs: „diskantieren“, z. B. S. 58a) und zur Benennung des Sopraninstruments der Gambenfamilie (S. 60a, „Zwei Diskante“ für „two Trebles“, i. e. „treble-viol“). Gerade hier wäre eine differenzierende und dann auch konsequent beizubehaltende Wortwahl ebenso nötig wie ein fundierter Kommentar, der die Sachlagen erklärt. Daß Simpsons Klammerhinweis auf „Des Cartes“, den Eggers völlig zusammenhanglos in seine Übertragung einflcht (S. 22a), einen Bezug herstellt zu René Descartes' *Musicae Compendium* (Utrecht 1650), ist dem Herausgeber ebenso entgangen wie vieles andere.

Die Ausgabe bedient sich der bewährten synoptischen Publikationsform, d. h. sie reproduziert *verso* das englisch-lateinische Original und konfrontiert dieses *recto* mit der deutschen Übersetzung. Ich sehe jedoch die Idee der Faksimilierung grundsätzlich verletzt, wenn im Notenteil die sonst *recto* stehende Übersetzung in die Reproduktion des Originals hineingequetscht wird (ab S. 33, S. 40, 48 und öfter). Dieses ungeschickte verlegerische Konzept, das möglicherweise durch den (prinzipiell zu bejahenden) sparsamen Umgang mit Papier und Druckmaterial verursacht wurde, erzielt häufig das Gegenteil des erwünschten Einsparungseffekts: Es entstehen teilweise oder völlig leere Buchseiten (S. 33a, 38a, 39a, 43a, 49a, 51a).

Auf eine Umschrift der im fortlaufenden Text integrierten originalen Notenbeispiele verzichtet Eggers. Dieser Verzicht wäre nicht weiter beklagenswert, da die Druckqualität der Noten für die englischen Verhältnisse des 17. Jahrhunderts erstaunlich gut und leserlich ist, wenn durch diese Aussparung nicht auch die kritische Sichtung auf

Druckfehler unterschlagen worden wäre. Allein der Notenanhang (S. 52, recte 62ff.) enthält etwa zehn Stichfehler, die ebenso wie die (erstaunlich wenigen!) Fehler der übrigen Notenbeispiele – von einer Ausnahme (S. 9a) abgesehen – nicht erwähnt werden. Auch über Simpsons eigentümliche Balkierung von Noten in den Gambensätzen verliert Eggers kein Wort: Die gerad- oder ungeradzahlige Vereinigung von Noten unter einem gemeinsamen Balken gibt Hinweise auf die anzuwendende Strichart. Auch in einem weiteren Punkt sieht sich der Spieler mit den Instrumentalstücken des Anhangs im Stich gelassen. Sie sind ihm als Solostücke zugänglich, eine mögliche Generalbaßaussetzung fehlt aber. Der bereits mehrfach separat und mangelhaft publizierte Notenanhang (S. 52, recte 62ff.) (zuletzt Hofheim, Taunus 1981) hätte bei dieser Gelegenheit in einem gesonderten Heft in eine kritische oder praktische Ausgabe überführt werden müssen.

Auf Eggers Inhaltsangaben, Übersetzungen und Tabulaturumschriften (S. 68–108) aus den maßgeblichen Partien von Thomas Mace' *Musick's Monument* (London 1676) gründlicher einzugehen, glaube ich mir ersparen zu dürfen, obwohl die Qualität dieses Teils etwas besser ist als die des historisch wichtigeren Simpson-Traktats. Hinsichtlich der Tabulaturumschriften wären einige geringfügige Einwände zu machen, etwa zur Interpretation bestimmter Zusatzzeichen.

Zu resümieren ist also, daß die vorliegende Publikation einerseits das Prädikat einer „kritischen Ausgabe“ nicht verdient (und wohl auch gar nicht beanspruchen wollte), andererseits aber als praxisbezogene Ausgabe dem Gambisten nicht sehr dienlich sein kann. Die Reihe *Musikwissenschaftliche Schriften*, in die die besprochene Ausgabe aufgenommen ist, eine Reihe, zu der namhafte Autoren Beiträge geliefert haben, hat hier sicherlich nicht das gehalten, was sie zu versprechen vorgibt: gründliche historische Recherchen und dem Standard unseres Faches entsprechend sorgfältig geleistete philologische und interpretatorische Arbeit.

(September 1984)

Bernhard R. Appel

Die Hohenfurther Liederhandschrift (H 42) von 1410, Facsimileausgabe. Mit einleitenden Abhandlungen von L. VACHA, F. SCHÄFER und G. MASSENKEIL, hrsg. von Hans ROTHE. Köln, Wien: Böhlau Verlag 1984. 440 S., davon 8 Farbtaf. (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven. Band 21.)

Die im Archiv des ehemaligen Zisterzienserklosters Hohenfurt (Vyšší Brod) in Südböhmen aufbewahrte Handschrift H 42 von 1410 ist ein zentrales Denkmal sowohl für die lateinischsprachige als auch die tschechische ein- und zweistimmige Singpraxis von „cantus liturgici“, Tropen und Cantiones zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Diese erschloß für die Musikwissenschaft erstmals, jedoch nicht zureichend 1937 Dobroslav Orel in seinem gewichtigen Buch *Hudební prvky svatováclavské* (besonders S. 556ff.) auch dadurch, daß er einige Blätter faksimiliert abdruckte (Taf. XIIIff.). Vordem hatten Autoren wie Guido M. Dreves in *Cantiones Bohemicae* (1886) lediglich einzelne Nummern daraus zugänglich gemacht (z. B. S. 197). Die vorliegende Ausgabe macht nunmehr die gesamte Quelle in schwarz-weiß Faksimiles sowie acht Farbtafeln allgemein benutzbar.

Schreiber der Handschrift war der „frater Přibík“, dessen Biographie und fleißiges Wirken Lumír Vácha in einem einleitenden Kapitel nachzuzeichnen sucht. Dieser tschechische Zisterziensermönch gehörte dem Konvent bereits um 1366 an. Er diente dem Kloster als Cellarius wie auch als Scriptor. Diese im hohen Alter von ihm heterogen angelegte Handschrift vereinigt Gesänge böhmischer Provenienz mit von auswärts stammenden. Sieben Stücke sind tschechisch textiert. Diesen kommt innerhalb der tschechischen Literaturgeschichte eine besondere Bedeutung zu. In der vorliegenden Ausgabe sind sie in einem Anhang sowohl transkribiert als auch in deutscher Übersetzung abgedruckt zu finden. Franz Schäfer ist dies ebensowohl zu danken wie die Vermittlung eines vollständigen Incipitariums. Günther Massenkeil gibt einige knapp gefaßte Hinweise auf die musikgeschichtliche Relevanz von H 42, die sich für ihn vornehmlich in den Notaten von dreizehn zweistimmigen Gesängen ausweist, welche zumeist Cantionen sind und auf dreierlei, z. T. anachronistische Weise notiert sind. Spätorganaler Duktus wie auch der Discantus-Satz finden sich hier nebeneinander als ein Spiegel klösterlicher einfacher

Singpraxis, die ähnlich auch andernorts bis ins 16. Jahrhundert hinein geübt worden ist.

Eine detaillierte Untersuchung zum gesamten Repertoire steht noch aus. Diese ist mittels dieser Faksimileausgabe erheblich erleichtert. Es bleibt zu wünschen, daß diese Weiterführung über die Ansätze bei F. Mužík und J. Černý hinaus komparatistisch geschieht, um so einen wichtigen Aspekt der böhmischen wie der Hohenfurter Musikgeschichte in ihrer Eigenständigkeit wie auch Abhängigkeit während des 15. Jahrhunderts erhellen zu helfen. Auf die Einbeziehung der Hohenfurter Liederhandschrift von 1460 sollte man hierbei nicht verzichten.

(Oktober 1984)

Walter Salmen

Das Glogauer Liederbuch. Dritter Teil. Nr. 1–120. Hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. VIII, 179 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 85, 22. Band der Abteilung Mittelalter.)

Das Glogauer Liederbuch. Vierter Teil: Nr. 121–294. Kritischer Bericht und Verzeichnisse. Hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel–Basel–London. Bärenreiter 1981. 201 S. (S. 199–399). (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 86, 23. Band der Abteilung Mittelalter.)

Das Glogauer Liederbuch, ein in drei Stimmbüchern notierter Gebrauchs-Sammelkodex, der zu den umfangreichsten, universalsten und wichtigsten deutschen Musikquellen des ausgehenden Mittelalters überhaupt gehört, trägt seinen Namen zu Unrecht, enthält es doch neben knapp 70 deutschen mehrstimmigen Liedern annähernd ebenso viele instrumentale Spielstücke (meist Carmina, textlose Chansons) und mehr als doppelt so viele lateinisch textierte, überwiegend cantus-firmus-gebundene geistliche Sätze. Daß die im Grunde unzutreffende und irreführende Bezeichnung in der vorliegenden Edition beibehalten wurde, mag weniger auf den Umstand zurückzuführen sein, daß sich in der Fachliteratur „Glogauer Liederbuch“ (seit 1927) gegenüber „Berliner Liederbuch“ (seit 1874) durchsetzte – Walter Salmens Vorschlag „Glogauer Lieder- und Musikbuch“ (*Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur . . .*, Kassel 1954, S. 70ff., und *MGG* 5, 1956, Sp. 300) ist zu

weitläufig und „unhandlich“ –, als vielmehr darin liegen, daß sich Väterleins Ausgabe als Fortsetzung und Abschluß der Edition in *EdM* 4 (*Das Glogauer Liederbuch. Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, 1936) und *EdM* 8 (*Dass. Zweiter Teil: Ausgewählte lateinische Sätze*, 1937) versteht, was u. a. auch in der Beibehaltung der (teilweise fehlerhaften) alten Numerierung der Kompositionen zum Ausdruck kommt. Diese beiden älteren Bände werden freilich qualitativ und quantitativ bei weitem übertroffen, und es liegt nunmehr die ganze Handschrift vollständig veröffentlicht vor. Da Väterleins Editionsgrundsätze teilweise erheblich von denen der beiden älteren, durch Herbert Ringmann besorgten und gewiß mit einigen Unzulänglichkeiten (z. B. die in der Quelle nicht verzeichneten Takt- bzw. Mensurwechsel) behafteten Bände abweichen, wurden insgesamt 35 Stücke neu übertragen; bei den übrigen 145 in *EdM* 4 und 8 publizierten ist auf einen Wiederabdruck verzichtet worden. Im Gegensatz zu Ringmanns Anordnung nach Gattungen und nach dem Alphabet erscheinen die Kompositionen jetzt in der Reihenfolge der Quelle, wobei auf die Ausgabe in *EdM* 4 und 8 verwiesen wird. (Bei Nr. 100 fehlt in *EdM* 85. S. 185 der Hinweis: vgl. die Ausgabe in *EdM* 4, S. 96.)

Über die Prinzipien der Edition, die nur teilweise und sehr bedingt mit den im *EdM* sonst gebräuchlichen (vgl. Georg von Dadelsen [Hrsg.], *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel usw. 1967, S. 19–26) übereinstimmen, handelt der ausführliche und gehaltvolle, sehr umfangreiche Kritische Bericht. Danach werden u. a. moderne Taktvorzeichen nicht verwendet und alle Noten der Quelle ohne Unterschied im Verhältnis 2:1 verkürzt. Als Richtwert der Zahlen- und Zeitverhältnisse im Mensursystem dient der (im 15. Jahrhundert als Begriff freilich noch nicht existente) „integer valor“, die Distinktionsstriche („Mensurstriche“) teilen „immer die gleichen Zeitabschnitte ab“ (S. 353) und erscheinen sonach etwa in dem mit Abstand am häufigsten vorkommenden tempus imperfectum diminutum (♢ auch C2) nach jeweils vier, im tempus perfectum (O) nach je drei, im tempus perfectum cum proportione dupla (O2) nach je sechs Halben der Übertragung, dementsprechend im tempus imperfectum non diminutum (C) nach je zwei Halben usw. So entsteht in beispielhafter Weise ein einheitlicher,

übersichtlicher und gut lesbarer Notentext, dem auch der Stecher alle verfügbare Sorgfalt hat angedeihen lassen. (Da in der Quelle fehlende Mensurzeichen bei der Übertragung gewöhnlich in eckige Klammern gesetzt werden – s. u. a. S. 17, 94f., 98–102, 106, 110 – hätte dies auch auf S. 38, 117, 202, 284 und 308 erfolgen müssen; bei Nr. 49, 75 und 148 fehlt überhaupt die Mensurangabe in allen Stimmen.)

Besonderes Gewicht erhält die vorliegende Ausgabe durch ihre problembewußt durchgeführten Repertoirestudien, die in dem Bestreben gipfeln, Texte und Melodien nachzuweisen, d. h. „in die Untersuchungen neben Konkordanzen im engeren Sinn („Satzkonkordanzen“) auch die liturgischen Texte und Melodien der cantus-firmus-gebundenen Stücke einzubeziehen“. Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse erhärten in eindrucksvoller Weise die Annahme, „daß das Glogauer Repertoire eng mit dem böhmisch-österreichisch-süddeutschen Kulturkreis verbunden sei – auch im Bereich des einstimmigen Chorals“ (S. 345). Für die Satzkonkordanzen erweisen sich drei Quellen als besonders wichtig: der Trienter Codex 91, das Schedel-Liederbuch und die Kaschauer Mensuralfragmente. Die Einzelanmerkungen zu den Kompositionen sind mit umfassender Sachkenntnis und großer Akribie vorgenommen, wobei nur bei Neuübertragungen und Ergänzungen auf *EdM* 4 und 8 Bezug genommen wird. Hierzu sei nachgetragen, daß die als letzte Komposition (Nr. 294) aufgeführte vierstimmige Antiphona *Nigra sum, sed formosa* in festo Venerationis B. M. V. von Heinrich Finck stammt (Ms. mus. Bártfa 22 [nur Tenor]: „HF“; vgl. Hans Albrecht, in: *Mf* 1, 1948, S. 242–285, bes. S. 270, und neuerdings Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck - musicus excellentissimus*, Köln 1982, S. 135–138), eine weitere Konkordanz im Apel-Codex (UB Leipzig, Cod. 1494, Nr. 119) hat und seit 1960 in Neuausgabe vorliegt (*EdM* 33, S. 217–220).

Nicht ganz glücklich wurde die (zugegeben bisweilen schwierige) Akzidentienfrage angegangen. Zwar sichert sich der Herausgeber dadurch ab, daß er betont, der Notentext enthalte sich interpretierender Zusätze, und es sei nicht Aufgabe seiner Edition, „ein weiteres Mal nach einer Lösung des Akzidentienproblems zu suchen. Daher ist der Gebrauch von Zusatzzeichen auf ein Minimum beschränkt und unverbindlich“ (Vorwort, S. VII). Andererseits weist Väterlein

mit Recht darauf hin, daß Stücken im 5. und 6. Kirchenton „fast immer das *b*-molle eigen“ und deshalb „*b* statt *h* zu singen“ sei, oder daß im nach *g* transponierten 1. und 2. Kirchenton das *b*-molle „als leitereigener Ton gelten und daher auch gesungen werden“ müsse (S. 354). Warum wurden dann solche und ähnliche (offenbar nicht ganz) „verlorengegangene Selbstverständlichkeiten“ in der Edition nicht berücksichtigt, weshalb nun der Benutzer bei fast allen Stücken sich den Notentext in dieser Hinsicht erst zurechtlesen und eigens präparieren muß? Auch wenn etwa in untextierten, also instrumental auszuführenden Baßstimmen keine Ausführungsschwierigkeiten des „*mi contra fa*“ angenommen werden müssen (Vorwort, S. VII), kann man sich schwerlich vorstellen, daß im Glogauer Liederbuch ein eigener Stil mit dem integralen Element des Tritonus *f-h* (in Stücken wie Nr. 19 und Nr. 27 mehr als zehnmal!) geprägt worden wäre. Es mutet konfus an, wenn beispielsweise S. 30, Mensur 22 *h* (Tenor) gegen *es* (Contratenor), S. 109, Mensur 91 *es''* (Diskant) gegen *e* (Ct), S. 131, Mensur 20 *b* (T) gegen *H* und *e* (Ct), S. 135, Mensur 90 *es''* (D) gegen *e'* (T) und *a* (Ct), ebda. Mensur 115 *es''* (D) gegen *e* (Ct) und *e'* (T), S. 154 Mensur 7 *b'* (D) gegen *h* (Ct), S. 208, Mensur 50 *b* (T) gegen *h* (Ct) und *h'* (D), S. 329, Mensur 8 *h* (D) gegen *B* (Ct), ebda. Mensur 13 *b* (T) gegen *H* (Ct), S. 333, Mensur 115 *b'* (D) gegen *h* (Ct), S. 335 Mensur 182 *es* (Ct) gegen *h* (T) steht. Und es erscheint einfach unbeholfen, daß in einem Stück im *F*-Modus wie Nr. 187 ein *b* über der Note *h'* des Diskant nur in Mensur 37, nicht aber in den vollkommen gleichen Wendungen Mensur 17, 49, 70, 87, 108, 115, 131, 148 und 165, ein *b* über *h* des Contratenor nur in Mensur 88, nicht aber an denselben, eben angeführten Stellen erscheint. Auch im Hinblick auf das (doch gewiß relativ unproblematische) Subsemitonium der Diskantklausele in „Vollkadenzen“ wäre ein konsequent angewandtes Prinzip (z. B. S. 36, Mensur 90: *cis'*; oder desgl. in Nr. 108, Mensur 30, 46, 85, 118 gegenüber Mensur 16, 39, 62, 130, 143 und 176) sinnvoll gewesen. So fallen leider ein paar Wermutstropfen in diese Edition, die im übrigen als mustergültig zu bezeichnen ist.

(Dezember 1984)

Franz Krautwurst

Oeuvres de Pinel. Édition et Transcription par Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1982. XLIV, 201 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Mit dem neuen Band *Oeuvres de Pinel* der Reihe *Corpus des Luthistes Français* hat das Centre National de la Recherche Scientifique einen weiteren wichtigen Beitrag geleistet, französische Lautenmusik des 17. Jahrhunderts leichter zugänglich zu machen. Mit dem Familiennamen „Pinel“ signierte Kompositionen tauchen in zahlreichen Handschriften des 17. Jahrhunderts auf. Doch abgesehen von einer Bearbeitung für Flöte (Violine) und Basso continuo, Amsterdam 1703, wurde in älterer Zeit keine dieser Lautenkompositionen durch Drucklegung gewürdigt. Lady Burwell, die noch in der Lage war, über die Spielweise Pinels zu urteilen, lobt sein Spiel als „very gay and airy; he made his lessons with a great deal of facility“. Einem breiteren Publikum wurde der Name Pinel erst wieder im 20. Jahrhundert nahe gebracht. La Laurencie (*Les Luthistes*, 1928) bescheinigt den Kompositionen Pinels eine „noblesse indiscutable“ und Hans Neemann veröffentlicht in seiner Anthologie *Alte Meister der Laute*, Berlin o. J., drei Stücke aus der Rostocker Handschrift. Erst durch die in jüngster Zeit aufgelebte Editionsweise, handschriftliche Lautentabulaturen in Faksimile zu veröffentlichen, wurde ein Teil der Werke Pinels einer größeren Schar von Lautenisten wieder greifbar. Die Ausgabe von Monique Rollin und Jean-Michel Vaccaro hat also unzweifelhaft das Verdienst, die Kompositionen Pinels auch denen zugänglich gemacht zu haben, die mit dem Lesen und Spielen von französischer Lautentabulatur nicht auf vertrautem Fuß stehen. Darüberhinaus ist hier das auf viele Handschriften verstreute Gesamtwerk eines bedeutenden Lautenisten in einem Band zusammengefaßt.

Allein der Überblick über die einzelnen Quellen („Tableau des Sources“, „Notes sur les Sources“) macht diese Ausgabe für Praktiker und Musikologen, die sich mit französischer Lautenmusik befassen, unverzichtbar. Beeindruckend auch die Quellenarbeit, die der „Étude biographique“ zugrunde liegt, und die erstmals Licht in die bislang unklaren Familienbeziehungen der „Pinels“ bringt. Die Herausgeber unterscheiden drei Familienmitglieder, die sich musikalisch einen Namen gemacht haben: Germain

Pinel, geboren kurz nach 1600, gestorben 1661, ist der bedeutendste Musiker dieser Familie, Lautenlehrer des jungen Louis XIV, Kammerlautenist und -theorbist des Königs, Kollege Louis Couperins, Zeitgenosse von Denis Gaultier. Diesem Germain werden von Monique Rollin und Jean-Michel Vaccaro alle Kompositionen unter dem Namen Pinel zugeschrieben. Daneben wirkten als Musiker: François Pinel, Germain's jüngster Bruder als Theorbist ebenfalls Kammermusiker des Königs und Séraphin Pinel, der Sohn Germain's und ab 1659 dessen Nachfolger im Amt am Hofe.

Diesen sorgfältigen und informativen Recherchen zollt man gerne den schuldigen Respekt. Der Notentext läßt jedoch einige kritische Bemerkungen durchaus angebracht erscheinen. Die simultane Darstellung von Lautentabulatur und Übertragung in Klaviernotation – gewissermaßen ein „Markenzeichen“ des *Corpus* – ist von Praktikern oft genug bedauert worden; zwingt sie doch den Spieler innerhalb eines Stückes zu ständigem Blättern. Lautenisten werden durch diese Art der Wiedergabe geradezu an das den Verlagen so verhaßte Kopiergerät getrieben.

Erstmals wurde in dieser Ausgabe die Tabulatur nicht mit Typen gesetzt, sondern handschriftlich wiedergegeben. Das Ergebnis ist eine deutliche, übersichtliche und der größeren Buchstaben wegen leicht lesbare Schrift, die allerdings durch Rücksichtnahme auf die simultane notenwertbezogene Übertragung den Vorteil einer flüssigen handschriftlichen Darstellung, die den Originalen näher kommen könnte, wieder einbüßt. Gelegentlich kommt es sogar zu Widersinnigkeiten, die in einer handschriftlichen Quelle undenkbar wären, wenn z. B. ein Tenue-Bogen am Zeilenende abbricht und auf der neuen Zeile oder gar Seite aus dem Nichts wieder einsetzt. Stellvertretend für viele auffallende Mängel sei die Seite 189 dieser Ausgabe herausgegriffen. Sie beginnt mit einem solchen frei einsetzenden Tenue-Bogen. Zeile 2, Takt 1, 1. Akkord hat in der Tabulatur eine falsche Baßbezeichnung. Das *d* ist nicht auf dem 8. sondern auf dem 7. Chor zu spielen, wie in der Übertragung richtig wiedergegeben. Offensichtlich ist hier ein Tenue-Bogen als Baßstrich mißverstanden worden. Im selben Takt fehlt auf der dritten Zählzeit das Mensurzeichen; ebenso fehlt im 2. Takt der 3. Zeile das Mensurzeichen auf der 3. Zählzeit. Die Übertragung des gebrochenen Schlußakkords in reale

Notenwerte, die dann doch nicht den genauen Wert wiedergeben, ist fragwürdig. Ebenso folgt der Abdruck von Varianten nicht der Bedeutung der einzelnen Stellen, sondern dem zur Verfügung stehenden freien Platz am Ende einer Seite, also ganz zufällig, wie hier in der letzten Zeile der Seite 189.

Daß die Seiten in der Überzahl sind, an denen mit Ausnahme der genannten prinzipiellen Kritik nichts auszusetzen ist, sollte mit Rücksicht auf die Bemühungen der Herausgeber nicht verschwiegen werden. Insgesamt bleibt der Eindruck, daß manche kleineren Fehler durch größere Sorgfalt hätten vermieden werden können, daß grundsätzliche Kritikpunkte aber auf Richtlinien der Herausgeber zurückzuführen sind, die versuchen, das einheitliche Erscheinungsbild des *Corpus* zu wahren.

Lautenisten sind durch diese Ausgabe auf die wichtigen Handschriften Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek MS 641 und Rostock, Universitätsbibliothek MS Mus saec. XVII 18 54 aufmerksam gemacht worden, deren Versionen bevorzugt für die Wiedergabe in dieser Ausgabe gewählt wurden. Es wäre ein erwünschter Nebeneffekt dieser Neuausgabe, wenn die Verantwortlichen des Zentralantiquariats der DDR angesichts der erneut bestätigten Bedeutung dieser Manuskripte sich zu einer Faksimileausgabe entschließen könnten.

(Juni 1984)

Dieter Kirsch

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY Lieder ohne Worte. Hrsg. nach Autographen, Abschriften und Erstaussagen von Rudolf ELVERS und Ernst HERTTRICH. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. Notentext und Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag (1981). VII, 163, 10 S.

Mit dieser Edition hat der renommierte Henle-Verlag eine der wichtigsten Sammlungen romantischer Klaviermusik vorgelegt. In der Bezeichnung *Lieder ohne Worte* artikuliert sich eine Vorstellung des 19. Jahrhunderts. Es ist die Vorstellung vom sprachlosen Gesang, an dem sich, befreit von der Begrifflichkeit des Wortes, die schöpferische Phantasie entzündet. Der Titel des 1832 bei Novello in London erschienenen ersten

Heftes dieser Reihe lautet noch *Original Melodies*. Auch in den frühen Briefen Mendelssohns werden diese kurz gehaltenen Stücke zunächst als „Romanzen für's Pianoforte“ oder einfach als „Clavierstücke“ bezeichnet. Erst ab der zweiten Sammlung (op. 30) setzt sich einheitlich der Haupttitel durch.

Neben den vom Komponisten selbst veröffentlichten sechs Heften mit je sechs Stücken enthält die vorliegende Ausgabe auch die postum publizierten Werkgruppen op. 85 und op. 102 sowie das sog. *Reiterlied*. In einem Anhang sind bei stark voneinander abweichenden Quellen Zweitfassungen abgedruckt (op. 30,4; op. 85,6; op. 102,2).

Die Edition dokumentiert eindrucksvoll, wie sich der wissenschaftliche Anspruch auf quellenkritische Arbeit durchaus mit den Erfordernissen einer praktischen Ausgabe in Einklang bringen läßt. Das Editionsteam ist mit einer Sorgfalt und Genauigkeit zu Werke gegangen, wie sie den Richtlinien einer kritischen Ausgabe entspricht. In einem kurz gefaßten aber informativen Revisionsbericht erhalten wir Aufschluß über die Quellenlage der einzelnen Opusgruppen. Zur Erstellung des Notentextes werden Autographe, Abschriften und Erstaussagen herangezogen. Für die zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen *Lieder* dienten als Grundlage die Erstdrucke als die vom Komponisten autorisierten Quellen. Aus urheberrechtlichen Gründen ließ Mendelssohn viele seiner Werke gleichzeitig in Deutschland, England, Frankreich und Italien veröffentlichen, so daß neben deutschen Ausgaben vor allem Londoner, Pariser und Mailänder Drucke verwendet wurden. Inkonsequenzen und Unklarheiten beim Vergleich der Drucke wurden unter Einbeziehung handschriftlicher Quellen korrigiert. Für die postum herausgegebenen Sammlungen op. 85 und op. 102 wurden primär handschriftliche Quellen benutzt. „Wo für ein Stück mehrere Handschriften erhalten sind, wurde, unter Berücksichtigung der anderen, die die vermutlich letzte Fassung enthaltende als Hauptquelle bestimmt, also keine Kollation verschiedener Lesarten aus unterschiedlichen Hss. vorgenommen“ (S. 172).

Der Notentext ist, wie wir es von anderen Ausgaben dieses Verlags gewohnt sind, sehr übersichtlich angeordnet und vorbildlich klar gedruckt.

(Juli 1984)

August Gerstmeier

ROBERT SCHUMANN: Klavierwerke Band IV. Nach Autographen und den Originalausgaben hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1983), 239 S.

Der Band IV der von Wolfgang Boetticher herausgegebenen Urtext-Ausgabe der ausgewählten Klavierwerke Robert Schumanns umfaßt neben der *Toccat*a op. 7 die drei *Klaviersonaten* *fis*-moll op. 11, *f*-moll op. 14 (in der Fassung von 1853) und *g*-moll op. 22 und die ursprünglich als *Sonate für Beethoven* betitelte *Fantasie C*-dur op. 17. Ferner enthält dieser Band als Anhang zu op. 14 den ersten Satz des vom Komponisten *Concert sans Orchestre* genannten Werkes in der Fassung von 1836, das 1866 posthum veröffentlichte *Scherzo* aus dem Autograph von 1836 und zwei in dieser Ausgabe zum ersten Mal vollständig wiedergegebene Variationen zum dritten Satz von op. 14 aus dem Autograph von 1836. Zur *Sonate* op. 22 wird in einem Anhang das ursprüngliche Finale hinzugefügt.

Im Vorwort gibt der Herausgeber Einzelheiten über die Entstehung der Werke und den entsprechenden biographischen Hintergrund auch unter Benutzung von Tagebuchnotizen und Briefen und erwähnt Zeit, Verlag und Ort des jeweiligen ersten Erscheinens der betreffenden Werke. Dabei werden eingesehene und teilweise erstmals benutzte Autographe und ihre gegenwärtigen Fundorte in New York, London, Wien, Ost- und West-Berlin und Budapest angegeben. Als Hauptquelle wurde bei allen fünf Werken die jeweilige Erstausgabe zugrunde gelegt, ferner die Autographe hinzugezogen und Skizzen und Entwürfe der teils in Bonn, teils in Privatbesitz befindlichen ehemaligen Sammlung Wiede berücksichtigt.

In dem „Kritischen Bericht“ werden außer der *Toccat*a op. 7 alle in diesem Band herausgegebenen Werke nebst den erwähnten Anhängen im Vergleich zu den Originalausgaben und Autographen einer genauen Durchsicht unterzogen, wobei besonders op. 11 und op. 14 eingehend behandelt werden mußten, während sich bei op. 17 und op. 22 weniger diesbezügliche Probleme ergeben.

Vor allem werden dabei in anerkannter Weise sorgfältig die artikulatorischen und dynamischen Angaben und diejenigen für die Phrasierung und den Pedalgebrauch genau behandelt und auch im Notendruck etwaige Lese-, Stich-

Flüchtigkeits- und Abschreibefehler berücksichtigt und durch Vergleich mit Parallelstellen berichtigt. Die bei jedem Werk im Kopf des jeweiligen Abschnitts des Kritischen Berichts verzeichneten Abkürzungen erleichtern die Lektüre wesentlich. Durch Anmerkungen im Notentext der Werke wird auf die betreffenden Bemerkungen im Kritischen Bericht jeweils hingewiesen, auch handschriftliche Anmerkungen und Fußnoten in Schumanns Autographen werden beachtet. Die Takte im Notentext sind zeilenweise durchnummeriert. Die verhältnismäßig sparsam angegebenen Fingersätze besorgte Hans-Martin Theopold, die kursiv gedruckten Fingersätze stammen von Schumann selbst. Die Herkunft der Metronomangaben, die bei op. 7 und op. 11 fehlen, ist nur für den zweiten und vierten Satz von op. 14 genannt, in den anderen Sätzen von op. 14 und in op. 17 und op. 22 sind sie stillschweigend von anderen Ausgaben übernommen. Diesem Band ist vorn eine Wiedergabe der Zeichnung von Josef Kriehuber beigegeben, die Robert Schumann in Wien 1839 darstellt.

Dadurch daß Vorwort und Kritischer Bericht auch in englischer und französischer Übersetzung gegeben sind, wird diese auch drucktechnisch hervorragende Urtextausgabe internationalen Pianisten leichter zugänglich und weltweit eine werkgetreue Interpretation dieser Werke Schumanns gefördert.

(Dezember 1984)

Werner Schwarz

Diskussion

Die Behauptung von Alfred Clayton (siehe *Mf* 38, 1985, S. 156), ich hätte die Änderung des Originaltextes von Zemlinskys *Zwerg* für die Hamburger Inszenierung gutgeheißen und so eine „ästhetische Lüge“ gedeckt, ist unzutreffend, worüber z. B. die Lektüre meines Aufsatzes *In the Maze of Emotions* in der englischen Zeitschrift *Opera* (August 1983, S. 846) aufklären könnte. Herrn Claytons Irrtum, vielleicht durch meine Zurückhaltung in der öffentlichen Kritik begünstigt, könnte auf sich beruhen bleiben, böte er nicht die Gelegenheit, den Schluß jenes Aufsatzes hier nachzutragen, der in *Opera* ohne mein Wissen unterdrückt wurde, um ausgerechnet einer Anzeige von Universal Edition