
BESPRECHUNGEN

Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und dem Beethoven-Archiv Bonn, hrsg. von Martin STAEHELIN. Bonn: Beethoven-Haus 1981. 270 S.

Komponieren ist nicht Sache der Musikwissenschaft. Das vom Bonner Beethoven-Haus verfaßte *Divertimento für Hermann J. Abs* ist ein Geburtstagsgruß in Worten, nicht in Noten, an den Achtzigjährigen, den der Herausgeber in seinem Grußwort als „Vorbild an echter Mäzenatengesinnung“ würdigt. Die Verdienste Abs', Freund alles Schönen und langjähriger Vorsitzender des Vereins Beethoven-Haus und des Stiftungsrates des Beethoven-Archivs, werden gebührend hervorgehoben, und Hermann Abs, kein Mann spektakulärer „Öffentlichkeitsarbeit“, wird die ihm dargebotene Huldigung durch seine „Mitarbeiter“ mit Vergnügen und Dank quittiert haben.

Ein rundes Drittel des *Divertimento* ist der 1889 erfolgten Gründung des Vereins Beethoven-Haus und seinen Stiftern eingeräumt – Vorgänge, die hier von Paul Egon Hübinger erstmals in vielen Einzelheiten beleuchtet werden. Dabei wächst sich die eingehende Charakteristik des Gründer-Dutzend selbst mit seinen menschlich-allzumenschlichen Schwächen – wie angestrebt – zu einem interessanten „Beitrag zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte deutschen Bürgertums und der Stadt Bonn im ausgehenden 19. Jahrhundert“ aus (S. 224). Wie bezeichnend, und wie traurig, auch hier der alten, betrüblichen Tradition des Desinteresses staatlich-öffentlicher Stellen zu begegnen, das immer dann erst erheblich abnimmt, wenn der Erfolg der Sache sicher scheint. Hermann Abs wird dies selbst häufiger erfahren haben . . .

In anderer, thematischer Weise sprengt das *Divertimento*-Finale den Rahmen einer musikwissenschaftlichen Festschrift, in dem Eduard Trier den *Beethoven-Schrein in der Julius-Wegele-Familienstiftung* behandelt: einen kleinen, historisch gebundenen Familienschatz – und ein bedeutendes kunsthandwerkliches Stück vom

Ende vorigen Jahrhunderts aus der Werkstatt des Kölner Goldschmieds Gabriel Hermeling (1833–1904).

Sichereren musikhistorischen Boden betreten wir mit dem originellen Aufsatz von Sieghard Brandenburg über *Die Beethoven-Autographen Johann Nepomuk Kafkas: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelns von Musikhandschriften*. Er führt direkt in die aktuelle Arbeitsproblematik von Beethoven-Archiv und -Haus, weil er die Wanderung von wichtigen Beethoven-Autographen, besonders von Skizzen später Werke, von Wien aus u. a. ins Britische Museum aufzeigt. Brandenburgs Resümee: Durch die „preistreibende“ Tätigkeit des in Wien wirkenden Pianisten, Genre-Komponisten und Klavierlehrers (1819–1886) „wurde die Vielzahl der Sammler reduziert . . . vor allem wurden aber die großen nationalen Bibliotheken auf den Plan gerufen . . . der Preis hat wohl mehr für den Erhalt einer Handschrift getan als die beste Arbeit eines Konservators oder das Plädoyer eines Wissenschaftlers“ (S. 125).

Zwei weitere, nicht zum erstenmal behandelte Fragen werfen eine andere, grundsätzliche auf: ob deren Basis nicht zu schmal gewählt wurde. *Beethoven und die Tugend* führt bei Martin Staehelin zu dem Ergebnis, daß es mit Beethovens Kenntnis der Kantschen (Moral)lehre nicht weit her sein dürfte. Dafür wird Plutarchs Einfluß betont – letztlich aber doch mit manchen „vielleichts“ versehen, schon was seinen möglichen Hauptvermittler Eulogius Schneider betrifft. Wird es hier am Reizwort „Tugend“ liegen, so bei Günther Massenkeil an der „Koloratur“. Sein Beitrag *Über die Koloraturen bei Beethoven* startet mit der bekannten, aber eben etwas unbefriedigenden Einsicht, „daß in seinem ganzen Vokalschaffen Koloraturen nur selten zu finden sind“ (S. 26). Die Begründung liefert Massenkeil auch, nach der Analyse der großen Leonoren-Arie (Nr. 9): „Man kann somit feststellen, daß Vorhandensein und Art der Koloraturen . . . nicht nur vom Wort und von der Idee her legitimiert sind, sondern zutiefst auch(!) vom

Ganzen der musikalisch-satztechnischen Verarbeitung“ (S. 35). Beethoven also als zutiefst instrumental denkender Komponist: „Koloraturen“ in den letzten Werken, das gäbe vermutlich einen breiteren Ansatz.

Ludwig Finscher vergleicht unter dem Beethoven-Wort „*Das macht mir nicht so leicht ein anderer nach*“ *Beethovens Streichquartettbearbeitung der Klaviersonate op. 14 Nr. 1*. Er kommt, ältere Vergleiche entsprechender Bearbeitungen von Kammermusik etwa bei Orel und Altmann bestätigend, zu dem Ergebnis, daß Beethoven die Chancen einer Quartettfassung dreifach genutzt habe: durch Verdeutlichung und Intensivierung der klangräumlichen Disposition (S. 15), Verdichtung des thematischen Zusammenhangs und der thematischen Arbeit (S. 16) und einer Differenzierung des Satzbildes (S. 20). Lewis Lockwood stellt in seinem Beitrag *On the Coda of the Finale of Beethoven's Fifth Symphony* die „Doppel-Coda“ der Fünften in den größeren Zusammenhang der großformatigen Kompositionen zwischen den Opera 55 und 97. Dramatischer als diese Betrachtung dramatischer Musik (und das im philologischen Sinne) nimmt sich die Darstellung des Werdens eines kompositorischen Details in der Klaviersonate op. 110 aus. Hans-Werner Kùthens Aufsatz *Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum* arbeitet die Schwierigkeiten heraus, die Beethoven mit der Ausarbeitung der ersten Fuge im Sonatenfinale zu bestehen hatte, speziell der Takte 87 bis 98, zeigt anhand der Skizzen den Lösungsweg auf – und läßt dabei Heinrich Schenker mit seiner kommentierten Beethoven-Ausgabe gegen seine Fachkritiker Gerechtigkeit widerfahren.

(Juni 1985)

Carl-Heinz Mann

oder materiellen Bedingtheiten musikkultureller Erscheinungen“ verknüpft werden („Zum Geleit“, S. 5). Die Publikation wendet sich vornehmlich an den „Spezialisten, der neues, ihm noch nicht erschlossenes Material sucht“, kann aber auch dem „Liebhaber Bachscher Musik“ neue Einsichten nahebringen.

Die vorliegenden Beiträge bestehen aus dem Grundsatzreferat, das Werner Neumann 1972 im Rahmen des Kolloquiums „Probleme der Bach-Interpretation“ gehalten hat: *Grenzen und Möglichkeiten der Bachinterpretation aus historischer Sicht* und den Arbeiten, die beim Kolloquium „Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken“ im Dezember 1981 vorgetragen wurden. Karl Czok und Martin Petzoldt untersuchen politische und kirchliche Verhältnisse in Leipzig: *Sächsischer Landesstaat zur Bachzeit* bzw. *Überlegungen zur theologischen und geistigen Integration Bachs in Leipzig 1723*. Mit Bachs Leipziger Wirken befassen sich Armin Schneiderheine und Alfred Dürr: *Bachs Figuralchor und die Chorempore in der Thomaskirche* bzw. *Zur Leipziger Fassung der Französischen Suiten von J. S. Bach*, während die übrigen drei Aufsätze dem „Nachwirken“ Bachs gewidmet sind: Yoshitake Kobayashi, *Breütkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, Peter Krause, *Carl Ferdinand Beckers Wirken für das Werk Johann Sebastian Bachs* und Winfried Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*. Wie weit sich die erwähnten Intentionen dieses neuen Periodikums von denen des *Bach-Jahrbuchs* unterscheiden, wird wohl erst nach weiteren Heften deutlicher hervortreten.

(April 1985)

Die Schriftleitung

Beiträge zur Bachforschung 1. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. Leipzig 1982. 96 S., Abb.

Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach in Leipzig wollen mit diesen Beiträgen im Hinblick auf Bach „die wissenschaftliche Arbeit . . . stimulieren“ und „die Kommunikation durch Veröffentlichung neuer Arbeitsergebnisse . . . fördern“. Dabei sollen „philologische Grundlagenforschung“ mit einer „Erschließung der sozialen, geschichtlichen

WALDTRAUT INGEBORG SAUER-GEP-
PERT: *Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1984. 266 S.*

Sauer-Gepperts germanistische Habilitationsschrift (Köln 1971) konnte aus mancherlei Gründen, die im Vorwort dargelegt sind, erst jetzt erscheinen. Auch wenn die Sprachwissenschaft Ausgangspunkt ist, wird hier Hymnologie mit einem betont interdisziplinären Konzept betrieben. Dabei sind Aspekte anderer Wissenschaft-

ten, hier vor allem verschiedene Bereiche der Theologie sowie der Sozialwissenschaften, wesentlich. So wird die Funktion des Kirchenliedes durchgängig in die Überlegungen einbezogen und die Eigenart eines Liedes auch aus der Entstehung heraus begriffen. Daß mittelalterliches Ideengut sprachlich und inhaltlich bis ins 20. Jahrhundert vorhanden ist, gehört zu den Thesen der Arbeit. So werden zunächst anhand von Liedern aus dem Stammteil des Evangelischen Kirchengesangbuchs (*EKG*), jedoch mit jeweils allen Strophen nach den Quellen sowie einiger weiterer Lieder die Begriffe „milde“, „Trost“, „süß“ und „Christus als Gott bezeichnet“ in ihrer Bedeutungsbreite bis ins 20. Jahrhundert erläutert, Begriffe, die zentrale Aussagen beinhalten. In der sorgfältigen und wägenden Interpretation ergeben sich Konstanten und Bedeutungsvarianten. Auch stilistische Merkmale wie doppelte Verneinung, Ausparung des Artikels, Fernstellung sachlich zusammengehörender Satzteile, Alliteration, Strophenbindung und Liedaufbau konnten für die Gattung Kirchenlied als Konstanten seit dem Mittelalter nachgewiesen werden.

Die Sprache der Innerlichkeit im Kirchenlied wird, wiederum anhand von Liedern aus dem Stammteil des *EKG*, qualitativ und quantitativ durch die Begriffe „Herz“ und „Seele“ analysiert. Das St. Trudperter Hohe Lied, als Beispiel früher Mystik einbezogen, bezeichnet die Person durch „herze“ und „sele“, kennt nicht das sonst im Mittelhochdeutschen gebräuchliche „min lip“. Im reformatorischen und nachreformatorischen Kirchenlied wird die Person des Gläubigen durch Leib, Seele und Herz repräsentiert, wenngleich mit zeitlich-stilistisch unterschiedlicher Quantität. Das Herz als Teil des Körpers, zugleich auf seelisches Erleben reagierend, erfährt in der Kirchenlieddichtung besondere Bedeutung. Die Idee göttlicher Einwohnung im Herzen als mystischer Vorstellung (Brautmystik) untersucht Sauer-Geppert im Hinblick auf den zweiten Teil eingehender (der Musikologe findet gerade hier mancherlei Anregungen für das 17. Jahrhundert, insbesondere für die hier nicht angesprochenen Dialog-Kompositionen). Wie stark theologische Überlegungen einbezogen sind, zeigen die immer wieder angeführten biblischen Bilder. Wandlungen der Begriffe vor dem Hintergrund des Bleibenden lassen erkennen, daß die Funktion des Liedes stets wirksam ist. Indem die

Autorin die Begriffe aus dem jeweiligen Kontext theologisch klärt, versteht sie es, auch sprachlich-ästhetische Qualitäten dingfest zu machen. Der Frömmigkeitsgeschichtliche Aspekt entspricht dabei nicht so sehr theologiegeschichtlicher Periodisierung, denn das im Sinne der Autorin „echte“, sich über eine kurze Zeit hinaus bewährende und haltende Kirchenlied ist in die Tradition eingebunden, durch den Dichter im künstlerischen Sinne bewußt gestaltet und für die Rezipienten objektiviert nachvollziehbar.

Gleichsam als Gegenprobe zu den bisherigen Analysen werden drei Lieder und ihre Umdichtungen analysiert. Bei *Gelobet seist du, Jesu Christ* werden in Luthers Fassung die christologischen Änderungen gegenüber der spätmittelalterlichen Fassung deutlich, weitere Veränderungen bis ins 19. Jahrhundert sind berücksichtigt. Ein exemplarischer Fall der Schwierigkeiten von Bearbeitungen wird an Philipp Nicolais *Wie schön leuchtet der Morgenstern* evident, weil die theologische Problematik der Brautmystik des Liedes Anlaß für die Bearbeitungen war – das Lied war und ist wegen seiner sprachlichen und musikalischen Qualitäten eines der beliebtesten, aber die dahinter stehende Theologie wurde schon im 17. Jahrhundert nicht mehr einhellig geteilt. Die Veränderungen und auch die Rubrizierungen in Gesangbüchern machen bis in die Gegenwart (*EKG*, *Gotteslob*, *DEG*, *Gemeinsame Kirchenlieder* usw.) die Problematik offenkundig. An Paul Gerhards *O Haupt voll Blut und Wunden*, das auch im Vergleich mit dem mittelalterlichen *Salve caput cruentatum* erörtert wird, zeigt die Autorin nochmals, daß Bearbeitungen sich als sozialgeschichtlich notwendig ergeben, weil man auf solche Lieder nicht verzichten wollte, andererseits aber auch das Bedürfnis bestand, sie der Aussage der eigenen Zeit anzupassen. So bleibt ein unaufgelöster Widerspruch zwischen Kirchenlieddichtung mit kunstmäßig ästhetischem Anspruch und Gebrauchscharakter.

Das Buch hat über die Hymnologie hinaus für die kirchenmusikalische Forschung Bedeutung. In Rezensionen verschiedener Bände des *Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie* konnte der Rezensent in dieser Zeitschrift darauf hinweisen, daß die im Sommer 1984 verstorbene Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert nicht nur den literaturwissenschaftlichen Aspekt durch einzelne, zum thematischen Umkreis des Buches gehörende

Beiträge, sondern die Hymnologie insgesamt wesentlich inspiriert hat. Das Buch selbst gehört zu den wichtigsten der germanistischen Hymnologie in diesem Jahrhundert.

(April 1985) Gerhard Schuhmacher

TILMAN SIEBER: Das Klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien. Bern-München: Francke-Verlag (1983). 222 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Gegenüber dem Streichquartett nimmt das Streichquintett in der Gattungshierarchie der Instrumentalmusik einen bescheidenen Platz ein. Eine zusammenhängende Darstellung, wie sie Hubert Unverricht für das Streichtrio vorgelegt hat, fehlt bisher. Der Verfasser versteht daher seine Arbeit, die er auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beschränkt, als ersten Beitrag zur Erforschung der Gesamtgeschichte des Streichquintetts. Die Studie beruht auf einer sorgfältig erarbeiteten Bibliographie und zahlreichen Sparten, deren Anfertigung unerlässlich war, da insbesondere aus der frühklassischen Zeit viele Streichquintette nur ungenügend bekannt und diese nur in Stimmen überliefert sind. Dank bester Quellenkenntnis lassen sich nunmehr gattungsgeschichtliche Voraussetzungen klarer als bisher erkennen und die unterschiedlichen Entwicklungslinien, die im italienischen Raum vom Concerto über das konzertante Streichquartett, im deutschsprachigen, insbesondere österreichischen Raum von der Sinfonia über das Divertimento zum Streichquintett führen, anschaulich nachzeichnen. Dazu dienen Diagramme, die auch auf die Verbreitungsgebiete Bezug nehmen.

Sieber weist entgegen Ellen Amsterdam (*The String Quintets of Luigi Boccherini*, Diss. Berkely 1968) nach, daß bereits Gaetano Brunettis erste Serie von Streichquintetten, die im gleichen Jahr (1771) wie jene Boccherinis entstanden, für zwei Violinen, Viola und zwei Celli geschrieben worden sind, eine Besetzung, die auch für letztgenannten und vielfach für Giovanni G. Cambini maßgeblich geblieben ist. Ferner wird deutlich, daß diese Besetzung hauptsächlich auf einen äußeren Anlaß zurückgeht, nämlich auf das zum Instrumentarium des spanischen Königshofes zählende *Quintedo ornamentado* sowie auf die Vorliebe des Infanten für das Cello. Ein ähnli-

cher Anlaß beeinflusste die Entwicklung des Streichquintetts im süddeutsch-österreichischen Raum nicht, wo vielmehr die Besetzung mit zwei Violinen sich auf eine in verschiedenen Gattungen verankerte Tradition stützen konnte. Fragen der Satzzahl und -folge, der chorischen sowie solistischen Besetzung oder Alternativ- und ad libitum-Besetzung finden sorgfältige Behandlung.

Dank quellenmäßig gesicherter Basis gelangt Sieber zu einer Einteilung in drei Kategorien: Eine Entwicklung analog zum Streichquartett vom Divertimento zum klassischen Streichquintett (W. A. Mozart) findet nur im österreichischen Raum statt. Hingegen verändert sich das italienisch-konzertante Streichquintett mit den oben genannten drei, für diese Kategorie maßgeblichen Komponisten nur geringfügig. Fraglich bleibt, ob auch die dritte Kategorie, das dialogisierende Quintett, in dem nur die vier oberen Stimmen thematisch-motivisch hervortreten, während der Baß ausschließlich als harmonische Stütze dient, eine den beiden anderen Kategorien gleichbedeutende Stellung beanspruchen kann oder eher als Abart des konzertanten Quintetts zu gelten hat. Da der Begriff (*dialogué*) als Beiwort zum Quintett sich jedoch in zeitgenössischen Quellen findet, außerdem ein größerer Werkbestand dieser Art, der sich auch auf den süddeutsch-österreichischen Raum erstreckt sowie formale Eigentümlichkeiten nachgewiesen werden können, wird man Siebers Klassifikation zustimmen dürfen.

Im folgenden finden Probleme des Satzes, der Satzfolge, Form, Thematik und des Klanges systematische Untersuchung, so daß abschließend auch die strittige Frage, ob das Streichquintett als eine eigene Gattung zu bezeichnen ist, beantwortet werden kann. Ohne eine teilweise genetische Ableitung vom Streichquartett und die Vorherrschaft des vierstimmigen Satzes zu leugnen, konstituieren die genannten spezifischen Charakteristika, vor allem die vielfältige Klanggruppentechnik, einen von anderen Gattungen abgehobenen Satztypus. Es hängt letztlich von der Definition des Begriffs Gattung ab, ob man das Streichquintett unter ihm rubriziert. Bei einer weiter gefaßten Definition, die Strukturmerkmalen einen angemessenen Stellenwert einräumt, leuchtet es durchaus ein, diesen Begriff im Sinn Tilman Siebers und in Übereinstimmung mit Walter Wiora auch auf das Streichquintett anzuwenden. Die bestens kommentierte und

mit über einhundert Notenbeispielen versehene Arbeit bereichert die Kenntnis der Kammermusik des 18. Jahrhunderts wesentlich. Sie verdient jene hervorragende typographische Ausstattung, die ihr Reinhold Hammerstein als Herausgeber der *Neuen Heidelberger Studien* angedeihen ließ. (Mai 1985) Hellmut Federhofer

Händel-Handbuch. Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis. Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. Hrsg. von Bernd BASELT. Kassel–Basel–London. Bärenreiter (1984). 800 S. (Supplement zur Hallischen Händel-Ausgabe.)

Von Händels Geburtsstadt Halle sind in neuerer Zeit wesentliche Impulse für die Wiederbelebung seiner Kompositionen in Aufführungen, aber auch für ihre Edition und für ihre Erforschung ausgegangen. Die philologische Aufarbeitung stand dabei allerdings eher im Hintergrund, und bis vor kurzem war es in vielen Fällen umständlich, wenn nicht gar unmöglich, sich über Details von Werkgestalt und Überlieferung zu informieren, auch war der Umfang des Œuvres kaum auszumachen. Inzwischen holt, wiederum von Halle ausgehend, die Händelphilologie mit dem Erscheinen des Thematisch-systematischen Verzeichnisses der Werke G. F. Händels (HWV) ihren Rückstand mit Riesenschritten auf: Bernd Baselt konnte 1978 im ersten Band des *Händel-Handbuchs* das detaillierte Verzeichnis der Bühnenwerke vorlegen (vgl. *Mf* 34, 1981, S. 102f.) und veröffentlichte im *Händel-Jahrbuch* 1979 eine vorläufige Kurzfassung (von immerhin 130 Seiten) des gesamten Verzeichnisses. Jüngstes Resultat der Bemühungen ist der umfangreiche zweite Band des *Handbuchs*, der die restliche Vokalmusik verzeichnet. Es sollen drei weitere Bände folgen, mit dem Verzeichnis der Instrumentalmusik, einer Neufassung von Otto Erich Deutschs Dokumentarbiographie sowie einer Bearbeitung und Weiterführung der Bibliographie Konrad Sasses.

Der vorliegende zweite Band folgt in der Anlage seiner Einträge dem bewährten Schema des ersten Bandes: jedes Werk ist durch ausführliche Notenincipits und Quellenbeschreibungen erfaßt, es folgen Bemerkungen zur Werkgeschichte sowie Literaturhinweise. Hinzu kommt, für die Beschäftigung mit Händel unerlässlich,

jeweils eine Auflistung aller bisher bekannt gewordenen Entlehnungen. Etwas über die Hälfte des Inhalts nimmt die chronologische Darstellung der rund 30 oratorischen Werke (einschließlich der Serenaten und Oden) ein. Den Rest machen die kleineren VokalGattungen aus, allen voran die (alphabetisch nach Textanfängen aufgeführten) 100 Kantaten, die Händel zum überwiegenden Teil in Italien komponiert hat sowie die Kirchenmusik. Gerade diese zweite Hälfte des Bandes ist voll von Überraschungen: Erstmals greifbar wird eine Reihe von Werken, die bisher kaum erfaßt und in keiner Gesamtausgabe zu finden oder überhaupt noch nicht ediert sind. Dazu gehören nicht nur eher belanglose Kompositionen wie die 24 Songs auf englischen Einblattdrucken (HWV 228), sondern auch so bedeutende Entdeckungen wie die Kantate *Diana cacciatrice* (HWV 79).

Schon der systematische Überblick über die kleineren Gattungen dürfte das Interesse an diesem vernachlässigten Bereich nachhaltig fördern. Zumal die Kantaten sind nach Entstehung und Überlieferung (Papiersorten, Wasserzeichen, Kopisten) ideal dargestellt, womit vor allem Händels italienische Zeit an Kontur gewinnt. Es erstaunt immer wieder zu sehen, in welchem Maße Händel später Musik aus diesen frühen Werken wiederverwendet hat; so sind z. B. für die einschließlich der Ouverture 17 Nummern der Cantata a tre *Clori, Tirsi e Fileno* (HWV 96; 1707) nicht weniger als 40 Entlehnungen vermerkt (wobei der Entlehnungsbegriff gelegentlich allerdings großzügig angewandt wurde). Auf der Basis des im *Handbuch* dargelegten Materials wird die Erforschung des für Händel so charakteristischen Entlehnungsverfahrens sicherlich weitere Fortschritte machen. Eine erste Ergänzung sei bereits an dieser Stelle vermerkt: Händel hat das musikalische Material des Duets *Kind Health* aus der *Ode for the Birthday of Queen Anne* (HWV 74; 1713/14) nicht nur in der zweiten Fassung der *Esther* (HWV 50^b; 1732) wiederverwendet, sondern – versehen mit einem melodischen Aufschwung – offensichtlich auch im dritten Satz der Blockflötensonate *F-dur* op. I/11 (HWV 369), die möglicherweise schon etwa 1712 entstanden ist.

Jede Veröffentlichung kann zwangsläufig nur eine Momentaufnahme vom Wissensstand zu einem bestimmten Zeitpunkt geben. So hat Bernd Baselt selbst in den Tagen der Auslieferung des zweiten Bandes (Februar 1985) auf der

Wissenschaftlichen Konferenz in Halle eine Ergänzung bekanntgegeben: In Privatbesitz in Birmingham ist eine Partiturschrift der bisher verschollenen Antiphon *Te decus virginum* (HWV 243) ausfindig gemacht worden, so daß wir jetzt ein Händelsches Werk mehr besitzen. Andererseits wies bei derselben Gelegenheit Hans Joachim Marx darauf hin, daß die – ohnehin verschollenen – hallischen Kirchenkantaten (HWV 229) möglicherweise auch mit einem Zeitgenossen mit den gleichen Initialen, Georg Friedrich Hausmann, in Verbindung zu bringen sind. Die Geschichte der wechselnden Zuschreibungen und Benennungen von Werken ist dem *Handbuch* allerdings nicht immer zu entnehmen. Das befremdet vor allem dann, wenn die hallische Händelforschung ihre eigene Vergangenheit negiert. Daß die *Birthday Ode* (HWV 74) bis vor kurzem auch als „Friedensode“ gehandelt wurde, erfährt der Leser nicht, ebenso wenig wird er Hinweise auf inzwischen als unecht erkannte Werke finden. Dieses rigorose Unterdrücken des nicht mehr Gültigen stifft aber wieder neue Verwirrung, so etwa im Falle der *Johannespassion*, die mittlerweile allgemein als nicht von Händel stammend angesehen wird, aber noch 1964 von Karl Gustav Fellerer in der *HHA* ganz selbstverständlich als Jugendwerk des Meisters vorgelegt worden ist. Es ist anzunehmen, daß Werke wie die *Johannespassion* im Anhang B oder C (zweifelhafte bzw. fälschlich zugeschriebene Kompositionen) des *HWV* erscheinen werden; ein Kurzeintrag im Hauptteil wäre jedoch von Nutzen gewesen.

Inkonsequenzen ergeben sich auch bei der Zählung der musikalischen „Nummern“ bei einigen der bereits in der *HHA* erschienenen Werke. Während die *HHA* die Idee einer Fassung letzter Hand favorisiert, also bei Mehrfassungen von Arien usw. die früheren Versionen im Anhang bringt, geht das *Handbuch* von der chronologisch richtigen Darstellung aus. Die daraus resultierenden Verschiebungen, die ein gleichzeitiges Benutzen von *Handbuch* und *HHA* in diesen Fällen empfindlich beeinträchtigen, möge ein Ausschnitt aus dem *Messiah* verdeutlichen (die jeweils zuerst genannte Nummer ist die der *HHA*, 1968, die jeweils zweite ist die des *HWV*): 34=34b; 34a=34a; die Möglichkeit einer Kürzung dieser Arie, auf die in der *HHA* auf S. 172 in einer Fußnote hingewiesen wird, führt im *HWV* zur Aufnahme einer Nr. 34c; 34b=34d;

35=35a; 35a=35b; 36=36a; die in der *HHA* auf S. 184 abgedruckte Variante erhält im *HWV* die Nr. 36b; usw. Andererseits muß man bei Mehrfachversionen einer Kantate darauf achten, daß die Differenzierung durch Indexsetzung (z. B. *HWV* 121^a/121^b) und zusätzlichen Vermerk „1. Fassung“ / „2. Fassung“ usw. nicht in jedem Fall eine Chronologie der Entstehung angibt. Daß der Herausgeber des *Händel-Handbuchs* solche Inkonsequenzen in Kauf genommen hat, erstaunt nicht zuletzt im Hinblick auf die in vielen Belangen ideale Benutzbarkeit des Bandes, die sich auch in einer zweckmäßigen und sympathischen Typographie zeigt.

Kritik an Einzelheiten (so sind bei *HWV* 85 Hinweise auf die Ausgaben vergessen worden; einige Incipits sind hoffnungslos überladen und dadurch unbrauchbar, z. B. S. 455 unten; das Italienische ist gelegentlich nicht ganz korrekt) wäre angesichts der großartigen Leistung und Bedeutung des Verzeichnisses unangemessene Beckmesserei. Dem Herausgeber ist vielmehr höchste Anerkennung auszusprechen und Dank für dieses unentbehrliche Instrument.

(April 1985)

Reinhard Wiesend

PETER WILLIAMS: *The Organ Music of J. S. Bach. Volume III A Background. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1984). VIII, 309 S., Notenbeisp.*

Nach seinen beiden wichtigen Bänden über die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs (vgl. hierzu die Besprechung in *Mf* 35, 1982, S. 195f.) legt der Verfasser nunmehr eine nicht minder interessante und inhaltsreiche Ergänzungsstudie vor mit dem Untertitel *A Background*. Williams, ein guter Kenner Bachscher Musik, konfrontiert in diesem Buch den Leser mit einer Reihe von Fragen, auf die es wohl nicht in jedem Fall eine präzise Antwort geben kann. Etwa wenn die Stellung des Komponisten zu den unterschiedlichen Stilen der Musik, die Kenntnisse des Organisten über sein Instrument, die – wie Williams meint – heutzutage oft zu hoch eingeschätzte Bedeutung der Musiktheoretiker und anderes mehr angesprochen werden. Der Verfasser wirft auch allgemein interessierende Fragen auf: Was versteht man unter einem Choralvorspiel? Haben die großen Präludien und Fugen, „einmalige

Schöpfungen der Musikgeschichte“, irgend etwas zu tun mit Dienst? Gibt es die „Bach“-Orgel? Ist der Komponist in der Tat ein Orgel-Fachmann, sind seine Registrierungen wirklich außergewöhnlich gewesen? Hat die moderne Musikkunde die Theorien der Rhetorik mißverstanden? Fand bei Interpretationen der großen Werke ein Manualwechsel statt? Ist Bachs Fingersatz eher dem Frescobaldis oder dem Czernys vergleichbar? Warum stammen von Bach selbst so wenige Hinweise auf Phrasierung und Artikulation? Was stimmt an den modernen Editionsverfahren nicht? Fragen über Fragen!

Das Buch gliedert sich in die Unterabschnitte „Musik in Gottesdienst und Konzert“, „Die Musik und ihre Komposition“, „Die Musik und ihre Orgel“ und „Die Musik und ihre Ausführung“. Kirchenordnungen, die im 18. Jahrhundert für Weißenfels, Leipzig (Universitäts- und Thomaskirche), Freiberg (Petrikirche) und außerhalb Sachsens und Thüringens, wie etwa für Osterbruch in der Nähe Hamburgs oder für Nürnberg (St. Lorenz) – dort bereits 1664 und 1697 – gegolten haben, weisen der Orgel in den Hauptgottesdiensten und Vespers unterschiedliche Aufgaben zu, Bußtage, Advents- und Fastenzeit ausgenommen. Der Orgelchoral wird als Präludium wie auch als Zwischenspiel belegt, die Pflichten des Organisten werden beschrieben, die „Recitals“, die Konzerte, zur Bachzeit gewürdigt, in denen die Improvisationskunst als wesentliches Erfordernis für den Organisten gegolten hat. Von Bach ist ja überliefert, daß „er sich irgend ein Thema“ wählte, und es „in allen Formen von Orgelstücken so darstellte, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte“ (S. 51).

Williams setzt sich mit den komponierten und improvisierten Orgelchorälen auseinander, geht auf die Affekten- und Figurenlehre ein, und weist die italienischen (Transkriptionen der Vivaldi-Konzerte) und französischen Einflüsse in der Musik Bachs nach. Die Stimmenpläne der „Bach“-Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Leipzig, Dresden und Naumburg werden ausführlich dargestellt. Das Organo pleno ist Williams zufolge zu Bachs Zeiten als Prinzipalpyramide samt Mixturen und Zimbeln zu begreifen.

Addenda und Korrekturen zu den beiden ersten Bänden, ein umfangreiches Literaturverzeichnis, ein sehr ausführlicher Namensweiser,

ein Index der angeführten Werke Bachs sowie schließlich ein Titel-Index der Werke Bachs für alle drei Bände ergänzen die Ausführungen eines Sachbuches, das nicht nur in öffentlichen Bibliotheken stehen, sondern alle angehen sollte, die mit der Musik Bachs als Liebhaber, Lernende und Lehrende in Verbindung zu bringen sind. Auch wenn dem Leser zumindest ein Lexikon für die vielen termini technici zur Hand sein sollte, verlangt das Werk überdurchschnittliche Englisch-Kenntnisse. Das mag für die Verbreitung in deutschsprachigen Gebieten vielleicht ein Hemmnis sein.

(April 1985)

Raimund W. Sterl

DOROTHEA REDEPENNING: Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 311 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 27.)

Dem Bearbeitungsphänomen bei Liszt sich zu widmen, ist eine undankbare Aufgabe. Angesichts der Fülle des Materials erscheint Beschränkung angebracht – eine Fiktion allerdings, angesichts der Zeiträume, über die sich Liszts Bearbeitungen erstrecken können. So ist der Titel von Dorothea Redepenning's Hamburger Dissertation eher Untertreibung. Die Arbeit ist viel umfassender als sie vorgibt. Wieder einmal zeigte es sich, daß die Schaffensphasen Liszts nicht isolierbar sind, daß stets der „ganze“ Liszt und zugleich die Entwicklung der Musik seit Beginn des 19. Jahrhunderts mitzudenken sind.

Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts orientierte sich am Originalwerk. Gemessen an ihm kam der Bearbeitung immer eine geringere Bedeutung zu. Liszt, dessen Gesamtœuvre mehr Bearbeitungen (im weitesten Sinne) als Originalkompositionen aufweist („Die Zahl der Werke, die nur in einer Version vorliegen und nicht thematisch auf andere zurückgreifen, macht nur wenig mehr als ein Fünftel des Gesamtwerkes aus“, S. 11), hatte von Anfang an musikgeschichtlich die schlechteren Karten. P. Raabes Versuch, dies in seinem Werkverzeichnis zu vertuschen, indem durch geschicktes Rubrizieren der Eindruck einer Dominanz von Originalwerken erweckt werden sollte, konnte einer angemessenen Würdigung Liszts nur hinderlich gewesen sein. Auch Humphrey

Searles differenzierteres Werkverzeichnis weist einige Unstimmigkeiten bei den Zuordnungen auf. So könnte sich als eine erste Forderung nach der Lektüre von Redepenings Buch die nach einem verbesserten Werkverzeichnis einstellen, unter Umgehung der Begriffe Originalwerk und Bearbeitung oder deren Differenzierung.

Was die Eigenbearbeitungen angeht, so unterscheidet die Verfasserin sinnvoll zwischen „Transkriptionen . . . vokaler Vorlagen meist für Klavier; Revisionen . . . ; Besetzungsänderungen der unterschiedlichsten Art; Neufassungen“ (S. 8). Allein hieraus wird deutlich, daß Liszt in seinen „eigenen Handanlegungen“ sehr unterschiedlich motiviert gewesen sein mußte. Doch haben alle Formen des (Eigen-)Bearbeitens etwas gemeinsam: das kompositorische Eingreifen in die Vorlage. Es betrifft selbst die bloße Übertragung, verwischt somit die Grenze zwischen Original und Bearbeitung – besonders nach 1860, wo Liszt Wert auf gleichzeitige Herausgabe verschiedener Versionen legte (z. B. die beiden *Mephistowalzer* oder die *Drei Traueroden* in den Fassungen für Orchester oder Klavier). Hier zeichnet sich eine veränderte Haltung Liszts gegenüber dem Werk, als Inbegriff von Autonomie, „In-Sich-Stimmigkeit“, „abgeschlossener Ganzheit“, ab. Indem Liszt noch beim Transkribieren weiterkomponiert, deckt er den Vorgang des Komponierens selbst auf, verweist auf verschiedene Lösungen eines kompositorischen Gedankenkomplexes. Der Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, der in der Originalitätsidee mit seinem Ursprung hat (und somit kein „Sowohl-als-auch“ dulden kann), wird von Liszt problematisiert – dies ist eine der zentralen Thesen von Redepening. (Sie kann dabei an eine Arbeit von E. G. Heinemann anknüpfen – *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik*, München 1978 –, denn auch für Heinemann ist die Problematisierung des musikalischen Kunstwerks ein Kerngedanke.)

Spiegelt somit das Bearbeitungsphänomen eine ästhetische Grundposition Liszts wider, so lassen sich gleichzeitig an den Bearbeitungen zwei Grundtendenzen kompositorischer Entwicklung ablesen: Reduktion und Simplifizierung. Vom Etüdenwerk ist bekannt, daß die Umarbeitungen (1851) auf größere Transparenz, auf ein Abschütteln des Gesucht-Virtuosen zielten. Ähnliches stellt die Verfasserin bei den späten Liedrevisionen (1856–1860) fest: Ausdün-

nungen im musikalischen Satz, Zurücknahmen in der Dynamik, modifizierte Tempi, Intervall- und Ambitusverengungen und (bei den Zweitfassungen der *Petrarca-Sonette*) Verengungen von ehemals harmonisch-klanglichen Vorgängen zu rein melodischen. Besonders diese Unisono-Bildungen – merkwürdig leblos, stillstehend – sind ein Charakteristikum von Liszts Altersstil. Sie treten in den späten religiösen Werken (z. B. *Via crucis*) gleichermaßen auf wie in den späten Klavierstücken oder den Orchesterwerken (z. B. *Von der Wiege bis zum Grabe*), sind also gattungsunabhängig. Ihr Eindringen in Früheres, besonders dort, wo die Ursprünge noch in die Virtuosenzeit fallen (z. B. *Ave Maria III* von 1883 – eine Umwandlung des Klavierstücks *Sposalizio* von 1838) führt zu einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Indem sie, zusammen mit anderen Neuerungen (Klänge oder Intervalle als Strukturträger, Skalenbildungen, Übergewicht von Überleitungsgedanken u. a.) mit verbliebenen Normen sich mischen (permanente Quadratur der Phrasen, simple Harmonik innerhalb von sonst harmonisch Kühnem u. a.), geben sie dem Verbliebenen eine neue Bedeutung: Altes wird zum bewußt in die Distanz gerückten geschichtlichen Material – zugleich Erinnerung an Liszts eigene Vergangenheit. Das Kapitel „Erinnerungsmusiken“, darin der Vergleich der Stücke *Il Penseroso* (1838/39) mit *La Notte* (1863/64), die Untersuchung der *Nonnenwerth*- Fassungen oder die der *Oubliée*-Kompositionen (*Romance oubliée*, *Valses oubliées*), verdeutlichen diesen Sachverhalt überzeugend.

Liszts späte Bearbeitungen verhalten sich nicht anders als das Spätwerk insgesamt. Sie sind – gemessen an dem, was von einem Kunstwerk „erwartet“ wird – brüchig. Das Tolerieren verschiedener Werkversionen (hierzu tragen auch die zahlreichen „Ossia“ bei) und das Nebeneinander von geschichtlich Disparatem (die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen), machen Liszt – wieder einmal – für das 20. Jahrhundert interessant. Ins Blickfeld gerät dabei bisher kaum Vermutetes: einerseits die Idee eines „work in progress“ – propagiert von einem Teil der Avantgarde, mit der erklärten Absicht der Abschaffung des musikalischen Kunstwerks, andererseits das Verfahren der Brüche und Risse, die Montagen und Collagen, das Nebeneinanderstehen von „Allerweltsmäßigem“ (Eggebrecht) und Artifiziellem in den Werken Gustav Mahlers. Beson-

ders die zweite Fährte, die in Dorothea Redepennings äußerst gewinnbringendem Buch mehr im Verborgenen ausgelegt ist, ließe sich weiterverfolgen.

(August 1985)

Dieter Torkewitz

WULF KONOLD: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag (1984). 376 S.

Mit seinem Mendelssohn-Buch beteiligt sich Wulf Konold an der Reihe des Laaber-Verlages *Große Komponisten und ihre Zeit*. Daß die Absicht solcher Reihen, „gleichermaßen wissenschaftlichen Kriterien standzuhalten und doch für den Nicht-Fachmann lesbar und verstehbar zu sein“, ihre Probleme hat, liegt auf der Hand. Konold ist es indes gelungen, eine beide Seiten befriedigende Studie vorzulegen, die mehr ist als ein schwankender Kompromiß, ja, die die Polarität von Kenner- und Liebhaberliteratur weithin vergessen macht. Seine Untersuchungen zeugen von detaillierter Sachkenntnis und sind gleichwohl angenehm zu lesen. Ausschlaggebend hierfür erscheint sein wissenschaftliches und dabei spürbar menschliches Engagement, mit dem sich Konold seinem Thema zuwendet.

Den Titel *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* versucht Konold „umzusetzen in einer Reihe von persönlichkeits- und werkbezogenen Aspekten, in denen es um die historischen Voraussetzungen und Folgen für Person und Werk ebenso geht wie um das Eingebundensein in die Denkkategorien – ästhetische, politische, solche der Geschmacksbildung – der ersten Jahrhunderthälfte, und ebenso um die stilistischen, kompositorisch-strukturellen und kompositorisch-technischen Bezüge, die Mendelssohn vorfand, sich aneignete, weiterentwickelte, ausformte und in individuellen Werken Gestalt gewinnen ließ“. Dennoch „verzichtet das Buch bewußt auf einen biographischen Schwerpunkt (. . .). Das heißt jedoch nicht, daß biographische Aspekte – zumal in der Begegnung des Komponisten mit seiner Zeit – ausgespart wären, wie dazu taugen können, die Werkgestalt zu erhellen“.

Was die den eigentlichen Kapiteln vorangestellte „Chronik“ betrifft, so dürfte sie der schwächste Teil des Buches sein. Denn auch auf immerhin 39 Seiten ist es kaum möglich, einen größeren historischen Zusammenhang sinnvoll

zu skizzieren, zumal Konold – in einer hier doch zu sehr popularisierenden Manier – alle möglichen Ereignisse von 1729 an (d. h., seit der Erstaufführung der 100 Jahre später von Mendelssohn wiederbelebten *Matthäus-Passion*) auflistet. Zwar stehen diese immer irgendwie in einem Bezug zu Mendelssohn, doch geht das aus der „Chronik“ oft nicht hervor; auch sind sie häufig durchaus sekundär. Die „Chronik“ hätte sich, wenn sie schon nicht ganz entfallen durfte, wohl besser auf die näheren Lebensumstände des Komponisten beschränkt, zumal man auch vom interessierten „Nicht-Fachmann“ historische Grundkenntnisse erwarten darf (ohne die ihm auch die „Chronik“ kaum nützt).

Die am Ende des Buches der „Chronik“ gegenüberstehenden Anhänge bieten weit in- struktivere Informationen. Es handelt sich hierbei um einen Bildteil mit 36 Porträts und anderen Abbildungen, ein zehnteiliges „Chronologisches Werkverzeichnis“ – der Titel ist irreführend, da die Werke nach Opuszahlen geordnet sind, denen jeweils das Entstehungsjahr beigelegt ist –, eine zwölfseitige Bibliographie, eine Diskographie und ein Personenregister

Konold teilt sein Mendelssohn-Buch in fünfzehn Kapitel ein, die recht unterschiedliche Akzente setzen. Die ersten Kapitel befassen sich vor allem mit der politischen und kulturgeschichtlichen Situation, in der sich Mendelssohn befand. In seiner gedrängten, aber gleichwohl differenzierten Analyse geht Konold dabei einem „platten Ursache-Wirkungsmodell“ bewußt aus dem Weg und zeigt – vor allem im zweiten Kapitel „Romantik, Biedermeier, Klassizismus“ –, daß das Werk Mendelssohns gerade „nicht eindeutig und ein für alle Mal einem der Epochenbegriffe zuzuschlagen“ ist. Auch in den weiteren Kapiteln geht es Konold darum, das gängige Klischeebild Mendelssohns zurechtzurücken. Dabei ist zunächst die Rede vom Wunderkindklischee und der jüdischen Herkunft des Komponisten, deren bedrückende Folgen im umfangreichen Schlußkapitel „Mendelssohn und die Nachwelt“ feinfühlig dargestellt werden. Da die rassistischen Vorurteile sich nicht auf die Person Mendelssohns beschränkten, sondern auch das Werk trafen, muß der Autor sich auch immer wieder mit Werkklischees auseinandersetzen, etwa dem Vorwurf der („jüdischen“) Oberflächlichkeit. In der analytischen Konfrontation Mendelssohnscher Streichquartette, mit denen des späten

Beethoven, wird die Eigenart des Werkcharakters deutlich. Gleichzeitig macht Konold klar, daß Mendelssohns Ziel und Ideal von den vorherrschenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts, vor allem von denen der sogenannten Neudeutschen Schule um Liszt und Wagner, weitgehend abweichen.

Bei der Besprechung der seit langem verpönten *Lieder ohne Worte* zitiert er Walter Kaempfers Skizze der gesellschaftlich-musikalischen Ideale, die für Mendelssohn bestimmend waren: „Vornehmheit, zarte Innigkeit, Grazie und gemütvolle Heiterkeit“ und fährt fort: „Für wen dies – bei aller Problematik einer sich dem Politischen und Sozialen vielfach entziehenden bürgerlichen Kultur – auch positive Züge hat, der mag heute vielleicht etwas vorurteilsfreier an Mendelssohns *Lieder ohne Worte* herangehen.“ Spätestens hier kommt ein persönlich-bekennnishafter Zug in Konolds Studie zum Durchschein; ja man mag nicht fehlgehen, das ganze Buch als eine Apologie Mendelssohns und seiner Musikauffassung zu verstehen. Nur ein musikwissenschaftlicher Purist wird dieses bekenntnishafte Moment bedauerlich finden. Denn er erkennt den menschlichen Sinn der Wissenschaft, nämlich nicht lediglich „objektive Tatsachen“ aneinanderzureihen, sondern sich selbst von der Geschichte ansprechen zu lassen und aus solcher Betroffenheit deutend zu reagieren. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, verdient Konolds Mendelssohn-Buch wissenschaftlich wie menschlich Respekt.

(März 1985)

Peter Tenhaef

ROBERT SCHUMANN: Tagebücher. Band III. Haushaltbücher. Teil 1: 1837–1847. Teil 2: 1847–1847 [lies: 1856]. Anmerkungen und Register. Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982. 956 S.

Mit dieser Publikation ist ein weiterer wichtiger Quellenbestand zur Biographie Robert Schumanns allgemein zugänglich. Zunächst angelegt als reine Rechnungs- und Ausgabenbücher – der Ausdruck Haushaltsbuch ist insofern irreführend, als nicht nur die private Haushaltsführung, sondern die gesamte Rechnungslegung der *NZfM* darin dokumentiert ist – gerieten die Bücher bald unter Schumanns Zwang, sich über alles und jedes Rechenschaft abzulegen. So enthalten sie

zahlreiche persönliche Anmerkungen von Stimmungs- und Gesundheitszuständen über persönliche Bekanntschaften bis hin zu Lektüre und Konzertbesuchen. Daß diese überbordende Tendenz, sich Rechenschaft über sein Leben und Tun zu geben, auch Nebensächlichkeiten wie Bagatellausgaben von Porto oder ständig wiederkehrende Dinge wie den Kauf von Zigarren je einzeln festzuhalten, sich selbst ständig über die Schulter zu schauen, zumindest teilweise pathogenen Ursprungs ist und auf eine schizoide Komponente in seinem Wesen deutet, zeigt der Zwang, sogar zu notieren, daß es „Nichts“ festzuhalten gab. Bezeichnenderweise häufen sich solche Eintragungen nach den gut belegbaren Krankheitsschüben von 1844 und 1845.

Quellenwert besitzen die Haushaltbücher zunächst für die Chronologie von Schumanns Leben. Großenteils erschließt er sich aber erst durch den sorgfältigen Kommentar des Herausgebers. Theater- und Konzertbesuche der Schumanns erscheinen direkt nur unter den Ausgaben – und seien es die Nebenkosten für die Garderobiere –, allenfalls mit kurzen Anmerkungen. Für die innere Biographie interessant sind jedoch naturgemäß die Werke und die Künstler, die er dabei gehört hat. Nauhaus ist hier eine nahezu lückenlose Dokumentation gelungen. Auch bei den mit den dafür angefallenen Portokosten notierten Briefen erschließt erst der Kommentar mit bibliographischen Hinweisen das publizierte Quellenmaterial. Was in diesen und anderen Bereichen mit rund 1000 Anmerkungen und Registern auf fast 300 Seiten Kleindruck geleistet wurde, ist eine ebenso entsagungsvolle Arbeit wie präzise und mustergültige Dokumentation.

Insgesamt werden die Lebensumstände der Schumanns in vielen Details klarer. Anders als der Herausgeber würde ich sie freilich als eher großzügig einordnen, denn rechnet man den Taler realistischerweise mit etwa 75 bis 80 DM Kaufkraft um, ergibt sich ein Betrag von wöchentlich 750 bis 800 DM für die reine Hauswirtschaft. Auch die Honorare für Kompositionen sind zumindest in den letzten Jahren beträchtlich gewesen. Schon bevor er nach Düsseldorf ging, erreichte er die Schwelle von etwa 100000,- DM in einem Jahr allein aus dem Verlag seiner Kompositionen, also zwei Drittel mehr als sein Musikdirektorengeloh betrug, das seinerseits das Niveau eines Gymnasialdirektors erreichte, obwohl Düsseldorf noch kein stehendes Orchester hatte. In den Düsseldor-

fer Jahren stiegen die Kompositionshonorare kontinuierlich an und lagen im letzten Jahr 1853 bei etwa 140000 bis 150000 DM. Eine deutliche Sprache sprechen auch die Ausgaben für Geburtstags- und Weihnachtsgeschenke sowie Sonderaufwendungen an Clara.

Deutlicher als bisher werden nicht nur die Krankheitsschübe mit ihrer schizoiden Komponente ständiger Selbstbespiegelung und Bewertung der Beobachtungen, sondern auch die Therapie. So sind allein für den Sommer 1847 vierzig Bäder belegt; im Sommer 1845 wurden Eisenchlorid-(oder Eisenvitriol-)Bäder angewendet. Neu sind auch quantitative Angaben über den Tabakkonsum, der fraglos gesundheitsschädigende Ausmaße angenommen hatte. Allein zwischen dem 16. Oktober und 13. November 1850 wurden mehr als 2500 Zigarren gekauft. Selbst wenn man Bevorratung für einen längeren Zeitraum annimmt (die regelmäßigen Neukäufe setzen dann erst wieder am 7. Januar 1851 ein) und Schumanns gestiegene gesellschaftlichen Verpflichtungen in Rechnung stellt, bleibt der Konsum erschreckend. Schumann hat seine labile Gesundheit sicher auch selbst untergraben.

Präzisere Details für Pathographie und Einschätzung der Therapien, die zur Werkerkenntnis als dem eigentlichen Ziel der Musikwissenschaft nichts beitragen, werfen die Frage nach der Berechtigung der Publikation solcher Details auf, denn es gehört ja wohl auch zu den pathogenen Versuchen, dies Leben überschaubar zu halten und beherrschbar zu machen, wenn Schumann selbst über den Intimverkehr mit seiner Frau seit April 1846 peinlichst genau Buch führte und auch noch festhielt, wann er ihn „I a“ gefunden hatte. Nicht zufällig war die Feststellung, nun wisse man endlich genau, wann und wie oft Robert und Clara Schumann miteinander geschlafen haben, der beinahe einzige Punkt, an dem die Tagespresse die Veröffentlichung zur Kenntnis nahm. Wenn ein musikwissenschaftliches Erkenntnisinteresse an diesen Fakten wohl verneint werden muß, stellt sich um so stärker die Frage, ob ein Verzicht auf die Publikation dieser Details wirklich nur Prüderie und ein Verstoß gegen Objektivität und Vollständigkeitspflicht des Historikers sei. Das Fach ist wohl längst in Argumentationszwänge und damit neue Abhängigkeiten geraten von einer unter der Präntation der Objektivität auf (vorzugsweise sexuelle) Sensation ausgerichteten populären oder sich emanzipatorisch ge-

benden Literatur, man denke nur an das Schumann-Bild des unsäglichen Clara-Schumann-Theaterstücks der Elfriede Jelinek. Die schlechtem 19. Jahrhundert entstammende Vorstellung vom allem Irdischen enthobenen Künstler war ohnehin weniger Sache der Kunstwissenschaft als der sekundären Populärliteratur. Warum also soll sie den Künstler jetzt quasi öffentlich ausziehen, um (wem eigentlich?) zu beweisen, sie sei streng objektiv? Denn wirklich breite Rezeption erfahren ja nicht die Erkenntnisse zu Werk und Künstlertum, mit denen dies gerechtfertigt wird, sondern ausschließlich die Schlafzimmerfakten. Das möge nun bitte nicht als Angriff auf den Herausgeber dieser Quellensammlung mißverstanden werden: nach ihrer Publikation und den Reaktionen darauf muß aber die Frage gestellt und diskutiert werden. Und es wird nicht nur eine Antwort darauf geben.

Wie stark die große Zahl und dichte Folge der Schwangerschaften für die Schumanns tatsächlich zum Problem geworden waren, zeigen die Eintragungen vom 27. Juni 1853 „Befürchtungen Klaras“, drei Tage später: „Klaras Enttäuschung und Freude“ und am 3. Oktober erneut: „Klaras Gewißheit“ – notabene drei Tage nach dem ersten Besuch des jungen Brahms, womit nun wohl wenigstens die aus der Schumann-Familie selbst aufgebrauchten Spekulationen über Brahms' Vaterschaft bei Felix Schumann ein Ende haben werden.

Das Buch ist nicht nur hervorragend dokumentiert, sondern auch überaus sorgfältig redigiert. Bei einer diplomatischen Übertragung ist die Stringenz zwar nur schwer zu beurteilen; trotzdem seien ein paar vermutliche Versehen registriert: S. 27 fehlt wohl eine abschließende eckige Klammer. Hat Schumann auf S. 249 wirklich „Brobe“ geschrieben? Auf S. 449 handelt es sich offensichtlich um Schulgeld und nicht „Schuldgeld“ für Marie. Die Eintragung über die Miete auf S. 480 ist in dieser Form unwahrscheinlich; auf S. 692 ist in Anm. 36 „und“ statt „unter“ zu lesen. Auch bezweifle ich, daß Schumanns Affinität zum Rheinischen so weit ging, daß er „Feuerversicherung“ geschrieben hätte. Und schließlich kann die Abkürzung bei dem Zigarrenpreis S. 600 unmöglich Thaler lauten: das wäre ein astronomischer Preis, der auch mit der ausgeworfenen Gesamtsumme nicht vereinbar ist.

Nicht nur an dem Quellenmaterial, sondern

insbesondere auch an dem im Kommentarteil Zusammengetragenen wird keine Arbeit zur Schumann-Biographik vorbeisehen können.
(April 1985) Siegfried Kross

Musik-Konzepte. Sonderband. Robert Schumann. I. Hrsg. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: Edition text + kritik (1981), 346 S.

Die im Rahmen der „Reihe über Komponisten“ gesammelten Beiträge werden von Dieter Schnebel mit dem Titel *Rückungen – Ver-rückungen* eröffnet, mit zahlreichen Hinweisen auf Wilhelm J. von Wasielewski, der irrig als „Schumann-Schüler“ gilt und fast ausschließliche Quelle bleibt. Problematisch sind Behauptungen wie op. 8 sei ein Vorläufer von Chopins op. 58 (*h-moll*), das „Mehrdimensionale“ wird erkannt, „wo erste, zweite und dritte Stimme gleichsam schizoid auseinanderlaufen“ (S. 16), innerpersönliche Prozesse stehen fragwürdig in der Nähe des Werks („hoffnungsloses Bedrücktsein“), ohne die Psychographie mit neuen Daten zu ergänzen. Anzuerkennen ist aber das Bemühen, mit eigenen Hörprotokollen die Stimmführung „herauszulesen“ (S. 50ff.), auch sind zum Epilog von op. 142, Nr. 4 feine Züge des gealterten Schumann nachgewiesen, die sich hier mit einer „imaginären dritten Strophe“ beschäftigen; eine schöne Beobachtung (S. 81).

Constantin Floros' Text *Schumanns musikalische Poetik* verrät hohes Niveau, beginnt mit einer Definition des „Poetischen“ gegenüber dem „Virtuosischen“ nach sorgfältiger Musterrung der literarischen Quellen (S. 91ff.); dankenswerterweise ist das Künstlerbild bis in Grenzgebiete religiösen Erlebens weiterverfolgt, um den „esoterischen“ Charakter zu erschließen. Schumanns „poetische Klaviermusik“ behandelt Harald Eggebrecht; L. Zanoncelli zieht lehrreiche Vergleiche zwischen Byrons und Schumanns *Manfred*, wobei solide Studien zum literarischen Modell Ausgangspunkt sind: Angeregt von dem bekannten Essay Fritz Strichs (1930) wird satzweise die „Metamorphose“ Schumanns gegenüber seiner deutschen Textfassung der Dichtung Byrons ans Licht gebracht, wobei der kurze Abschnitt zur „Beschwörung der Astarte“ (S. 139) besondere Wertschätzung verdient (manches schiefe Urteil im Beiteil, so betr. Claras

Beethovenverständnis [S. 126], die ausgebreitete Polemik gegen den längst antiquierten Beitrag Paul Graf Walderssees [S. 132] treten zurück, auch ist die abschließende ästhetische Überlegung spärlich). Hans Kohlhases Studien zu op. 44 sind – nach einleitender Kritik der älteren Hermeneutik – ein willkommener Versuch, den Gebrauch barocker *topoi* bei dem Romantiker aufzuspüren; hierbei ist die Rolle des „Quintfalls“ bis ins frühe Klavierwerk feinsinnig verfolgt.

Von den weiteren Beiträgen verdienen, sofern nicht Nachdruck älterer Texte, Klaus Peter Richters undoktrinäre Bemerkungen zum Orgelwerk (*Die stockende Zeit*), Hans Peter Simonetts Analysen zur *Dichterliebe* (ergänzend seine früheren Studien zur „Taktgruppengliederung“ bei op. 9) Erwähnung. Endlich *Der konfliktuöse Kompromiß* von Norbert Nagler, in dem manch treffliche Werkanalyse von einem Monstrum begleitet ist („... Denn die Kompromißbildung zwischen Ich und Es in der Monothematik ist das Ergebnis eines intrapsychischen Konfliktes, bei dem das überlebenssichernde Ich Zuflucht zu gegensteuernden Konstruktionsmechanismen nimmt, um die destabilisierende Einfühlung ins Unbewußte in ein jederzeit fragiles Gleichgewicht eintarieren zu können“, S. 265). In einem zweiten Beitrag hat derselbe Verfasser sich aber oft sachbezogen und mit breiter Werkkenntnis geäußert, wobei seine Hinweise zur „Verdichtungstechnik“ hervorzuheben sind (*Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks*). Im ganzen eine anregende Sammlung, wenn auch mit Beiträgen von unterschiedlichem Niveau.

(Juni 1985)

Wolfgang Boetticher

Julius ALF, Joseph A. KRUSE (Hrsg.): Robert Schumann. Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk. Bearbeitung und Redaktion Klaus WITTELER. Düsseldorf: 1981. 249 S. (Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts.)

Die beiden Herausgeber knüpfen an die lokale Schumannpflege der Nachkriegszeit an und stellen den denkwürdigen Vortrag Wilibald Gurlitts (Düsseldorf 1950 *Robert Schumann und die Romantik in der Musik*) voran. Es handelt sich um Einzelvorträge, die u. a. von der Städtischen Musikschule angeregt wurden und, durch Quellenhinweise ergänzt, nunmehr vorliegen. Erich

Valentin beleuchtet neue Züge des Musikkritikers Schumann im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Vereinswesen (die bekannte problematische Begegnung mit Gustav Schilling). Joseph A. Kruse würdigt *Schumann als Dichter* in einem geistvollen Essay, wobei er die „Psychologie der Adoleszenz“ in den frühen Gedichten Schumanns als Vorstufe späterer kritischer Fähigkeiten darstellt, während sich die musikalische Phantasie als „Dichtung des Unsagbaren“ entwickelt habe, wie es Heine in seinem bekannten Pariser Korrespondenzartikel vom April 1841 vorausgesehen hat: im Prozeß einer „Auflösung der ganzen materiellen Welt“, bei der die Musik als „vielleicht das letzte Wort der Kunst“ nur noch Bestand habe. Ergänzend wird man Walter Gieslers Bemerkungen zu *frühen Klavierwerken im Spiegel der literarischen Romantik* günstig aufnehmen, hier wird dem „Davidsbündler- und Kreislerkomplex“ in zwanzig Notenbeispielen nachgespürt.

Karl Gustav Fellerers Betrachtungen zu *Schumanns Chorlied* fußen auf einer gründlichen Analyse der Satztechnik der späten Chorballaden und Teilen der *Faustszenen* (beider Fassungen), wobei eine neue „Imitationsvariation“ als Prinzip einer „klanglich kontrastierenden Wiederholung“ nachgewiesen wird. *Konzertante Elemente* behandelt Gerhardt Held, der – nach einem Exkurs zum concerto-Begriff – diesem für Schumann auch in seinen Kritiken wichtigen Problem nachforscht, wobei die widersprüchliche Verwendung (Concert sans orchestre) im Spätwerk sich teils eingebnet, teil aggressiv verschärft darstellt, in merkwürdiger Korrelation zu jener trivialen Süßlichkeit, die Schumann glaubte, anfechten zu müssen – eine schätzenswerte Betrachtung. Über den Begriff des „Dramatischen“ äußert sich Klaus Witteler; Julius Alf zieht einen Querschnitt durch die langsamen Sätze im symphonischen Schaffen, wobei auch Nebenformen (Ballade, Romanze, Intermezzo) formal und in ihrer thematischen Substanz eine gründliche Einschätzung erfahren. Die durchweg wertvollen Beiträge werden mit Ernst Klusens Arbeit zum „Volkslied“, seiner „Hochstilisierung“ und „Ironisierung“ vervollständigt (Melodiesubstanzen, S. 187–201), Franzpeter Goebels' Vergleich von op. 5 mit Claras op. 3 erschließt, auch für den Interpreten, neue Aspekte. Nach Friedrich Donaths Gedanken zur „Inspiration“ erörtert Helmuth Hopf, von dem wir eine Quellenstudie

zum frühen Klavierwerk besitzen, Stilmerkmale im Spätwerk mit gewohnter Verlässlichkeit. Dieser Band, im wesentlichen von Mitarbeitern aus dem mittelhessischen Raum getragen, ist auch als vorzügliche hochschuldidaktische Problem-schau hervorzuheben.

(Juni 1985)

Wolfgang Boetticher

PETER ACKERMANN: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und die Dialektik der Aufklärung. Tutzing: Hans Schneider 1981. 168 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Die Arbeit, die einen solchen Titel führt, ist nicht zufällig eine Frankfurter Dissertation und bis ins Detail der Diktion Adornos verpflichtet, ohne jedoch eine Paraphrase von dessen *Versuch über Wagner* zu sein. Ackermann entleiht von Adorno weniger das kritische Instrumentarium des *Versuchs* zur ästhetisch-politischen Demontage Wagners, sondern er interpretiert den *Ring* als weltgeschichtliche Parabel in den Kategorien der *Dialektik der Aufklärung*, ein Vorgehen, das sein Muster wohl in Horkheimer/Adornos eigener Modellanalyse der Odyssee hat. Er folgt damit einem Trend der Wagner-Rezeption, den man seit den 70er Jahren als „linken Wagnerianismus“ bezeichnen könnte, dessen wesentliches Charakteristikum zu sein scheint, daß man in Wagner weniger ein Objekt der Ideologiekritik, als einen geheimen Verbündeten sieht, seinen „verschütteten“ Intentionen mit kritischer Methode nachzuspüren. Das Verfahren, Wagner und Horkheimer/Adorno parallel zu schalten, ist nicht nur legitim, weil sich darin eine aktuelle Haltung gegenüber der „großen Kunst“ des 19. Jahrhunderts widerspiegelt, sondern auch, weil es die „Sache selbst“ trifft. *Ring* und *Dialektik*, beide in Exilsituation konzipiert und beide Zeugnisse der Verzweiflung über einen irregehenden Weltlauf, berühren einander ideengeschichtlich im Hegelianismus, von dem sie sich abstoßen: von der Annahme einer sich in der Geschichte verwirklichenden Vernunft. Wagners Spekulationen über einen Gott, der sich in seine Verträge verstrickt, und über einen Verblendungszusammenhang, den nur das Weltende selbst auflöst, zeigen verblüffende Affinität zu manchen Gedankengängen der *Dialektik*, so daß man sich von einer grundlegenden Studie einiges erwarten kann.

So legitim die Themenstellung ist, so wenig einverstanden kann sich der Rezensent mit der Ausführung erklären. Zunächst schlägt es der Arbeit insgesamt zum Nachteil aus, wie ihr Autor, offenbar von der schriftstellerischen Souveränität Adornos in solchen Fragen fasziniert, unmittelbar auf die Sache lossteuert und sich von Anfang an von der Erörterung jener unvermeidlichen Diskussionen dispensiert, die dem Wissenschaftler beim Einstieg in ein solches Thema begegnen und in einer Dissertation am Platz gewesen wären: angefangen etwa bei einer Klärung dessen, was die geistesgeschichtlichen Prämissen der Themenwahl selbst betrifft, bis zu einer Präzisierung, welche Bedeutungen der Begriff „Mythos“ im Spannungsfeld zwischen Wagner und Horkheimer/Adorno überhaupt annehmen kann. Auch wäre es für die Arbeit günstig gewesen, den aktuellen Stand der Wagner-Philologie stärker zu berücksichtigen, wo doch jedes Handlungsmoment im *Ring* erst dann auf seine „philosophische“ Dimension befragt werden kann, wenn man den Kontext der komplizierten Entstehungsgeschichte der *Ring*-Dramen mit allen dramaturgischen Konsequenzen berücksichtigt hat. Diesem „sauren Amt“ hat Ackermann eine „elegante“ Lösung vorgezogen, nämlich, über die *Ring*-Handlung ein grobes Konstrukt zu legen (etwa: „Emanzipation vom bzw. Rückfall in den Mythos“) und im übrigen im Stil der Adorno-Epigonen über die Handlungsknoten hinwegzuorakeln. Eine solche Vorgangsweise verhält sich dem Werk gegenüber nicht weniger schnöde und unverbindlich als viele der während der Wieland-Wagner-Zeit gängigen Adaptationen der Jungschen Archetypologie.

Was die Musik betrifft, so scheint den Analysen Ackermanns folgendes Konzept zugrunde zu liegen: Ausgehend von seinem Interpretationskonstrukt sucht er bestimmte Stellen in der Partitur auf und hofft, daß sich aus der Beschreibung der Kompositionsweise etwas dem Interpretationskontext Entsprechendes ablesen läßt. Er analysiert/zunächst alle Akt-Vorspiele im Rahmen einer „Dialektik des Anfangs“ (wo Instrumentalmusik sich ins Szenisch-Gestische transzendiert), dann im Kapitel „Arie“-„Lied“ die geschlossenen Partien im *Ring* als Manifestationen der Subjektivität (im Rahmen der Hegelschen Theorie der Individualität – „Held und Weltgeschichte“) und endlich die Aktschlüsse als deren Auflösung, als Rückkehr in den „My-

thos“, bzw. in die reine Instrumentalmusik, damit der Kreis sich schließt. Eine Bewertung dessen, was Dialektik der Aufklärung in Wagners Musik in substanziellerem Sinne ist, wird nicht unternommen. Die Musik ist hier beschrieben als Illustration des weltgeschichtlichen Mythos, zu dessen Bebilderung die Tetralogie als ganze bei Ackermann gemacht wird. Insgesamt aber bleibt der Eindruck einer konzeptuellen Orientierungslosigkeit bestehen: So vertauscht Ackermann z.B. um der Entwicklungslinien willen die Reihenfolge der Vorspiele willkürlich; auffällig ist die häufige Heranziehung der Analysen Alfred Lorenz'; und alles in allem bleiben die Verknüpfungen zwischen Themenstellung und Musikanalyse uneinsichtig und wenig überzeugend. Abschließend kann der Rezensent nur feststellen, daß die Ausführung der Arbeit dem „großen Thema“ nicht angemessen ist.

(Mai 1985)

Gerhard J. Winkler

GIUSEPPE VERDI: Briefe. Hrsg. von Werner OTTO und in neuen Übersetzungen von Egon WISZNIEWSKY. Kassel: Bärenreiter-Verlag (1983). (Lizenzausgabe des Henschelverlags Berlin/DDR). 373 S.

Ob eine „Briefauswahl, heute“ mit Verdi-Briefen zu dem Zweck nötig ist, „die Rudimente von oberflächlichen Vorurteilen abzubauen“ (Vorwort; S. 13f.), sei dahingestellt. Der Herausgeber der vorliegenden jedenfalls hat selber welche: das neue, daß Verdi „zum Inbegriff des Rinascimento“ geworden sei – letzteres war längst vorbei, als das Risorgimento begann –, und das alte und eigentlich abgetane, daß Verdis Verhältnis dazu, seine „Einstellung zu den gesellschaftlichen Zeiterscheinungen“ überhaupt, „immer eindeutig progressiv“ (S. 10) gewesen sei – sie war es mitnichten. Solche wie andere Vorurteile kann die vorliegende Ausgabe weder bestätigen noch widerlegen. Selbst wenn einige Dokumente „hier erstmalig in einer deutschen Verdi-Briefsammlung veröffentlicht“ (Klappentext) und damit bequemer zugänglich sind, bleibt sie hinter jedem möglichen Niveau einer Briefausgabe zurück und ist ziemlich überflüssig.

Otto verläßt sich auf die simple Chronologie als einzige zusammenhangbildende Instanz. So hängt ein nicht unerheblicher Teil der Briefe kontextfrei und teilweise kaum verständlich in

der Luft, so daß gerade ein wohl anzunehmender populärwissenschaftlicher Anspruch nicht erfüllt wird. Da sind ältere deutschsprachige Ausgaben, wie die von Bütthe/Lück-Bochat (1963) mit sehr sparsamem Kommentar, aber geschickter Anordnung, weit überlegen; von der vorbildlichen Hans Buschs (1979) zu schweigen. Der Anhang mit Werkverzeichnis und Personenregister sowie einem Brief- und Literaturnachweis, der als Quellennachweis nicht zu verwenden ist, hilft diesem grundlegenden Mangel nicht ab. Dies um so weniger, weil er von Ungereimtheiten und Fehlern strotzt. Goffredo Memeli (recte: Mame-li; so auch im Register) oder Nicole (recte: Nicola) Sole (S. 344) sind als Druckfehler noch verständlich. Was aber, als von Verdi stammend, Otto mit „La patria, Inno nazionale für Ferdinando II. König von Neapel und beider Sizilien nach Worten von Michele Cucciniello (1848)“ meint, bleibt unklar; und die *Messa da requiem* geht nicht „nach Versen von Angelo Fava und Prosatexten von Claudio Borri“ (S. 344) sondern nach den üblichen lateinischen liturgischen Worten. Andrea heißt Della Corte und nicht bloß Corte, und die „Verdi studi e memorie a cura del sindaco nazionale Roma“ wurden nicht vom nationalen römischen Bürgermeister herausgegeben, sondern vom „Sindacato Nazionale Fascista Musicisti“, und auch nicht, da im Jahr 1941, im Jahr „X“ der faschistischen Herrschaft, und schließlich mit einem sinnentsprechenden Komma nach „Verdi“ (S. 348).

Den wohl größten Schnitzer leistet sich Otto damit, daß er einen Brief von Giuseppina Verdi als einen von Giuseppe abdruckt – das ist wirklich neu und „erstmalig“, wie versprochen. Hier ist die Differenz des mit oder ohne die letzte Silbe *-na* leider mehr als ein Druckfehler, und sie hätte – schon wegen des gänzlich anderen Tonfalls der Peppina – zumindest dem Übersetzer oder dem Lektorat auffallen müssen. Es handelt sich um ihren Brief an Clarina Maffei (Genua, 5. 3. 1874; in Abbiati, Bd. III, S. 670). Wie die Schlamperei des Herausgebers, so wird daran die Qualität der Übersetzung ersichtlich. Giuseppina Verdi: (. . .) „È vero: arrivati ad un certa età, si vive molto di memorie. Tutti ne abbiamo di liete, di dolorose e di care, ma ahimè! non tutti sono abbastanza fortunati per conservare inalterati gli affetti (. . .)“. Wiszniewsky/Otto: „Es stimmt: Ist man bei einem gewissen Alter angelangt, erlebt man manche Traurigkeit. Alles, was wir an

Freuden, Schmerzen, Liebschaften haben, ist leider nicht mehr stark genug, um Neigungen (. . .) zu bewahren (. . .)“. Daß Otto Auslassungen nicht kennzeichnet (Abbiati, der seinerseits eine Auslassung zu Beginn nachweist, fängt einen Absatz früher an), versteht sich bereits von selbst. Unverständlich jedoch, daß die Übersetzung noch nicht einmal grammatikalisch richtig konstruiert und das Wort „Traurigkeit“ frei erfundet. Dabei liegen Auszüge des Briefes in der Verdi-Dokumentation Weavers vor, die, immerhin im selben Verlag Henschel, 1980 erschien (S. 230). Und noch verwunderlicher, daß Wiszniewsky, der dort als Übersetzer der italienischen Dokumente angegeben ist, sein Italienisch binnen dreier Jahre derart verlernt haben sollte. Jedenfalls heißt es in Weaver zutreffend: „Es ist schon wahr: wenn man in ein bestimmtes Alter kommt, dann lebt man viel in Erinnerungen. Wir alle haben deren angenehme, schmerzliche und liebe, doch o weh! nicht alle sind vom Glück genug begünstigt, um sich die Zuneigung (. . .) unverändert zu erhalten“ (. . .).

(August 1985) Hanns-Werner Heister

ALBERT JAKOBİK: *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 131 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 6.)*

Bereits in seinem letzten Buch (*C. Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg 1977) hat der Verfasser der vorliegenden Schrift gelegentlich feine Bemerkungen über Schönberg gemacht, insbesondere über das *Quartett* op. 10, das „romantische Dynamik mit der Schwerelosigkeit atonaler Figuration verbindet“ (S. 42). So überrascht es nicht weiter, den Erforscher der Grundlagen der neuen Tonalität als Analytiker der Atonalität Schönbergs zu treffen. Zwei Probleme sind es, die Jakobik vor allem beschäftigen und die er auf unkonventionelle Weise angeht. Erstens die Frage nach der (bis heute nicht abgebläßen) Neuheit der Schönbergschen Tonsprache, zweitens die innere Einheit des Schönbergschen Œuvres. Ausgangspunkt ist dem Verfasser, der sich stets auch als Pädagoge fühlt, das Hörerlebnis. Schon „der jüngere Schönberg (muß) . . . eine andere Tonraum-Vorstellung zusammen mit einer anderen Vorstellung von kontinuierlich ablaufender Zeit-

Momente gehabt haben“ (S. 16). Dem unendlichen Tonraum der Tonalität steht der engbegrenzte statische und totale Tonraum gegenüber, „der die im alten Tonraum entferntest liegenden Orte gleichzeitig umfaßt“ (S. 17). „Zeit als gegliederte Abfolge unterscheidbarer Momente wird . . . aufgehoben“, im Sextett op. 4 „für einen kurzen Augenblick“ (S. 47), später mehr und mehr, in der Zwölftonmusik grundsätzlich: Die Raumzeit überlagert die Entwicklungszeit. Der Untertitel gibt also bereits einen Hinweis auf die wichtigste Erkenntnis. Daraus ergibt sich, wie von selbst, die Forderung nach einem neuen Hören, nach einem Doppelhören, in welchem sogar ein besonderer ästhetischer Reiz erkannt wird (S. 101). „Dieses zunächst so störende, so abschreckende Doppelhören“ soll schließlich sogar in einem „Dritten“ aufgehen, in einer allgemeinen „Hör-Erweiterung“, die als Parallele zum „erweiterten Sehen, das die bildende Kunst anstrebt“, gesehen wird (S. 97). Die Notwendigkeit eines solchen Hörens wird in einläßlichen Analysen, besonders des *Quartetts* op. 10, der *Klavierstücke* op. 19, des *Menuetts* aus der *Suite* op. 25, nachgewiesen. (Weiterhin finden sich Betrachtungen einzelner Partien aus der *Erwartung*, dem *Pierrot* und den *Variationen* op. 31.)

Es ist sicher, daß die vorliegende Schrift wichtig ist für das Verständnis sowohl der Werke Schönbergs als auch seiner Vorstellungen vom musikalischen Raum, die auch den nächsten Mitarbeitern (Webern, Berg, Adorno) verschlossen geblieben sind (S. 91).

Anhangsweise bietet Jakobik kritische Bemerkungen zu Adorno und Boulez, die, wie alles, die Ferne des Autors vom journalistischen Betrieb erweisen.

(Juni 1985)

Rudolf Stephan

WALTER B. BAILEY: *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press (1984). 188 S., *Notenbeisp.* (*Studies in Musicology*. No. 74.)

Wer sich von der Arbeit eine auch nur im Ansatz differenzierte ästhetische Untersuchung der Bedeutung erwartet, die der Programmmusik als historischem Konzept im Œuvre und Denken Schönbergs zukommt, wird enttäuscht werden. Bailey versteht im Grundsatz unter „programmatic elements“ unterschiedslos sämtliche außer-

musikalischen Züge, die im Entstehungsprozeß eine Rolle gespielt haben mögen (wie beim *Klavierkonzert* op. 42 oder im *Streichtrio* op. 45) oder die ein Moment der ästhetischen Existenz eines Werks ausmachen (wie bei *Verklärte Nacht* op. 4 oder bei *Pelleas und Melisande* op. 5). Dennoch zieht er – ohne dies zu erläutern – Grenzen, die unplausibel bleiben: Einerseits geht er ausführlich auf den an Mahler anknüpfenden Plan einer großen Ideen-Symphonie mit Vokalstimmen von 1914/15 ein, andererseits scheidet er die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 als Filmmusik aus. Da die Wahl des Gegenstandes kaum Maßstäben folgt, die ästhetisch begründbar sind, tritt auch die Entwicklung, die Schönbergs Denken und seine öffentliche Haltung zur Frage der Programmmusik genommen haben, nur unzureichend ins Blickfeld (den Anfang dieser Entwicklung mit der Ausrichtung der – breit dokumentierten – Wiener Presse um 1900 gleichzusetzen, ist als Ausgangspunkt doch sehr eng).

Offenkundig aber ist all dies auch gar nicht intendiert. Bailey will einen Bericht geben, will das, was über die herangezogenen Werke bekannt ist, referieren, durch Dokumente stützen und gelegentlich durch eigene Nachforschungen – unabhängig davon, ob sie zur Sache gehören oder nicht – ergänzen (letzteres trifft vor allem für die an sich wertvollen Informationen über die Entstehungsgeschichte des *Klavierkonzerts* zu). Dieser Bericht wird bereichert durch die breite Wiedergabe von Quellenmaterial aus dem Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles; die Faksimilia füllen etwa ein Fünftel der Seiten, und auf sie dürfte wohl zurückzuführen sein, daß die Arbeit als amerikanische Dissertation in Buchform erschienen ist.

Für jeden Wissenschaftler bedeutet es ein Mißgeschick, wenn seine Arbeit kurz nach Erscheinen durch das Bekanntwerden einer wichtigen – und nun wirklich einschlägigen – Quelle im Wert gemindert wird. Freilich findet sich das verschwiegene Programm zum *Streichquartett* op. 7, um das es sich hier handelt, bei den das Werk betreffenden Skizzen, die Bailey durchgesehen und in denen er (S. 130) keine „programmatic annotations“ entdeckt hat (auch eine Detailskizze verweist durch eine Beischrift auf das Programm). Bedenklicher indes – nimmt man die Arbeit als dokumentierenden Bericht – ist der Umgang mit Texten. Abgesehen davon, daß man

sich eine kritischere Auswertung der herangezogenen Sekundärliteratur wünschen könnte – zur Dokumentation gehört Exaktheit. Mit ihr hätte sich die Unzahl von Fehlern vermeiden lassen, nicht nur in deutschen Texten (um nur wenige Beispiele zu nennen: S. 6 „Die lustigen Weiben von Windsor“, S. 16 „symphnische“, S. 27 „Vortrag über Kompositionen mit 12 Tönen“, S. 173 „Geburstag“, „Formenprobleme“ statt „Formprobleme, S. 184 „Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft“), sondern auch in englischen (S. 20 „exmaple“, S. 23 „lauched“ statt „launched“, S. 28 „hamronic“, S. 61 „identified“), bei Namen (S. 82 „Pappenhim“, S. 173 „Kassell: Barenreiter“, S. 177 „Modenaauer“, S. 179 „Johann Gottfried van Herder“) und Zahlen (S. 20: op. 41 stammt von 1942, nicht von 1947; S. 28: Der Erstdruck von op. 7 erschien 1907, nicht 1905). Und schließlich sind selbst die Übertragungen von Texten, die auch im Faksimile wiedergegeben sind, fehlerhaft: z. B. S. 26 (vgl. S. 25) „Landschaft Stimmung“ statt „Landschafts Stimmung“, „mit tiefen Glocken Akkord“ statt „mit tiefem Glocken Akkord“, in der englischen Übersetzung „chords“ statt „chord“; S. 36 (vgl. S. 36 und 37) „1912“ statt „1932“, nach „Von“ fehlt „all“, „Fließaufgaben“ statt „Fleißaufgaben“ (im übrigen stammen etliche Eintragungen dieser Tabelle, so z. B. die Überschrift, nicht von Schönbergs, sondern von J. Rufers Hand). Angesichts dieses Ergebnisses wird der Leser auch den Übertragungen, die er nicht unmittelbar überprüfen kann, nur wenig Vertrauen entgegenbringen.

(Februar 1985) Christian Martin Schmidt

MARTIN VOGEL. *Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil I: Schönberg.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1984. 552 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 35.)

Der Titel „... und die Folgen“ – fast so oft parodiert wie „Glanz und Elend...“ – kündigt seit Karl Kraus eine Polemik an, die ihren Gegenstand als ebenso bedeutend wie in seiner Wirkung verhängnisvoll schildert. Martin Vogel möchte zwar „auch diejenigen erreichen und überzeugen“, die sich „zur Neuen Musik bekannten“ (S. 9) – das Praeteritum ist seltsam, als

wäre ein solches Bekenntnis eine veraltete Mode, die niemand mehr trägt –, aber in den aggressiven Ton, den er zu vermeiden sucht, verfällt er dennoch immer wieder.

Immerhin ist Vogel ein Autor, der argumentiert, und zwar klar argumentiert. Gleichgültig, ob man seine Überzeugungen teilt oder nicht: Man kann nicht leugnen, daß er unmißverständlich sagt, worin sie bestehen und wie er zu ihnen kommt. Ein Rezensent mit entgegengesetzten Überzeugungen müßte also gleichfalls argumentieren: Kapitel für Kapitel und Satz für Satz – mehr als 500 Seiten lang. Und wer keine angemessene Rezension schreiben kann – auf einer einzigen Druckseite oder ein wenig mehr –, sollte vielleicht gar keine schreiben. Aber das wäre dem Autor wohl auch nicht recht.

Die einleitenden Kapitel („Die Zwölftontechnik“, „Die Vorgeschichte“) sind im wesentlichen referierend. Wenn Vogel dann ein Kapitel mit „Hauer, der geistige Urheber“ überschreibt, so nimmt er, da das Zitat von Hauers Stempel nur halb ironisch ist, Partei im „Wiener Prioritätsstreit“. Auf der Ebene der simplen Regeln, daß in einer Reihe sämtliche zwölf Töne vorkommen müssen und keiner wiederholt werden darf, ist Hauers Priorität unbestritten. Andererseits ist von dem Unterschied zwischen thematischem und nicht-thematischem Denken, der für die Differenz zwischen Schönberg und Hauer ausschlaggebend ist, nicht die Rede. Vogel erzählt lieber vergilbten Klatsch.

Unter dem Titel „Erweiterte Tonalität“ exponiert er seine – aus dem Buch *Die Lehre von den Tonbeziehungen* (1975) bekannte – Theorie des Tonsystems, dessen Pointe die Integration des pythagoreischen Systems in das „Tonnetz“ der reinen Stimmung ist.

Die Auseinandersetzung mit Schönbergs Harmonielehre („Der tonale Schönberg“) konzentriert sich auf die Theorie der vagierenden Akkorde. Wesentlicher wäre – auch im Zusammenhang von Vogels Argumentation – jedoch eine Diskussion von Schönbergs These, daß die Tonalität ein bloßes „Darstellungsmittel“ und nicht die Substanz der Musik sei. Mehr als sechzig Seiten lang („Schönberg wird atonal“) analysiert Vogel dann das *Klavierstück* opus 11, Nr. 1 – mit dem Resultat, daß erstens die Motivstruktur ohne vorausgegangene Analyse nicht hörbar sei, zweitens die Versuche Leichtentritts und von der Nuells, das Werk für die Tonalität zu „retten“,

mißlingen mußten, und drittens Maegaards Akkordtheorie an Ambiguität kranke.

In der Überschrift „Schönberg verleugnet sein ‚Gesetz‘“ ist mit „Gesetz“ nicht etwa die Zwölftonregel, sondern die Partialtonreihe als Fundament der Musiktheorie gemeint. Und daß ich in einem Aufsatz *Emanzipation der Dissonanz* ausschließlich kompositionstechnische und nicht harmonietheoretische Probleme erörtert habe, wird mir als eine den eigentlichen Sachverhalt verzerrende „Kulturpolitik“ (S. 278) – das heißt wohl: als Ablenkungsmanöver – zum Vorwurf gemacht. Vogel ist so fixiert auf Theorie, daß eine Interpretation der Sache, deren Theorie sie ist, als Abschweifung vom wesentlichen erscheint.

Die Auslegung der „Klangfarbenmelodie“ als „Melos in Reiner Stimmung“ (S. 275) ist frappierend, aber nicht plausibel, denn sie interpretiert den umstrittenen Terminus als Wahrnehmungs- statt als Kompositionsprinzip, was zumindest explizit gerechtfertigt werden müßte.

Die Argumente, mit denen Verfechter der reinen Stimmung die Dodekaphonie als in sich widerspruchsvoll angreifen („Das Zwölftongesetz“), sind zu bekannt, als daß sie umständlich referiert werden müßten. Und auch das Kapitel über „Faßlichkeit“, in dem Vogel nicht fragt, was der Ausdruck bei Schönberg überhaupt bedeutet, sondern lediglich in bekannter Manier von der Unhörbarkeit der Reihenstruktur spricht, ist unergiebig. Gewiß: „Die Wiederholung ist die einzig vernünftige Redefigur.“ Aber der Satz stammt von einem Politiker, nicht von einem Wissenschaftler.

Die Definitionen des Reihenprinzips werden einer Kritik unterzogen, wobei allerdings, wie üblich, die amerikanische Musiktheorie, von der die entscheidenden Beiträge stammen, unberücksichtigt bleibt („Evolution – Revolution – Restauration“). Meinem Bestimmungsversuch wirft Vogel „die Einführung eines neuen Begriffs“ vor (S. 399). Wieso es wissenschaftlich illegitim ist, neue Begriffe zu prägen, verrät er nicht. Die historistische Position versucht er mit dem Argument zu untergraben, daß Schönberg „Naturklangtheoretiker“ gewesen sei, daß man ihn also, wenn man sich zum Historismus – zum Verständnis eines Phänomens unter dessen eigenen Voraussetzungen – bekenne, gerade nicht historistisch interpretieren dürfe. Daß ein Historist gezwungen sei, das Selbstverständnis eines

Autors als letzte Instanz der Interpretation gelten zu lassen, ist jedoch ein fundamentaler methodologischer Irrtum.

Wenn Vogel dem „Kult der Konsequenz“ mißtraut (S. 457), ist er zweifellos im Recht. Aber warum dann der Vorwurf eines Mangels an Konsequenz in Schönbergs Verhältnis zur Programmusik?

Letzten Endes ist Vogels Buch eben doch eine Polemik und nichts anderes, was sich am deutlichsten daran zeigt, daß Vogel jede Schwäche der Person benutzt, um die Sache zu denunzieren.

(Juni 1985)

Carl Dahlhaus

JOSEF DAHLBERG: Studien zur geistlichen Chormusik Heinrich Lemachers (1891–1966) unter besonderer Berücksichtigung ihrer liturgischen Funktion. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 424 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 131.)

Dahlberg beginnt seine Kölner Dissertation mit einer Darstellung von Leben und Persönlichkeit des durch die katholische liturgische Bewegung geprägten Komponisten und Hochschullehrers Lemacher, in dessen kompositorischem Œuvre die geistliche Chormusik den größten Raum einnimmt. Mit großem Engagement hat Dahlberg recherchiert und im Anhang ein Werkverzeichnis veröffentlicht, das auch die an entlegenen Stellen veröffentlichten und zum Teil ungedruckten Schriften Lemachers verzeichnet (der Nachlaß Lemachers befindet sich in der Bibliotheca Caeciliana, Regensburg). Da Lemachers geistliches Chorwerk sich deutlich in Ordinarien, Proprien, *Requiem*, lateinische und deutsche Motetten gliedert, ergab sich die Frage nach der liturgischen Bestimmung und Funktion beinahe von selbst. Dahlberg sieht sie einerseits durch die kirchenamtlichen Bestimmungen geregelt und andererseits durch die Besetzungsmöglichkeiten gestützt. Die kirchenamtlichen Bestimmungen ergaben eine Gliederung in Werke bis 1945, die noch dem Geist des Tridentinums verpflichtet sind, von 1945 bis zum zweiten Vaticanum (mit Zulassung des durch die liturgische Bewegung inspirierten deutschen Hochamts) und schließlich in Kompositionen nach dem zweiten Vaticanum.

In den 22 Ordinarien vor 1945 werden ältere Stilmerkmale wie die der Parodiemesse im weite-

sten Sinne (wobei die Vorlagen oft nur wenige Töne und einzelne Sätze betreffen), Übernahmen zwischen *Agnus Dei* und *Kyrie* innerhalb einer Messe sowie Ton- und Motivsymbolik erkennbar. Auch das *Requiem* dieser Zeit über die eigene Komposition der Requiemsequenz gehört in diesen Umkreis. Die lateinischen Motetten entnehmen in den frühesten Kompositionen nur die Texte den Ritualien, ohne liturgisch gebunden zu sein. Der Einlagecharakter wird jedoch bald verdrängt durch die Tendenz zur Tagesmottette und ihrer liturgischen Integration. Neben archaisierender Einstimmigkeit werden Terz- und Quartklänge als besondere Stilmittel im Rahmen der Kontrapunktik deutlich. Das Vorbild Bruckners geht über gregorianisch inspirierte Melodik, Polyphonie als Ausdrucksmittel sowie Terzverwandtschaft im modulatorischen Bereich hinaus und erreicht mit den lateinischen Motetten eine Bruckner-Nachfolge im Sinne der Überwindung des cäcilianischen Purismus. Unter der Bezeichnung „deutsche Motetten“ faßt Dahlberg großzügig alles zusammen, was geistlich und deutschsprachig ist, vom Kantionalsatz über kirchenliedabhängige und -unabhängige Stücke bis zu instrumentalbegleiteten Sätzen. Diese sind dann liturgisch ungebunden, finden am ehesten noch bei Prozessionen, Andachten oder in Schulen Verwendung.

Die Phase zwischen 1945 und dem zweiten Vaticanum ist dadurch gekennzeichnet, daß das deutsche Hochamt offiziell zugelassen ist. Der vielerorts notwendige Neubeginn nach 1945 und der Bedarf an Chorliteratur auch für kleine und kleinste Chöre gibt Lemacher hier einen neuen Ansatzpunkt. Neben lateinischen Ordinarien werden nun deutsche Liedermessen wichtig; die lateinischen Motetten verlieren an Bedeutung gegenüber deutschen Kirchenlied- und Volksliedmotetten. Die traditionelle und konservative Idee von Ordinarium und Proprium ist beibehalten und mit neueren Mitteln durchsetzt, kompositorisch haben die Gedanken des Tridentinum ihre übergeordnete Gültigkeit für den Komponisten Lemacher nicht verloren.

Erst die letzte Phase, gekennzeichnet durch die tätige Mitwirkung der Gemeinde, hat in den Kantaten mit Volksgesang gänzlich andere Stilmittel hervorgebracht. Der Wechsel von Chor und Gemeinde als einfachste Form des Zusammenwirkens gewinnt an Raum. Dahlberg hat seine Untersuchungen durch übersichtliche Ta-

bellen zu Beginn eines jeden Kapitels sowie auch durch tabellarisch aufgeschlüsselte Analysen anschaulich gestaltet, wenn auch die Formbestimmungen mit Buchstaben meist über eine erste Verständigung nicht hinauskommen. Zusammen mit dem Werkverzeichnis und der subtilen Literaturliste hat Dahlberg hiermit einen Beitrag geleistet, der dem Komponisten Heinrich Lemacher weitgehend gerecht wird.

(April 1985) Gerhard Schuhmacher

FRIEDRICH SPANGEMACHER: Luigi Nono: Die elektronische Musik. Historischer Kontext – Entwicklung – Kompositionstechnik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 307 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Band XXIX.)

Die künstlerischen Produktions- und Reproduktionsbedingungen im Zeitalter der elektronischen Musik: unter diesem Motto könnte man das Hauptanliegen von Friedrich Spangemachers Buch *Luigi Nono: Die elektronische Musik* verkürzt zusammenfassen. Daß der Autor dabei seine Fragestellung an Luigi Nono problematisiert, ist kein Zufall. Nonos Hinwendung zur elektronischen Musik war dergestalt konsequenter als die sämtlicher Komponistenkollegen: Er ließ sich auf die damit verbundenen Änderungen der künstlerischen Rahmenbedingungen wie kein zweiter ein. Dazu zählen, wie Spangemacher darlegt, u. a. die veränderte Musikrezeption (S. 140), insbesondere die neugewonnenen Möglichkeiten von Darbietungen außerhalb des traditionellen Aufführungszusammenhangs, sprich Konzertsaal (S. 141), die Einbeziehung ursprünglich nichtmusikalischer Materialien (S. 289). Auf Tonband gespeicherte Musik erhöht zudem deren Mobilität (S. 290). In diesem Sinne ist für Spangemacher das Werk Nonos zu Recht „eine Herausforderung an die Musikwissenschaft“ (S. 9), die selten willens und in der Lage war, über die Frage nach Material und Struktur hinaus jene nach dem Weltverständnis zu stellen, vor dessen Hintergrund das Werk Nonos entstand. Erfreulich ist, daß der Autor sich dieser Herausforderung stellt und auf wie auch immer motivierte Tabus des Faches dabei keine Rücksicht nimmt.

Da Nono stets eine „große Verantwortung des Künstlers gegenüber der Geschichte“ postuliert, ist es folgerichtig, daß Spangemacher seine Ar-

beit als eine „historische“ versteht (S. 29). Werden im ersten Kapitel „Voraussetzungen“, die kulturellen Wurzeln und geistigen Ahnherren und deren Gedankengut (so die italienische Resistenza, Antonio Gramsci, dann Nonos Rolle im Darmstadt der 50er Jahre) sehr erhellend dargestellt, folgt im zweiten Kapitel ein differenzierter Abriss über Nonos serielle Phase, sein Verhältnis zur Serialität. Diese Phase dauert für Spangemacher bis 1960. Breiten, vielleicht etwas zu breiten Raum widmet der Verfasser im dritten Kapitel der Phase des Umbruchs bei Nono, wie er es nennt, vom seriellen hin zum Komponieren mit elektronischen Mitteln. Wichtig hingegen erscheint in Kapitel IV, was Spangemacher unter „Aktualisierung“ versteht, nämlich das Komponieren aus aktuellen Anlässen, aus aktueller Betroffenheit, das Transformieren auf eine allgemeingültige überzeitliche Ebene (*Intolleranza*, *La fabbrica illuminata*) sowie die Gramsci-Rezeption Nonos, die beiden, Gramsci und Nono, gemeinsame Ablehnung der Šdanowschen Thesen des sozialistischen Realismus. Daß dieses Kapitel dem Kern der Arbeit (Kap. V und VI), der Auseinandersetzung mit Nonos elektronischer Musik vorangestellt wird, macht die Zeitgleichheit des Sujetwandels – bisher lag der Themenschwerpunkt der Werke Nonos in der Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt der Resistenza – mit der Hinwendung zur Elektronik deutlich. Anschaulich wird dargelegt, wie tiefgreifend die Veränderungen in Kompositionspraxis und Ästhetik – mehr ins Experimentelle gehend – trotz einer alle Genres des Komponierens übergreifenden Kontinuität bei Nono waren. Tonbänder treten an die Stelle geschriebener Noten. Die Einbeziehung von akademisch verbotenen Geräuschen aus unserer Lebenswelt (S. 182) ist ästhetisch neu. Falsch jedoch ist die Einschätzung Spangemachers, daß Nono die „traditionelle Konzertsituation nicht angetastet“ und darüber hinaus es mit der Avantgarde nicht so recht ernst gemeint habe (S. 232).

Methodisch klar und übersichtlich in der Aufbereitung der Fragestellungen sind die Literaturberichte, ebenso die Beschreibungen der Denkansätze Nonos, die eine eingehendere Lektüre Nonoscher Texte fast entbehrlich machen, ebenso übersichtlich wie knapp gefaßt die Wiedergabe der Debatte über den Begriff der „politisch-engagierten“ Musik, für Spangemacher ist der *eo ipso* unscharfe Begriff an jedem Werk neu

zu klären. Daß in diesem Buch ein umfassender Überblick der Musikgeschichte nach 1950, aufgezeigt am Beispiel Nonos, der der Musik einbeschriebenen Kategorien musikalischen Denkens gegeben wird, macht das Buch auch für einen größeren Kreis als den der speziell an elektronischer Musik und Luigi Nono Interessierten lesenswert. Es darf daher im Grunde in keiner Bibliothek fehlen. Aber da fangen auch die Probleme an: das Buch ist mehr ein Geschichtsbuch. Beispielsweise wird die wichtige Frage nach der Analysierbarkeit elektronischer Musik, das Problem fehlender „analytischer Zugriffsmöglichkeiten“ (Spangemacher) auf den Elementarbereich in beschreibender Weise umfassend problematisiert (S. 171–73) aber auf drei Seiten fehlt der Raum zu einer notwendigen theoretischen Vertiefung. Interessant wäre zudem eine Erörterung des Verhältnisses elektronischer Musik zur sogenannten „offenen Form“ (nur angeschnitten; S. 107), zur tendenziell damit verbundenen Auflösung des Kunstwerkcharakters. Geleistet werden müßte eine Aktualisierung dessen, was man mit Wolfgang Martin Stroh „Soziologie der elektronischen Musik“ nennen könnte. Spangemachers Analysen sind Ausdruck dieses Dilemmas, bei elektronischer Musik nicht den kompositionstechnischen Bereich angehen zu können, müssen folglich auf ein – jedoch sehr plastisches – chronologisches Beschreiben entlang der Oberfläche beschränkt bleiben. Dennoch muß kritisch angemerkt werden, daß Spangemacher sein Postulat, über semantische Beziehungen zwischen Text und Musik Sinn und Gehalt („Weltverständnis“; für Spangemacher wohl insgesamt zu spekulativ) aufzuzeigen – wenn schon nicht am einzelnen Werk möglich, so doch über werkübergreifende Analogien –, nicht einlöst. Doch diese Kritik ist fast beckmesserisch, bedenkt man die sprachliche und gedankliche Klarheit des Buches und Übersichtlichkeit in seiner Gliederung, die dessen Lektüre kurzweilig machen. Das Buch ist engagiert geschrieben, engagiert für die Sache, für den Komponisten Nono, doch vorteilhaft macht sich bemerkbar, daß Spangemacher nicht selbst künstlerisch engagiert ist, sondern über ausreichende analytische Distanz und damit Überzeugungsfähigkeit verfügt.

(April 1985)

Ernst Helmuth Flammer

BRUNO HOFFMANN: *Ein Leben für die Glasharfe. Backnang: Helmut Michel Verlag „Unser Niederland“ (1983). 191 S., Abb.*

Im Unterschied zu den meisten Glasspielern, die in der Regel auf kleinen, wasserabgestimmten Gläsern spielen, entwickelte Bruno Hoffmann die nach ihm benannte Glasharfe, ein Glasreibespiel, das sich aus einzelnen geblasenen, senkrecht stehenden und exakt aufeinander abgestimmten Gläsern zusammensetzt. Die im Tonumfang von drei Oktaven vorhandenen Glasglocken werden auf den Einzelton genau geblasen und, wenn nötig, noch eingeschliffen. Dies ergibt den Vorteil, daß im Glas kein Wasser mitschwingt und der Klang dafür nicht „näselnd“, sondern viel reiner erklingt, als es bei den in Europa seit Gaffurius' *Theorica musicae* (1492) bekannten geschlagenen oder geriebenen Glasspielen (verillons; musical glasses) der Fall ist. Hoffmann streicht seine Gläser mit wasserbenetzten Fingern, er zieht demnach das vorfranklinische Glasspiel der Glasharmonika (glass harmonica) vor. Die aufrecht- und feststehenden Glasglocken ordnete er – vom Bau der menschlichen Hand ausgehend – zu je einem Grundakkord im Dreiecksverband an. Die 50 in vier verschiedenen Größen geblasenen Glasglocken stecken mit einem kurzen Stiel derart in einem fichtenen Resonanzboden, daß eine einheitliche Glasrandhöhe ein bequemes Spiel gewährleistet (S. 35).

Das mit zahlreichen Illustrationen versehene Bändchen führt mit einem knappen geschichtlichen Abriss (S. 12–33) in die frühen Glasinstrumente ein, berichtet über die Musical Glasses auf den Britischen Inseln, über Benjamin Franklins Glasharmonika, über den Siegeslauf des neuen Instruments im 18. Jahrhundert, über Virtuosen, Kompositionen und über die widersprüchliche Rezeption des Klanges im Spannungsfeld von stürmischer Begeisterung und erbitterter Ablehnung wegen der angeblich „nervenschädigenden Wirkung auf Hörer und Spieler“. Der Grundtenor des Buchinhaltes ist jedoch eine Art Autobiographie des Glasharfen-Virtuosen Hoffmann, der von seiner Liebe für das Instrument erzählt (S. 39–180), und in einer Art Tagebuchform (von 1932 bis 1982) über seine Erfahrungen und Kompositionen, über Konzerte und über seine Tourneen in alle Kontinente plaudert und damit auch im geschichtlichen Sinne den Weg aufzeigt, wie Wiederentdeckung, Beliebtheit und Vervoll-

kommenung eines Musikinstruments, Rezeption und Anregungen zu Neukompositionen nahezu ausschließlich durch eine individuelle Musikerpersönlichkeit motiviert sein können.

In einer Nachlese (S. 181–185) macht Hoffmann sich um seine Nachfolge Gedanken und gibt praktische Hinweise für den Bau und das Spiel seiner Glasharfe. Neben einer ausführlichen Zusammenstellung von Originalwerken für Glasharmonika und Glasharfe sowie einer Diskographie seiner fünfzehn Schallplatteneinspielungen vermißt man allerdings eine Bibliographie. Dazu muß der interessierte Leser weiterhin auf Hoffmanns *MGG*-Artikel zurückgreifen und die neueren Nachschlagewerke konsultieren.

(Mai 1985)

Max Peter Baumann

CARL DAHLHAUS: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. VI, 181 S. (Geschichte der Musiktheorie. Band 10.)*

Die Gliederung der seit über einem Jahrzehnt geplanten Geschichte der Musiktheorie wird im Katalog des Verlages noch als eine „vorläufige“ bezeichnet, „die einzelnen Bände erscheinen nicht in numerischer Reihenfolge“ und sind auch „einzeln beziehbar“ (S. 393). Es ist daher naheliegend, den vorliegenden Band möglichst für sich zu betrachten. Da der Ort des Erscheinens als Adressaten nicht nur Fachkollegen nahelegt, sondern in besonderer Weise auch Vertreter von Nachbardisziplinen und gebildete Laien, ja der Text selbst mehrmals auf die Musiker in ihrem Verhältnis zur Theorie Bezug nimmt, erscheint es gerechtfertigt, auch diese in die Beurteilung einzubeziehen. Dahlhaus ist weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt; es ist daher anzunehmen, daß man verhältnismäßig oft nach diesem Buch greifen wird. Dabei ist – um es vorwegzunehmen – damit zu rechnen, daß sich das oftmals gestörte Verhältnis zwischen „Theorie und Praxis“ und sonstige Vorurteile eher noch verstärken werden. Diese Befürchtung gründet nicht so sehr auf einzelnen Seitenhieben (z. B. S. 54), sondern in uneingelösten Erwartungen einerseits und Überforderung der Leser andererseits. Der Titel des Bandes verspricht „Grundzüge einer Systematik der Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert“. Es werden aber nicht

vielleicht die Begründungen für die chronologischen Grenzziehungen (zwischen Rameau 1722 und Schönberg 1911) oder Reflexionen über spezifische Probleme dieser Zeitspanne geboten, die zweifellos den größten Interessentenkreis ansprechen wird. Abgehandelt werden (wenn auch mit einem gewissen Zentrum der Exemplifikation innerhalb der klassisch-romantischen Epoche) Themenbereiche, die eher im ersten Band der Gesamtreihe zu vermuten wären: I. Der Gegenstand der Musiktheorie (S. 1), II. Systematik der musiktheoretischen Disziplinen (S. 14), III. Instanzen musiktheoretischen Denkens (S. 34), IV. Ästhetik und Musiktheorie (S. 64), V. Musiktheorie als Wissenschaft, Kunstlehre und Propädeutik (S. 102), VI. Explizite und implizite Theorie (S. 131), VII. Geschichtlichkeit in Theorie und Praxis (S. 147), VIII. Historiographische Reflexionen (S. 160).

Im Vorwort wird die Gliederung dieses Abschnittes in einen einbändigen systematischen und einen zweibändigen historischen Teil mit „der Einsicht begründet, daß die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts in einem ungewöhnlichen Grade mit Problemen belastet war, die in scheinbaren Selbstverständlichkeiten verborgen lagen, also nicht Gegenstand einer sich kontinuierlich entwickelnden Reflexion wurden und nicht in Büchern und Abhandlungen greifbaren Ausdruck fanden, sondern erst von der rückblickenden Historiographie des 20. Jahrhunderts rekonstruiert werden müssen“ (S. VII). Vor einer solchen Aufgabe steht der Historiker jedoch allzu oft, deshalb wäre zumindest diese Ungewöhnlichkeit näher zu beschreiben, wenn schon nicht zu begründen gewesen. Diese ist aber selbst durch den Fachmann kaum zu entnehmen. So interessant viele Details und so überlegenswert manche Gedanken (gerade im fallweisen Widerspruch), so anregend und neu in ihrer Zusammenstellung sie sein mögen und so sehr auch Wesentliches über die Musik anderer Epochen gesagt wird: Manche Fragen (z. B. ob jede Sache ihre Geschichte haben könne, anachronistischer Gebrauch von Termini zulässig sei) oder Ausgangspunkte (z. B. die Orientierung jeglichen Theoriebegriffs an der Naturwissenschaft) sind für ihn längst kaum mehr rhetorischer Natur und dem Laien nach wie vor zu akademisch. Einiges hat man auch bei Dahlhaus schon früher einmal gelesen; Wiederholungen innerhalb des Buches lassen sogar den Verdacht aufkommen,

einzelne Abschnitte seien überhaupt unabhängig von diesem Zusammenhang verfaßt, allzu rasch hingeworfen oder nur künstlich verselbständigt worden. Die Sprache, deren sich Dahlhaus bedient, ist bekanntlich nicht einfach und nicht ohne Preziosität. Was aber schwerer wiegt (weil es, wenn auch aus verschiedenen Gründen, den Wissenschaftler ebenso vergrämt wie den Laien), ist die Tatsache, daß sie unter dem Deckmantel, nur „Prämissen offenzulegen“ (S. VIII), oft allzu komplex und apodiktisch ist und dem Buch sowohl Beispiele als auch jeglicher wissenschaftlicher Apparat fehlen. (Nicht einmal ein Literaturverzeichnis findet sich; was bringen da schon Register? Es genügt eben nicht, sich über „Musikwissenschaft [mit] Fußnoten“ lustig zu machen – S. 129 – oder vielleicht auf Handbücher ohne solche zu verweisen; beides ist überheblich und unnötig.) Der Leser hat wohl gefälligst vorher seinen Max Weber und Thomas Kuhn, Wackenroder und Hegel zu lesen, die Titel der Bücher sowie Erscheinungsdaten im Kopf zu haben; wenn er aber nicht weiß, wer Ernst Kurth und Hermann von Helmholtz waren, v. a. aber Dahlhaus und die jüngste Literatur (incl. Kontroversen!) nicht kennt, ist er dann für den Autor nicht mehr interessant?

Ein Einstieg in den Problemkreis erscheint aufgrund dieses Buches also nicht möglich. Es präsentiert sich überhaupt nicht als zwingender Bestandteil dieser Reihe, sondern erschiene (gerade weil es einerseits theoretische Voraussetzungen reflektiert und andererseits Ergebnisse des historischen Teils vorwegnimmt, ohne diesen vermutlich substantiell zu beschneiden) als unabhängige Essay-Sammlung (natürlich in entsprechender Form) genauso plausibel. Die Verantwortlichen waren nicht gut beraten, diesen Band zum jetzigen Zeitpunkt so erscheinen zu lassen; er weckt nicht das Interesse für die anderen, sondern könnte geradezu abschreckend wirken. Dies hat das Unternehmen nicht verdient und Dahlhaus hätte sich dafür zu gut sein müssen. Ein Buch ist allemal für Leser und nicht für den Autor geschrieben.

(August 1985)

Rudolf Flotzinger

WALTER WIORA: *Das musikalische Kunstwerk. Tutzing: Hans Schneider (1983). 167 S.*

Ein Buch über das musikalische Kunstwerk fordert, soll es glücken, nicht nur Liebe zu seinem Gegenstand, nicht nur Kenntnisse und Weitblick, sondern zugleich Distanz: vor allem die Fähigkeit, das Wesen des Kunstwerks im Vergleich mit Musik zu erkennen und zu beschreiben, die kein Kunstwerk ist und sein will. Wer könnte sich leichter in ein solch spannungsvolles Verhältnis dazu setzen als Walter Wiora, ein Forscher, dem die Geschichte der Kunst ebenso vertraut ist wie die Tradition der Volksmusik. Wiora kehrt zwar sein vielseitiges Vorwissen nicht hervor, es bekundet sich aber auf jeder Seite des Buches in der Ruhe und Weitsicht, in der das Thema erörtert wird.

Wiora läßt sich nicht auf alle Kriterien ein, die die Werktheorie heute unter dem Titel des musikalischen Kunstwerks diskutiert. Er beschränkt sein Buch auf die Beantwortung zweier Fragen, der Frage nach der Existenzform und der nach dem „Gehalt“ des Kunstwerks.

Da sich Wiora ausdrücklich nicht nur an die Fachgenossen, sondern auch, wenn nicht vor allem, an musikliebende und -interessierte Laien wendet, muß er manches zur Sprache bringen, was die fachinterne Diskussion der letzten zwanzig Jahre bereits bewußt gemacht hat. Doch eröffnet das Buch auch demjenigen, der sich im Thema heimisch glaubt, unerwartete Perspektiven: so der letzte Abschnitt des ersten Teils, in dem Wiora „das weitere Dasein“ des Werks als eines inneren Besitzes oder einer verbalen Interpretation behandelt, vor allem aber der zweite Teil, in dem der Autor den Gehalt des musikalischen Kunstwerks erörtert. Wiora stellt den Begriff Gehalt über die durch Prinzipienstreite belasteten Begriffe Form und Inhalt. Er versucht, deren Antinomie zu überwinden, dadurch unter anderem, daß er auch den Formen Gehalt zuspricht. Auf's Ganze gesehen, unterscheidet Wiora drei Arten des Gehalts: den immanenten Gehalt, der in der Form, in der Klangsubstanz und im musikalischen Charakter besteht, den transparenten, in dem aufscheint, was hinter dem Werk steht: der Charakter eines Komponisten oder einer Nation, und endlich den anhaftenden Gehalt: die Vorstellungen, die sich beispielsweise mit den Über- und Nachschriften von Musikstücken verbinden mögen, aber in der musikalischen Substanz wenig oder keinen Halt haben.

Wiora legt die Darstellung systematisch an. Er organisiert, was ihm mitteilenswert erscheint, im Blick auf die umrissenen Fragenkreise. Das erlaubt es ihm, gleichsam von ruhigen Standpunkten aus, die schier unübersehbare Vielzahl von Werkcharakteren in den Blick zu nehmen und die mannigfaltigen Möglichkeiten ihres Daseins und ihres Gehaltes anzusprechen. Die Strenge, mit der Wiora die Darstellung an die exponierten Fragen bindet, ist indessen alles andere als das Indiz einer doktrinären Enge. Wiora kümmert sich wenig um Theorie, er geht den vorliegenden Werktheorien, auch den historischen, grundsätzlich aus dem Wege und fügt ihnen auch keine eigene besserwisserisch hinzu. Selbst Eduard Hanslick, dessen Buch über das Musikalisch-Schöne eine einseitige, aber grundlegende Theorie des musikalischen Kunstwerks ist, hat keinen nennenswerten Einfluß auf Wioras Gedankengang. (Nur Robert Schumann genießt Autorität, er wird häufiger zitiert als jeder andere Autor.) So ist Wiora imstande, die gestellten Fragen offen und vielseitig zu beantworten. Seine Antworten fallen denn auch, im Gegensatz zur Strenge der Fragen und zugleich infolge davon, recht bunt aus. Wiora erteilt sie in Form eines locker gefügten, kleingliedrigen Textes, der auch Gedankenäsuren nicht scheut.

Wioras Methode bedingt einen souveränen Umgang mit der Geschichte. Er diskutiert abseits der Chronologie und weit entfernt bisweilen vom musikgeschichtlichen Kontext. Daß so historische Einzelheiten, die bei näherer Betrachtung hervortreten würden, epochenspezifische Eigenheiten wie die Wandlung des musikalischen Bewußtseins im 18./19. Jahrhundert, verblassen, ist wohl unvermeidlich und vielleicht das Kennzeichen eines Buches, in dem sich die Wissenschaft der Weisheit nähert.

(Mai 1985)

Wilhelm Seidel

Elisabeth HASELAUER (Hrsg.) Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1981. 162 S. (Böhlaus wissenschaftliche Bibliothek.)

Das vorliegende Buch (als Paperback veröffentlicht) ist das Ergebnis einer im Oktober 1980 in Wien abgehaltenen Arbeitstagung unter dem Titel *Zur Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses*

im europäischen Raum und ist der erste Band einer Reihe, die fortlaufend die Ergebnisse der Gemeinschaft veröffentlichen soll. Neben Vorwort der Herausgeberin, einer Einleitung (Robert Schollum) und soziologischen Anmerkungen (Elisabeth Haselauer) gliedert sich die erfreulich knapp gehaltene Schrift in sieben Kapitel, die einen Schnelldurchgang durch die Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses von Heinrich Schütz bis zur Vokalmusik nach 1945 erlauben. Die Anmerkungen zu jedem Beitrag sind gegliedert am Schluß zu finden.

Diese Veröffentlichung stellt nach den Worten der Herausgeberin den Anspruch, „sowohl der musikwissenschaftlichen Forschung als auch der sängerischen Praxis“ einen Dienst zu erweisen; Schollum bekräftigt in seiner Einleitung, daß die Praxis lapidare und leicht erreichbare Handreichungen benötigt, die, wie er ausführt, ja wohl auch nicht vorhanden sind. Ein erfreulicher Auftakt, der allerdings dadurch gleich wieder getrübt wird, daß in vielen Fällen die Unsitte der manieristischen Wissenschaftssprache fröhliche Urständ' feiert und einem Interessenten, der nicht unbedingt die entsprechenden Vorkenntnisse und die Kenntnis dieser Sprache mitbringt, schon wieder Steine in den Weg gelegt sind. Hat man sich mühevoll durch die (notwendigen?) soziologischen Anmerkungen (Haselauer) durchgekämpft, wird es spannend mit Wesselys Beitrag über Heinrich Schütz. Sehr detailliert (Graphiken und Incipits wären wünschenswert) öffnet sich die Welt der frühen, hochbarocken Wort-Ton-Beziehung, und man verfolgt engagiert den roten Faden, der nur dadurch etwas zum Knäuel gerät, daß die Sprache die Kunst der Musik zu beschreiben sucht.

Ähnlich komplex und durch Beispiele übersichtlicher sind Hartmut Krones' Erörterungen über die Meister der Wiener Klassik, die sehr klar Ergebnisse aufzeigen und damit erfreulicherweise vieles von dem gerade rücken, was in der landläufigen und etwas oberflächlichen Forschung über die Liedkunst der Klassik bisher erzählt wurde. Schuberts Kunst, die zu häufig in allen Details immer wieder im Mittelpunkt des Interesses steht, wird löblicherweise fast ignoriert; Herwig Knaus geht daher mit Detailkenntnis und schlichter Diktion den Bereich zwischen Schumann und Brahms an, wobei er den soziologischen Hintergrund etwas zu sehr im Hintergrund beläßt. Das Wechselspiel von Analyse und

informativ-historischem Text bringt Farbe in den Artikel.

Zwei Beiträge sind ganz besonders hervorzuheben – nicht nur wegen ihrer sprachlichen Klarheit und dem verständlichen Duktus, sondern weil sie sich auch direkt und ohne Getändel an der Materie, knapp und konstruktiv, orientieren: Jiří Vysloužil (*Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Dvořák und Janáček*) und Theo Hirsbrunner (*Zum Liedschaffen von Gabriel Fauré und Claude Debussy*). Hier sprechen zwei Experten, die Erfahrung mit der Praxis haben und das auch einfließen lassen. Vysloužils Beitrag widmet der Praxis ein Drittel Raum und geht dabei auch intensiv auf das Operschaffen ein.

Robert Schollum mindert den Wert seines Beitrags *Wolf-Webern-von Einem-Anmerkungen zu Deklamation, musikalischer Gestik, Szenik* durch eine sinnlos überhäufte, verwirrende und unnötige Einleitung von über viereinhalb Seiten, ehe er fesselnd auf den Kern der Sache dringt. Der faszinierende Aspekt „Das Lied als szenisches Element“ wird schlüssig und konsequent herausgearbeitet, „Lied als nicht gespielte Szene“ bringt für die Praxis eine Reihe von Denkanstößen und manche Verdeutlichung, ohne die eine Interpretation sicherlich nicht möglich ist. Wilfried Gruhn zu guter Letzt wird in den Kreis der Experten mit dem Hang zu Kürze und präziser Formulierung eingeschlossen, wenn er voller Emphase die „Entwicklung der Vokalmusik seit 1945“ kommentiert und schildert.

Der Anspruch, für die Praxis Material geschaffen zu haben, wird nur in wenigen Beiträgen erfüllt; andere wiederum weisen an Hand des Materials auf Schwierigkeiten und Problematik hin, belassen es aber dabei. Das Buch bietet trotz allem einen hoffnungsvollen, knappen Überblick, der insgesamt kenntnisreich geschrieben ist.

(Mai 1985)

Andreas von Imhoff

GEORGE LIST: Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage. Bloomington: Indiana University Press 1983. 601 S.

Das kolumbische Dorf, dem George List eine mit vielen Notenbeispielen angereicherte, monumentale Studie gewidmet hat, liegt im Corregimiento de Mahates (Departement Bolívar) und heißt Evitar. Part 1 des Bandes stellt auf über

hundert Seiten mit minuziöser Genauigkeit den Context der Kultur dar (das Dorf, die musikalischen Einrichtungen und Anlässe sowie die Sänger und Instrumentalisten). Part 2 nimmt zum Problem der Transkription und der musikalischen Analyse Stellung; die wiederum rund hundert Seiten sind geradezu als Lehrbuch der Transkription und Analyse zu bezeichnen, obgleich sie freilich unmittelbar auf das Repertoire dieses Dorfes bezogen sind. Part 3 ist mit „Musik und Poesie“ überschrieben und befaßt sich mit den musikalischen Gattungen: Wiegenlieder, Kinderlieder, *Velorio de angelito* (Lied-Spiele bei der Totenwache für ein Kind), *cantos de trabajo* (Arbeitslieder), *decimas* (Unterhaltungslieder), *cantos de las fiestas* (die Festgesänge *Gavilán*, *Danza de Negro*, *Bullerengue* und *Fandango*) sowie Tanzgesänge (*Cumbia*, *Gaita*, *Porro*, *Puya*). Part 4 beschließt den Band mit einer Zusammenfassung hinsichtlich Stil und Inhalt der Gesänge.

Die im einzelnen genau dokumentierten Sachverhalte sind als solche interessant, würden die Breite und Intensität der Darstellung indes kaum verdienen, wenn die Dorfkultur nicht ein hochinteressantes *mixtum compositum* eines dreifachen Erbes wäre, wenn hinter der konkreten Beschreibung des Instrumentariums, der Gesänge oder der musikalischen Gattungen nicht immer Akkulturationsfragen zu bedenken wären. Dominant ist fraglos das spanisch-europäische Erbe (Sprache und Form der Gesänge sind fast durchwegs spanisch). Das schwarz-afrikanische und das indianische Erbe, das sich im Gesellschaftlichen und auch im Kunsthandwerk stark geltend macht, sind im musikalischen Synkretismus sekundär. Das Negroide ist im Instrumentarium und im Instrumentenspiel, im Rhythmischen und im Polymetrischen, erhalten geblieben, aber auch etwa in den Ruf-Antwort-Patterns der Gesänge, die verbreitet off-beat-Phrasierungen aufweisen. Das Indianische lebt partiell im Instrumentarium weiter.

George List stellt im Schlußkapitel (S. 566 bis 572) eine Reihe von Fragen, warum der vorliegende Synkretismus gerade so beschaffen ist: warum beispielsweise die Wiegenlieder und die Kinderlieder keinen afrikanischen Einschlag besitzen und als rein europäisch zu betrachten sind. Die Antworten des Verfassers sind knapp gehalten und bewegen sich größtenteils im Bereich von Vermutungen. Hier hätte man sich eine etwas

breitere Auseinandersetzung gewünscht, denn das allgemeine Interesse an der beispielhaften Arbeit gipfelt nun einmal in der Frage nach dem in diesem kolumbischen Dorfe zu beobachtenden Akkulturationsprozeß.

(Juli 1985)

Hans Oesch

A Chinese Zither Tutor: The Mei-an ch'in-p'u. Translated with commentary by Fredric LIEBERMAN. Seattle und London: University of Washington Press 1983. 172 S.

Die Handbücher (*p'u*) für die siebenstimmige chinesische Zither *ch'in* sind dem Ethnomusikologen in europäischen Sprachen partiell zugänglich, vor allem dank der längst „klassisch“ gewordenen Studie *The Lore of the Chinese Lute* von R. H. Gulik und dank auch der Dissertation *The Chinese Long Zither ch'in* (1977) von Fredric Lieberman, der seiner akademischen Schrift das *Mei-an ch'in-p'u* als zentralen Text zugrunde gelegt hatte. Eben diesen Traktat hat Lieberman nun als erstes chinesisches *ch'in-p'u* vollständig in englischer Sprache ediert und sorgfältig kommentiert. Man ist dankbar für diese integrale Präsentation eines Zither-Handbuchs, wenn es sich auch nicht um eines der berühmten alten Werke handelt, sondern um ein neuzeitliches (aber in China hoch geschätztes und weit verbreitetes). Wang Pin-lu mit dem Höflichkeits-Namen Yen-ch'ing (1867–1921) lehrte am Mei-an-Campus der National Nanking Advanced Normal School; er kompilierte ältere *ch'in*-Handbücher und gab seinen Unterrichtstexten sein eigenes Gepräge. Nach seinem Tode gaben zwei seiner prominenten Schüler, Hsü Li-sun und Shao Taisu, das Handbuch chinesisches heraus (1931), wobei sie dem Werk – in Erinnerung an die Wirkungsstätte Wangs – den Titel *Mei-an ch'in-p'u* verliehen.

Man begreift die Beliebtheit dieses Lehrwerks in China, denn es eignet sich vortrefflich, das *ch'in*-Spiel zu erlernen. Nach traditioneller Art wird erst das Instrument vorgestellt (Kapitel 2: *ch'in organology*), wobei die Erklärung der symbolischen und poetischen Namen für die verschiedenen Teile des Instruments von allgemeinem Interesse ist. Proportionen sind nicht allein beim Bau des Instruments ausschlaggebend, sondern bestimmen sogar die Maße des Tisches, auf dem die Zither beim Spielen ruht. Bedeutsam

sind die Essays über Stimmung, Skalen und Modi (Kapitel 3), mit Tabellen und Diagrammen veranschaulicht. Hier helfen Kommentare Liebermans dem unkundigeren Leser weiter. Kapitel 5 ist den ch'in-Tabulaturen und der Fingertechnik gewidmet. Die einzelnen Anschlags- und Artikulationsarten der Saiten (31 für die linke, 45 für die rechte Hand und weitere Nuancierungen mit je dazugehörigem Schriftzeichen) werden genau erklärt.

Mehr als die Hälfte des Bandes beanspruchen textierte (Kapitel 5) und untextierte Kompositionen (Kapitel 6), die in europäischer Notenschrift mitgeteilt und erläutert werden. Eine Bibliographie und ein Glossar mit Seitenverweisen beschließen den Band, der eine echte Bereicherung für die musikalische Sinologie darstellt.

(Juli 1985)

Hans Oesch

WILHELM J. KRÜGER-WUST: Arabische Musik in europäischen Sprachen. Eine Bibliographie. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983. XV, 124 S.

Die Beschäftigung mit arabischer Musik ist leichter geworden, nachdem der (mit etlichen Lücken versehene) RISM-Band mit der Auflistung der Quellen durch A. Shiloah und nun der Beitrag von Wilhelm J. Krüger-Wust zu einer ersten umfassenden Bibliographie der arabischen Musik in europäischen Sprachen mit insgesamt 2110 Titeln erschienen ist. Krüger-Wust hat gewiß eine große Arbeit geleistet. Das Undankbare an einer solchen Aufgabe ist, daß sie kaum je fehlerfrei und schon gar nicht lückenlos zu bewältigen ist.

Bei der Kontrolle einer derartigen Publikation geht ein Rezensent normalerweise von seiner eigenen Kartei aus. Und da stößt man im vorliegenden Falle allerdings bald auf unverzeihliche Lücken. Ein so wichtiger Beitrag wie Benedikt Reinert, *Das Problem des pythagoräischen Kommas in der arabischen Musiktheorie*, in *Asiatische Studien* 33/2 (1979), S. 199–217, fehlt (die *Asiatischen Studien* sind auch gar nicht ins Abkürzungsverzeichnis der Reihen aufgenommen worden). Reinerts Aufsatz erscheint auch in den Nachträgen, Seite 109–112, nicht, die eigentlich in den Hauptteil hätten eingearbeitet werden müssen, während die Schallplatten besser als

Appendix denn unter Sch . . . (Ziffer 1677 a bis n) hätten verzeichnet werden sollen. In vielen Fällen sind Neudrucke nicht erwähnt, zum Beispiel die Ausgabe Amsterdam 1966 von Moritz Steinschneiders *Al-Fārābī. Des arabischen Philosophen Leben und Schriften*, St. Petersburg 1869. Man kann sich auch fragen, was die Auflistung von Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784; 3 Bände, in diesem Zusammenhang wert sein soll, wenn nicht auf die einschlägigen Traktate verwiesen wird. Wenn Habib Hassan Toumas Aufsatz über Ziryāb im *Basler* (nicht: Baseler) *Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 (1977), S. 77–94 (warum in diesem Falle die Angabe Seite 77 ff.?) genannt ist, kann man schlecht verstehen, warum die andern einschlägigen Beiträge dieses Bandes zur „andalusischen Praxis“ Nordafrikas fehlen. Daß die vorgelegte Bibliographie in der Tat nur sehr vorläufig ist, zeigt auch der Umstand, daß viele wichtige Arbeiten offenbar darum nicht enthalten sind, weil die Titel dieser Publikationen die Beschäftigung mit Arabisch-Persischem nicht signalisieren. Beispiel: Joseph Kuckertz, *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens*, Wiesbaden (Harrassowitz) 1970, fehlt, obgleich hier sogar der Titelzusatz „im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik“ hätte darauf hinweisen können, daß sich gute 50 Seiten (zusätzliche Transkriptionen im zweiten Band) mit Tunesien, Ägypten und Persien (und den Gemeinsamkeiten ihrer Kunstmusiken) befassen.

Die Anführung vieler, zum Teil zu Recht aus dem Bewußtsein der arabischen Musikforschung verschwundene Publikationen wiegt die Mängel dieser Bibliographie nicht auf. Was soll man davon halten, daß von Shiloah nicht nur der RISM-Band ungenannt bleibt, sondern auch ein so hervorragender, „offizieller“ Beitrag wie *Die islamische Musik*, Kapitel VI (S. 161–180) des ebenso prachtvoll ausgestatteten wie inhaltlich bedeutsamen Großformats *Welt des Islam* (Hrsg. Bernhard Lewis), Braunschweig (Westermann) 1976. Das sind zu schwerwiegende Lücken, welche leider die Bedeutung der Bibliographie empfindlich schmälern.

(Juli 1985)

Hans Oesch

JEAN-MICHEL GUILCHER: *La Tradition de Danse en Béarn et Pays Basque Français. Publié avec la concours du Ministère de la Culture, Mission du Patrimoine ethnologique et du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (1984). 727 S., Notenbeisp., Abb.*

Die vorliegende überaus gründliche Arbeit über Tanzpraktiken in den beiden wichtigsten ethnischen Rückzugsgebieten Frankreichs, dem Béarn und dem Baskenland, verdient aus mehreren Gründen Beachtung. Nicht nur ist sie eine zusammenfassende Komplettierung der seit dem 19. Jahrhundert bis jetzt sehr regen Forschungen in diesem Gebiet, auf Vollständigkeit angelegt gibt das Buch vor allem einen nunmehr komplexen Einblick in einen scheinbar ungebrochen reichen Bestand an Tänzen vieler kultureller Schichten, die dem Musikhistoriker, vor allem aber der noch in den Anfängen begriffenen Tanzforschung bemerkenswerte neue Details erschließt.

Der Autor, der als maître de recherches honoraire im Centre National de la Recherche Scientifique in Paris bereits einige Arbeiten zu rezenten Tanztraditionen in Frankreich vorgelegt hat, versucht in dieser Publikation das Ergebnis seiner fünfzehnjährigen Forschungsarbeit (1962–1976), unter Einbeziehung aller erreichbarer Quellen und früher erschienener Aufzeichnungen flächendeckend in drei Kapiteln abzuhandeln. Methodisch gelingt ihm dabei die Gliederung des offensichtlich bis heute funktional nebeneinander erhalten gebliebenen Materials in 1. älteste Tanzformen der Reigen (Dances en Chaîne, Branles, Faranla usf.), 2. die „Sauts Basques“, die schon in früheren Deskriptionen als in ihrer tänzerischen Perfektion über die Grenzen der Folklore hinausweisende Praktiken gewürdigt wurden und 3. die religiösen und Kirchentänze, Maskeraden und Prozessionen mit präziser Schilderung aller das Environ mitbestimmenden Aspekte von der Tanzausbildung der Heranwachsenden bis zur Kleidung und Tanzbegleitung. Jedes der Kapitel gliedert er in einen terminologischen, topographischen, deskriptiven und musikalischen Teil mit Quellenbeschreibungen sowie der Auflistung und Auswertung von Konkordanzen, aus denen sich weite Ausdehnungsfelder ergeben.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt weniger auf der für den Nachvollzug bestimmten Tanzbeschreibung mit pflegerischen Absichten, wie sie

mehrheitlich für die museale Volkstanz-Bewegung erscheinen, als auf dem philologischen Quellenvergleich, an welchem verglichen mit rezenten Traditionen neuerlich die Geschichtlichkeit so „höfisch“ anmutender Tänze wie den „Sauts Basques“ oder den „Points de Principe Souletins“ untersucht wird. Deren hochstilisierte und an den fünf klassischen Ballettpositionen orientierte Tanzabläufe, die immer noch Schrittbezeichnungen wie „Assemblé“, „pas tombé“, „pas jeté“ oder „Pirouettes“ tragen, sind dem Autor Indiz, sie in das „milieu aristocratique et bourgeois français à la jonction des XVII^e et XVIII^e siècles“ (S. 298) zu versetzen.

An diesen Schlußfolgerungen entzündet sich freilich erneut das grundsätzliche methodische Problem der Trennung von Kunst- und Volkstanz, zwei Ebenen, die ideologisch überfrachtet werden, da eine umfassende Begriffsbestimmung, wie sie für das Volkslied längst vorliegt, derzeit immer noch fehlt. Das von Guilcher vorgestellte Material scheint vielmehr erneut zu beweisen, daß es nebeneinander sowohl die einfache „Recréation“ im Reigentanz mit kleinem Schrittrepertoire, als auch hochvirtuose tänzerische Leistungen gegeben hat, in die man seit frühester Kindheit hineinwuchs. Dieser Schulungsprozeß wird von Guilcher ausführlich dargestellt. Seine Informationen jedoch über musikalische Begleitung fallen, trotz zahlreicher Notenbeispiele, vergleichsweise unzureichend aus. So übermittelt er zwar die bereits im Verlaufe des 19. Jahrhunderts gesammelten Melodien, enthält sich jedoch gänzlich des Versuches, die bekannt kunstvollen Trommelrhythmen aufzuzeichnen, die konstitutiv wichtig waren im Verlauf des Tanzens.

Da es bislang an hinreichendem Quellenmaterial zum Problem des Kirchentanzes fehlt, der bis auf wenige Rückzugsgebiete im Verlaufe des 18. Jahrhunderts aus dem christlichen Kult verschwand, bekommt die ausführliche Beschreibung von Fronleihnamsprozessionen mit tänzerischer Meßzelebration, von der sogenannten „garde nationale“, jungen Männern, getragen, die Guilcher 1972 in Saint-Martin-d'Arberoue, im südwestlichen Teil des Baskenlandes beobachtete, besonderes Gewicht. Da die Publikation mit einigen choreographischen Aufzeichnungen und fotografischem Material angereichert ist, das allerdings informativer hätte ausgewählt werden können, läßt sich diese Gesamtdarstellung einer

Tanzlandschaft für viele offene Fragen in der Tanzgeschichte heranziehen.

(Juli 1985)

Gabriele Busch-Salmen

Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 7 Oster-Oratorium. Kassel u. a.: Bärenreiter 1977. Dazu: Kritischer Bericht von Paul BRAINARD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1981. 95 S.

Ein Kritischer Bericht soll alle Einzelheiten eines Quellenkomplexes sichtbar machen und die Entstehung eines Werkes in allen Stufen nachvollziehbar, so kann man in Richtlinien lesen – und nur noch da. In der Praxis mag das eine Quellenfrage sein, z. B. wo Quellen mehrdeutig oder verloren sind und dies die Erörterung von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten platzfressend erfordert, und schließlich eine Kostenfrage – da kommt es dann am Ende auf eine bündige Lösung an, mag sie richtig sein oder nur richtig klingen. Um Voraussetzungen fairerweise klarzulegen. Der Unterzeichnete hatte seinerzeit einen doppelt so langen Revisionsbericht zum selben Komplex vorgelegt, der verworfen wurde – nach eigenartigen Ritualen hat Kollege Brainard einen neuen erarbeitet, ohne dessen Ergebnisse zur Kenntnis nehmen zu können – unter welchen Auflagen, weiß ich nicht, aber kann es mir an Hand schriftlicher Unterlagen vorstellen. Was dabei herauskam, gleicht manchemteilens einem quellenkritischen Husarenritt, und das sei nicht nur negativ verstanden. Er hat z. B. den gordischen Knoten, Partituren mit A und Stimmen mit B bezeichnen zu müssen, einfach durchgehauen, denn die Stimmen sind in diesem Fall älter – er bezeichnet sie also mit A und die Partitur mit B, und das enthebt ihn vieler müßiger Erörterungen und Beweise.

Woanders mag ihm aber jemand die Hand geführt haben, und da sind die Fäden einfach nicht mehr richtig zusammengeraten, nämlich bei der Beurteilung der Frühfassungsverhältnisse. Da wird im Stimmensatz St 155 der Preußischen Staatsbibliothek das Nichtvorhandensein des Taktes 70 des ersten Satzes, „Sinfonia“ in der 1. Violine zu einem „unkorrigierten Schreibfehler“ erklärt und ein Quellenkomplex bei Hermann Nägeli (Zentralbibliothek Zürich Ms. Car. XV 244 A 10) davon vermutlich abhängig gewertet, weil hier ebenfalls Ausfälle dieses Taktes eintreten (und daß sie auch in der dritten Frühfassungs-

quelle, P 35 der BB, auftreten, wird übergangen). Wo diese Rechnung dann nicht aufgeht (und sie kann bei gewissenhafter Erwägung aller Quellenaussagen nicht mehr aufgehen), wird dann die entsprechende Quelle Nägelis a. a. O., S. 51 der „groben Unzuverlässigkeit“ bezichtigt und festgestellt: „Mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit aber darf angenommen werden, daß Nägli keine andere Quelle als der Stimmensatz E vorgelegen hat.“ Richtig ist dagegen, daß nach allen vorliegenden Erkenntnissen über den Besitzgang der Handschriften und der Entstehung der Bach-Sammlung des Vaters Hans Georg Nägeli weder er noch sein Sohn Hermann Nägeli diese Stimmen jemals in der Hand gehabt haben. Brainard zitiert auf S. 44 meine Untersuchungen im *Bach-Jahrbuch* 1970, S. 66–104, ohne sie offenbar zur Kenntnis zu nehmen – die Legende vom unzuverlässigen Hermann Nägeli wird weitergesponnen, paradoxerweise gerade auf Grund seiner zahlreichen Korrektur- und Interpolationsversuche, mit denen er unklare und widersprüchliche Befunde seiner Vorlagen beizukommen versucht. „In seiner Erstabschrift . . . hat Nägeli offensichtlich zuerst den Part der Violine 1, dann die übrigen nichtpausierenden Instrumente ausgeschrieben, ohne das Fehlen eines Takts im Violinsystem bemerkt zu haben. Hierauf macht der dann einen bemerkenswerten ‚Emendierungs‘-Versuch: Zwischen den Takten 69 und 72 ist in allen nichtpausierenden Stimmen jeweils 1 Takt getilgt (!) bzw. fortgelassen worden.“ – Der Denkfehler, der hinter dieser höhnischen Interpretation steckt, besteht darin, daß Nägeli unterstellt wird, er müsse das, was wir (aus den vielen uns nun vorliegenden Quellen) wissen, ebenfalls gewußt haben. Die Wahrheit ist, daß er es nicht wußte, daß er mit Quellen von widersprüchlicher Aussage zunächst probierte, bis er die Lösung fand, und daß gerade das, was er zunächst gutgläubig aus seinen Vorlagen abschrieb und in keinen rechten Zusammenhang zu bringen wußte, für uns ein Dokument über die Aussagen dieser leider verlorenen Vorlagestimmen darstellt. Nägelis Seriosität wird durch seine Emendierungsversuche nicht in Frage gestellt, sondern bekräftigt.

Dergleichen darzustellen, würde Platz kosten – die Problematik dieser Frühfassungen habe ich im Jg. 30, 1977, S. 309–328 dieser Zeitschrift, darzulegen versucht (*Zur Vorgeschichte von Jo-*

hann Sebastian Bachs *Osteroratorium*). Brainard konnte sie in seinem 1975 abgeschlossenen Revisionsbericht nicht mehr berücksichtigt haben – wohl aber das herausgebende Institut dieses 1981 veröffentlichten Berichtes. Der ganze Bereich der Frühfassungsquellen bleibt darin Gegenstand einer tapferen Fehlinterpretation. Ähnliches gilt S. 46 für die Bewertung der Bachschen Originalstimmen mittlerer Lesart als abhängig von den Stimmen älterer Lesart wegen gleicher Zeilenaufteilung und Versionen. Richtig ist sicher, daß die Annahme von Wilhelm Rust, der in der „alten“ Bach-Gesamtausgabe das *Osteroratorium* edierte und annahm, diese Stimmen seien von der Originalpartitur abhängig, nicht stichhaltig ist. In äußerlichen Einzelheiten z. B. der Balken- und Bogensetzung stehen sie tatsächlich den ältesten Schwesterstimmen viel näher, andererseits aber doch wieder nicht so nahe, als daß nicht eine dritte Möglichkeit: Abkunft von einer gemeinsamen, von Bach redigierten und veränderten Vorlage, wahrscheinlicher wäre. Der Gedanke daran liegt von der Logik der Entstehung dieses Parodiewerks und von der Aussage der Quellen her so nahe, daß es fast unverständlich ist, warum Brainard daran vorbeigeht. Eine Folge von Strichmarken in allen ältesten Stimmen, die sich zudem noch häufig auf im Zuge der mittleren Redaktionen getilgte Lesarten beziehen, und die dann in allen gültigen Partien säuberlich wieder ausradiert wurden, damit die Stimmen weiter als Aufführungsmaterial dienen konnten, deutet er nicht als Bachsche Revisionsmarken, sondern als Sparturmarken einer frühen Partitur (S. 45) – wahrscheinlich, weil dieser Fall im 19. Jahrhundert oft eintrat. (Auch hierzu müßte ich auf umfangreichere Darlegungen im *Archiv für Musikwissenschaft* XXXVI, 1979, S. 214–231 verweisen, die Brainard sicher nicht mehr berücksichtigen konnte – aber das herausgebende Institut hat sie gekannt und, soweit erinnerlich, zunächst als richtig anerkannt, und eine Widerlegung ist nie erfolgt.) Diese Partitur hat es nach aller Wahrscheinlichkeit nie gegeben, sondern Bach hat seine vorliegende Partitur der Schäferkantate BWV 249a an Hand der (weiterentwickelten) Stimmen ältester Lesart des *Osteroratoriums* überarbeitet, damit sie als Vorlage für die reinschriftliche Partitur (P 34 der BB) des *Osteroratoriums* dienen konnte.

Die Edition des *Osteroratoriums* letzter Lesart im Notenband wird von diesen Problemen nicht

weiter tangiert, da sie in den Bachschen Quellen einwandfrei festliegt und nicht vom Verlust entscheidender Quellen betroffen ist – anders als die Frühfassung des Werkes, bei der man immer noch rätseln kann, ob sie in der „Schäferkantate“ bestanden hat oder eine noch frühere, rein instrumentale Urform aus Köthener Zeit hatte. Die früheste Fassung der „Osterkantate“ von 1725 und – unterlegt – die Text-Fassung der Schäferkantate wird im Anhang des Notenbandes wiedergegeben. In der Redaktion dieser Fassung aus den widersprüchlichen Frühfassungsquellen ist Brainard emendierend wie Nägeli verfahren und hat die dritte Trompete, nicht aber die übrigen Lesarten, aus den Frühfassungsquellen ergänzt, so daß in der „Sinfonia“ eine Mischfassung entsteht, während er sich im „Adagio“ völlig den Frühfassungsquellen anschließt, die von den Stimmen ältester Lesart immerhin differieren. Diese Entscheidungen sind sicher musikalisch „vernünftig“ – die quellenkritischen Fragen bleiben aber damit ausgespart und ihre Lösung aufgeschoben.

(März 1985)

Detlef Gojowy

SILVIUS LEOPOLD WEISS: Sämtliche Werke für Laute, Band 1; Die Handschrift London, British Library Add. 30387, Faksimile der Tabulatur Teil I. Hrsg. von Douglas Alton SMITH i. A. der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Frankfurt: C. F. Peters (1983). XI, 78'

Spät, gemessen an seiner Bedeutung zu Lebzeiten sicherlich zu spät, wird einer der Größten unter den Barockmusikern beinahe ein Vierteljahrtausend nach seinem Tode durch die Drucklegung seiner überkommenen Werke geehrt. Silvius Leopold Weiss, umworben und gefeiert wie kein anderer Lautenist seiner Zeit, hat uns das umfangreichste Œuvre an Lautenmusik hinterlassen, das je von einem einzelnen Musiker hervorgebracht wurde: mehr als 70 Sonaten und etwa ein Dutzend Kammermusikwerke sind erhalten geblieben. Zusammen mit den verlorengegangenen Werken, von denen wir wissen, darf die Zahl der von Weiss komponierten Sätze auf über 1000 geschätzt werden. Weiss, dessen Bedeutung für die Barocklaute durchaus mit der Johann Sebastian Bachs für Klavierinstrumente vergleichbar ist, erlebte nur die Drucklegung eines einzigen Satzes seiner Kompositionen; ein Zeichen dafür,

wie weit sich im 18. Jahrhundert Lautentechnik und Lautenstil von den technischen Möglichkeiten und den musikalischen Bedürfnissen der Allgemeinheit entfernt hatten.

Erst jetzt, im Zuge der „historischen Bewegung“ unter Musikern, Musikologen, Verlegern und Musikproduzenten, gibt es anscheinend wieder genügend Interessenten für diese Musik, so daß das Risiko einer Gesamtausgabe der Weissen Werke tragbar erscheint. Seit mehreren Jahren angekündigt ist nun, gefördert durch die Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland sowie durch Mittel des Bundesministeriums für Forschung und Technologie und des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg, der erste Band der auf zehn Bände veranschlagten Gesamtausgabe erschienen. Douglas Alton Smith, der amerikanische Weiss-Forscher, besorgt die Herausgabe im Auftrag der Musikwissenschaftlichen Kommission.

Die Planung dieses editorischen Großprojekts sieht folgendermaßen aus: Band 1 und 2 enthalten die Londoner Handschrift British Library Add. 30387 in Faksimile, Band 3 und 4 bringen die Übertragung der Londoner Lautentabulatur in Klaviernotation, Band 5 und 6 enthalten die Dresdener Handschrift, Sächsische Landesbibliothek Mus. 2841-V-1, nicht in Faksimile, sondern in moderner Tabulaturnachschrift, Band 7 und 8 bringen die Übertragung der Dresdener Lautentabulatur in Klaviernotation, Band 9 enthält die übrigen Quellen in Tabulaturnachschrift, Band 10 bringt die Übertragung der Tabulaturen aus Band 9 in Klaviernotation. Band 1, 5 und 9 erscheinen mit Vorwort, Band 4, 8 und 10 mit Kritischem Bericht, Band 10 wird ein Gesamtregister der Kompositionen enthalten. Der hier zu besprechende Band 1 dieser Reihe enthält also außer dem Vorwort etwa die Hälfte der Londoner Handschrift in Faksimile, das sind sechzehn Sonaten und zehn Einzelsätze.

Im Vorwort informiert der Herausgeber fundiert und in konzentrierter Form über das Leben und Werk Weissens, über die Planung der Gesamtausgabe und über die Londoner Handschrift. Da der Kritische Bericht erst in Band 4 zu erwarten ist, soll im folgenden nur über den Tabulaturtext und über die vom Herausgeber hinzugefügten Marginalien berichtet werden.

Zu begrüßen ist der Entschluß, Faksimile und Übertragung in getrennten Bänden vorzulegen.

Dadurch bleibt dem Spieler die Möglichkeit erhalten, die einzelnen Sätze ohne lästiges Blättern durchzuspielen. Das Problem der Einfügung von Kommentaren des Herausgebers zum Tabulaturtext ist geschickt gelöst: Jeweils am äußeren Blattrand ist genügend freier Raum gelassen, um folgende Informationen abzdrukken: Taktzahlen, Sonatenzählung, Satznummer und -bezeichnung sowie korrigierte Stellen in Tabulaturchrift und verbale Hinweise auf Besonderheiten im Text. Da die Tabulatur auf dunklerem Hintergrund erscheint, heben sich die Beifügungen des Herausgebers auf hellem Hintergrund deutlich vom Quellentext ab, der als solcher von allen störenden Zutaten freigehalten wird. So knapp die Marginalien des Herausgebers gehalten sind, bieten sie doch Anlaß zu Kritik.

Zunächst die Satzbezeichnungen: Der Herausgeber hat sich offenbar zu einer vereinheitlichten Orthographie entschlossen, die sich am französischen Sprachgebrauch orientiert. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn dies Konzept konsequent verfolgt würde. Zwar wird „Praelude“ in „Prélude“ (fol. 1^r) oder „Ciacona“ in „Chaconne“ (fol. 54^v) verbessert, nicht jedoch „Giga“ in *Gigue* (10^v) oder „Pastorell“ in *Pastourelle* (77^v). Bei einer Satzbezeichnung fiel die Entscheidung offensichtlich schwer: sie erscheint in moderner Fassung einmal als „Paysanne“ (71^v), ein anderes Mal als „Paisanne“ (76^f). Eine klarere Lösung wäre gewesen, die Überschriften in originaler Form wiederzugeben und abgekürzte Satzbezeichnungen in Klammern zu ergänzen. Philologische Kleinkrämerei? Man würde leichter über diese Kleinigkeit hinwegsehen, wenn dies nur die einzige Inkonsequenz in dieser Ausgabe wäre.

Deshalb nun zu den Tabulaturmarginalien des Herausgebers. Sie dienen folgenden Absichten: 1. Tabulaturbuchstaben zu ergänzen – es handelt sich hier um Bässe in der jeweils untersten Zeile, die bei einer späteren Bindung der Handschrift abgeschnitten wurden, 2. schwer lesbare Stellen zu klären und 3. Schreibfehler im Quellentext zu verbessern. Nicht immer wird dies Prinzip durchgehalten. Auf fol. 32^f z. B. sind fehlende, abgeschnittene Bässe nicht ergänzt. Schwer lesbare Stellen, wie z. B. Takt 39/1 auf fol. 13^f – hier wurde schon im Original verbessert – sind unberücksichtigt geblieben. Bei der Verbesserung von Schreibfehlern ließen sich zumindest auf fol. 13^f Zweifel anmelden, wo der Herausgeber als Korrektur einen Griff auf dem 9. Chor verlangt, eine

ausgesprochene Seltenheit in Weiss'schen Tabulaturen. Näherliegend wäre ein Griff auf dem 7. Chor, wodurch eine ähnliche Baßführung wie im folgenden Takt zustande käme.

Gravierender als diese Ungenauigkeiten sind jedoch die Unkorrektheiten in den wenigen vom Herausgeber in Tabulatur als Marginalien hinzugefügten Stellen. Dies beginnt mit der ersten „Verbesserung“ auf fol. 1^r, wo ein Akkordton, der leere 4. Chor, weggelassen ist; in einer langen Reihe von vierstimmigen Akkorden ein nicht leicht entschuldbarer Lapsus. Bei der Verbesserung auf fol. 8^r fehlt das Achtel-Mensurzeichen, auf fol. 13^r der Brechungsstrich in Takt 35/3. Auf fol. 40^r ist die Taktzahl der Verbesserung falsch angegeben (62 statt 63). Mit berechtigter Sorge denkt der Rezensent an das was zu erwarten ist, wenn in Zukunft nicht einzelne Takte, sondern ganze Bände, mit ähnlicher Oberflächlichkeit abgeschrieben, in Tabulaturnachschrift erscheinen sollen.

Weil angeblich die Dresdener Handschrift in so schlechtem Zustand ist, sollen die Bände 5 und 6, ebenso der Band 9 nicht in Faksimile, sondern in der Schrift erscheinen, die in Band 1 als „Verbesserung am Rande“ kennenzulernen war. Sollte hier noch etwas zu bewegen sein, muß nach diesen ersten Erfahrungen dringend davon abgeraten werden. Abgesehen davon müßte doch allen Verantwortlichen klar sein, daß keine noch so penible Abschrift den Informationswert einer Faksimile-Wiedergabe auch nur annähernd erreichen kann.

Was die Dresdener Handschrift anbelangt, ist es eine Tatsache, daß bei mehreren Blättern die Rastrierung sehr blaß ist. Es sollte keine technische Unmöglichkeit sein, diesen Mangel bei der Reproduktion zu verbessern. Wirklich neu geschrieben werden müßten etwa zehn Seiten im 3. Band. Voraussetzung dafür wäre allerdings, daß grundsätzlich ein Reproduktionsverfahren angewendet wird, das bessere Ergebnisse bringt, als das, was Lesern und Spielern der Tabulatur im 1. Band der Gesamtausgabe entgegentritt.

Am ärgerlichsten ist eine allgemeine Unschärfe in der Faksimile-Wiedergabe, die durch den unterschiedlich dunklen Hintergrund noch verstärkt wird. Das geht bis zur Unlesbarkeit, vor allem bei den Tabulaturbuchstaben a und e, z. B. auf fol. 7^r, und macht in vielen Fällen nötig, den Mikrofilm zu Rate zu ziehen, der das Original in einem eindeutigen, beneidenswert klaren Schrift-

bild zeigt. Bei dem heutigen Standard von Faksimile-Ausgaben ist diese Wiedergabe, die eher wie das Werk eines Fotoamateurs anmutet als das eines professionellen Verlegers, eigentlich nicht zu verstehen.

Diese Ausgabe, auf die viele Musiker und Musikologen lange gewartet haben, hätte – schon aus Respekt vor dem künstlerischen Schaffen des Lautenisten Weiss – mehr Sorgfalt verdient, in drucktechnischer, editorischer und sogar buchbinderischer Hinsicht. Denn schon nach wenigen Tagen nur mäßigen Blättern löste sich die gesamte letzte Lage des Besprechungsexemplars aus ihrer Bindung. Schon einmal wurden Weiss-Anhänger enttäuscht, als die Dresdener Handschrift, herausgegeben vom Zentralantiquariat der DDR, 1977 zwar als Faksimile, aber um 40% verkleinert und damit praktisch nicht nutzbar auf den Markt kam. Bleibt nur zu hoffen, daß bei dieser Gesamtausgabe ähnliche Enttäuschungen noch vermieden werden können und sich die erkennbaren, zum Teil besorgniserregenden Kinderkrankheiten noch rechtzeitig kurieren lassen. (Juli 1985) Dieter Kirsch

ANTONÍN DVOŘÁK: Sinfonie Nr. 9 e-moll, op. 95. „Aus der Neuen Welt“ Taschen-Partitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Karin STÖCKL und Klaus DÖGE. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/ Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 297 S., Partitur, Abb., Faks., Notenbeisp.

Veröffentlichungsreihen mit Werkmonographien finden in den letzten Jahren zunehmendes Interesse bei Verlegern und Lesern; dies vor allem seit der Ausweitung musikalischer Taschenbuchprogramme, wie sie durch die Kooperation von Musikverlagen mit großen Taschenbuchverlagen begünstigt werden. Zu der schon älteren, vorzüglichen Reihe *Meisterwerke der Musik* (Fink Verlag) ist neben mehreren Opernserien eine Reihe über symphonische Werke bei Goldmann/Schott getreten. Das Besondere und, wenigstens hierzulande, ganz Neue an diesen Taschenbüchern ist die Verbindung von vollständiger Partitur und Kommentar. Was im Außentitel allzu bescheiden als „Erläuterung“ deklariert wird, ist mit herkömmlichen Einführungen zu Taschenpartituren, die zum Teil über Jahrzehnte

hinweg immer wieder nachgedruckt werden, nicht zu vergleichen.

Die Partiturnachdrucke von Dvořáks 9. *Sinfonie* – nach Edition Eulenburg mit zahlreichen Verbesserungen – zeichnet sich durch sauberen Druck und klares Notenbild aus. Leider sind nicht auf jeder Seite die abgekürzten Instrumentenangaben den Notensystemen vorangestellt. Bemerkenswert und ein Beleg für die großzügige Ausstattung des preiswerten Buches ist, daß auch der Textteil noch viele Notenbeispiele enthält, dazu eine Reihe aufschlußreicher Faksimiles aus Dvořáks Skizzen und Autograph.

Der ausführliche Kommentar von Karin Stöckl und Klaus Döge – eine Seminararbeit aus der Freiburger Universität, vom Anspruch her freilich eher einer Dissertation ähnlich – beginnt mit einer gründlichen Darstellung der Textüberlieferung. Darin werden unter anderem die zahlreichen, nicht unwesentlichen Abweichungen des Simrock-Erstdrucks vom Autograph aufgelistet und erklärt. Dvořák hat von diesen Abweichungen vielleicht deshalb nicht Notiz genommen, weil Brahms auf Bitten des Verlegers Korrektur gelesen hatte.

Die Entstehungsgeschichte von Dvořáks erstem in Amerika komponiertem Werk wird in minutiöser Auswertung der Literatur, der Dvořák-Briefe und der erst zum Teil veröffentlichten Skizzenbücher nachgezeichnet. Die Autoren widersprechen überzeugend der These, daß Dvořák praktisch vom Anfang seines knapp dreijährigen Amerika-Aufenthalts an, also seit den ersten Kompositionsskizzen im Dezember 1892, die Sinfonie geplant habe; offensichtlich begann er erst im Januar 1893. Die Interpretation von Dvořáks Erarbeitung des Hauptthemas des ersten Satzes (S. 194) überzeugt nicht in allen Punkten: Die melodische Veränderung im 4. (nicht: 2.) Takt, nämlich die erste Phrase auf dem Grundton statt auf der Terz enden zu lassen, hängt wohl kaum mit dem Wechsel vom ursprünglich vorgesehenen *F*-dur zum endgültigen *e*-moll zusammen, sondern vielmehr mit der acht Takte später folgenden Parallelstelle und ihrer Modulation in die Tonikaparallele. Der Auftakt in Takt 4 hat sicher nicht nur die Funktion, die beiden Themenpartikel zu verketteten, sondern auch die konsequente Bildung eines auftaktigen Motivs zu gewährleisten. Stöckl und Döge beobachten an den Skizzen, daß „thematische Abschnitte meist sofort in der definitiven Fassung

niedergeschrieben sind, während für fast alle Überleitungs- und Entwicklungsteile zuerst mehrere Wege skizziert wurden“ (S. 206). Die Schlußfolgerung daraus, daß für Dvořáks musikalisches Denken „nicht die Verarbeitung von Themen, sondern stets deren Präsentation im Vordergrund steht“ (ebda.), scheint mir sehr problematisch angesichts der Fülle von entwickelnder Variation, die gerade die 9. *Sinfonie* auszeichnet.

Nach der außergewöhnlich erfolgreichen New Yorker Uraufführung am 16. Dezember 1893 wurde Dvořáks Werk als „amerikanische Sinfonie“, ja als „Beginn der amerikanischen Kunstmusik“ (S. 217) angenommen. Solche Erwartungen waren dem Komponisten im übrigen schon bei seiner Ankunft in Amerika entgegengebracht worden. Die frühen tschechischen Rezensionen zeigten sich jedoch reserviert gegenüber dem amerikanischen Einfluß und hoben die individuelle Qualität der Sinfonie hervor. Stöckl und Döge diskutieren denn auch eingehend das (problematische) Verhältnis von Folklorismus und Sinfonik und weisen nach, daß entsprechend Dvořáks eigenen Äußerungen und der durchgängigen Interpretation des Werkes Amerikanismen in der Themenbildung spürbar sind.

Ein kritischer Punkt aus den insgesamt überzeugenden Analysen sei noch herausgegriffen. Das *G*-dur-Thema des ersten Satzes wird mal als Schlußgruppe, mal als drittes Thema klassifiziert (S. 258f.), ohne daß der Widerspruch, vor allem mit Bezug auf die tonalen Beziehungen, diskutiert wird. Die Diskographie verzichtet leider auf die Angabe von Schallplattenfirmen und Bestellnummern. Daß aber fremdsprachige Zitate übersetzt wiedergegeben sind und manche Grundbegriffe mit einer präzisen Definition eingeführt werden, dient der weiteren Verbreitung dieses rundum gelungenen Buches.

(Februar 1985)

Norbert Jers

AUGUST SÖDERMAN: Sångers med piano. Lieder mit Klavierbegleitung. Utgivna av / Hrsg. von Axel HELMER. Stockholm: Edition Reimers 1981. XXIV + 274 S. (Monumenta Musicae Svecicae 11.)

August Södermans Lieder sind in Deutschland nahezu unbekannt. Das mag erstaunlich scheinen, wenn man bedenkt, daß sie nicht nur in ihrer überwiegenden Mehrzahl zuerst zweispra-

chig erschienen sind (schwedisch oder norwegisch und deutsch), sondern daß nicht wenige auch auf originär deutsche Texte komponiert sind (oft recht bekannte wie Heines *Im wunderschönen Monat Mai* oder *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht*). Doch: alle diese Lieder sind in Stockholm (und eines in Kopenhagen) zuerst erschienen; trotz der auf zwei Deutschlandreisen von Söderman geknüpften Verbindungen zu deutschen Musikern ist keines bei deutschen Verlegern nachgedruckt worden (nur die Orchesterfassung der Ballade *Tannhäuser* ist bei Breitkopf & Härtel herausgekommen); so erklärt sich wohl das geringe Echo in Deutschland.

Die in den *Monumenta Musicae Svecicae* jetzt vorgelegte Gesamtausgabe aller 63 Sololieder Södermans könnte einen Anstoß geben, sich auch hier dieser Lieder zu erinnern: Sie verdienen es. Sie stehen anfangs – darauf weist Axel Helmer, der Herausgeber, in einem knappen Vorwort hin, unter dem Einfluß Mendelssohns und Loewes aber auch Schumanns (und, so meine ich, vielleicht auch von Robert Franz), doch macht sich die besondere Schreibweise Södermans in weit ausgreifendem, von Bühne und Konzertsaal diktiertem Duktus der Singstimme geltend. Diese Lieder entwickeln sich oft wie Opernarien eher aus musikalischen Motiven (die dann fortgesponnen und durchgeführt werden) als aus ihrem Text und seiner Struktur. Später tritt dann Volkstümliches stärker hervor; die Lieder erscheinen gestraffter, konzentrierter. Dabei erwächst ein besonderer Reiz aus der Spannung zwischen etwa deutschen und jugoslawischen Volksliedtexten und einem charakteristisch nordischen Liedton.

Die im ganzen vorzügliche Ausgabe enthält sämtliche Klavierlieder des Komponisten (einschließlich einiger im Anhang abgedruckter Fragmente und Lieder von nicht völlig gesicherter Echtheit), dazu die Klavierauszüge einiger Orchester-Balladen (die meist wenigstens mutmaßlich vom Komponisten selbst herrühren). Um, wie Helmer schreibt, „die zeittypische Mischung“ der Sammlung *Digte og sange* (13 Gesänge nach Texten von Björnstjerne Björnson) „aus Solo- und Chorliedern nicht zu zerstören“, sind schließlich auch einige Chorlieder in den Band mit aufgenommen. Für diese Entscheidung – bei der Edition von Liedersammlungen noch keineswegs selbstverständlich – ist man dem Herausgeber (und seinem Verleger) dankbar.

Die Lieder sind grundsätzlich chronologisch angeordnet. Die Chronologie wird nur dort unterbrochen, wo der Komponist in einer gedruckten oder handschriftlichen Liedersammlung eine eigene Reihung vorgegeben hat. Auch diese Entscheidung ist zu begrüßen. Nicht ganz einzu-sehen ist jedoch, daß der Herausgeber dort, wo er seit dem Erscheinen seiner Dissertation mit Werkverzeichnis (*Svensk solosång*, Stockholm 1972) die Datierung eines Liedes revidiert hat, doch die alte Chronologie beibehält (das vermutlich 1869/70 entstandene Lied *Mädchen mit dem roten Mündchen* steht unter den Liedern von 1856/57). Offenbar wollte der Herausgeber die Reihenfolge seines Werkverzeichnisses bewahren – doch treten dessen Nummern im Notenband gar nicht in Erscheinung (sie sind nur im Kritischen Bericht erwähnt).

Die Editionstechnik des Bandes entspricht der der neueren Kritischen Ausgaben. Wo immer dies geht, stützt sich der Herausgeber auf die vom Komponisten durchgesehenen Originalausgaben und zieht Autographe und Abschriften zum Vergleich heran. Die Originalausgaben (wie übrigens auch die Autographen) scheinen recht zuverlässig zu sein. Nur äußerst selten ist der Herausgeber zu Ergänzungen oder gar Änderungen gezwungen. Dennoch ist der Notentext in sich stimmig – von einigen frühen Liedern abgesehen. Dort glaubte der Herausgeber offenbar, die Sorgfalt, die er von den späteren Drucken und Handschriften her kannte, auch für diese früheren voraussetzen zu können. So verstand er offenbare Ungenauigkeiten in der Bogenlänge, in der Position dynamischer Zeichen (vor allem der „Cresc.“- und „Decresc.“-Winkel), bei der Setzung von Staccato-Zeichen als beabsichtigte Varianten. Sie lassen sich aber in der Regel weder musikalisch, noch vom Text her begründen, erklären sich vielmehr aus einer allgemeinen, verbreiteten Sorglosigkeit bei der Notation artikulatorischer Zeichen im Vertrauen auf eine ungebrochene Spieltradition. Gerade die zunehmende Konsequenz in der Artikulation hätte, so meine ich, ein Indiz für eine intendierte Konsequenz auch bei den frühen (und einigen wenigen, scheinbar inkonsequenten Stellen in späten) Liedern sein können. Angesichts der heutigen Spielpraxis, jeden gedruckten Bogen, jedes Artikulationszeichen „wörtlich“ zu nehmen, erscheint eine diplomatische Wiedergabe der Quelle fast wie eine Verfälschung.

Der dem Notentext vorangestellte Kritische Bericht ist sehr knapp gefaßt; er erinnert an die Abschnitte „Quellen und Lesarten“ in den Notenbänden der *Neuen Schubert-Ausgabe* (hinsichtlich Quellenbeschreibungen und -bewertungen, Überlegungen zur Chronologie usw. ist der Benutzer auf die erwähnte Dissertation des Herausgebers verwiesen). Der praktischen Verwendbarkeit des Bandes (und er soll ausdrücklich „praktischen Zwecken des Musiklebens dienen“) kommt die Reduktion des kritischen Apparates auf das Wesentliche entgegen – angesichts der meist recht einfachen Quellenlage tut dies auch seiner „Wissenschaftlichkeit“ keinen Abbruch. In mancher Hinsicht freilich hätte man sich eine solche Reduktion doch etwas weniger radikal gewünscht: Die Titel der Originalausgaben hätte man gerne erfahren, schon im Hinblick auf die Unterscheidung Einzellied – Liedersammlung – Liederzyklus oder auf die Gattungen Lied – Ballade – Romanze. Auch hätte man gerne etwas über Södermans Textvorlagen gelesen (lassen die sich überhaupt ermitteln?) und über sein Verhältnis dazu (Varianten, Änderungen). Bei einigen weniger bekannten Textdichtern hätte man sich auch die Wiedergabe des vollen Vornamens gewünscht (wer ist z. B. A. Schreiber, der Dichter der Ballade *Der Mummelsee*?). Schließlich: mit manchen Einzelbemerkungen im Kritischen Bericht kann der Leser nur wenig anfangen. So findet man etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, unter den Anmerkungen zu dem Lied *Jungfrun i rosengård* den Hinweis: „T. 12 Kl.: Bogen fis-fis wie im Ms.“ Hauptquelle für das Lied war die Originalausgabe, die mit dem Autograph verglichen wurde. Die Anmerkung sagt also, daß der Herausgeber an dieser Stelle dem Ms. folgt, daß der Bogen im Druck anders aussieht. Solange der Benutzer aber nicht erfährt, wie der Bogen im Druck tatsächlich gestochen ist, wie er sich also notfalls auch anders entscheiden könnte, ist die Bemerkung für ihn wertlos.

Die Anführung einiger Desiderata darf jedoch die Hauptsache nicht vergessen machen: Södermans Lieder sind eine bedeutsame Bereicherung des Liedrepertoires. Sie sind mit Sorgfalt ediert, nach den Kriterien der großen Kritischen Gesamtausgaben. Dem Svenska Samfund för Musikforskning, der die *Monumenta Musicae Svecicae* betreut, und dem Herausgeber Axel Helmer gebührt Dank dafür.
(August 1984)

Walther Dürr

Diskussion

Mussorgskij und die Tradition. Zur Rezension von Petra Weber-Bockholdt: *Die Lieder Mussorgskijs* durch Detlef Gojowy in *Mf* 38, 1985/Heft 3, S. 233.

Welche sind die Wurzeln innerhalb des Wurzelgeflechtes der russischen musikalischen Tradition, an die Mussorgskij sich angeschlossen hat? Wer so fragt, wird mitnichten auf Alexis Lwow¹ und Boleslaw Jaworskij² geführt, sondern auf Iwan Pratsch und Jewgenija Linewa³, weil Mussorgskij sich – anders als Balakirew, einer der Amtsnachfolger Bortnjanskijs¹ und der beiden Lwows, oder auch Rimskij-Korssakow – ausschließlich an möglichst lebensvolle Wurzeln für seine Musik angeschlossen hat und nicht auch an möglichst alte. (Vgl. aber zuallererst Anm. 2, S. 18 der rezensierten Arbeit.)

Kann man einem Gegenstand, so sperrig wie Mussorgskijs Musik, mit schon bestehendem begrifflichen Instrumentarium beikommen? Zunächst zu Lwow und Jaworskij: A. Lwows *Über den freien oder nicht symmetrischen Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges* kann nichts mit den Fragen des psychologisch begründeten musikalischen Sprechens zu tun haben – aber ich werde es sofort lesen, wenn es in einer mir bekannten westeuropäischen Sprache erscheint. (Daß Herr Gojowy meinen S. 13/14 gemachten Hinweis „Als Nicht-Slavistin muß ich hier den Komplex der russischsprachigen und generell der slavischsprachigen Arbeiten ausklammern, die mir nicht zugänglich waren, . . .“ mit Schweigen übergeht, finde ich zwar galant, aber es ist nicht sachdienlich.) Jaworskij's Tonartensystem stehe ich, ohne es zu kennen, skeptisch gegenüber, denn ich kann mir nicht denken, wie der Entstehenscharakter der russischen Volksmusik durch die Rubrizierung der Melodien in tonale Systeme

¹ Alexis Lwow, Leiter der kaiserlichen Hofsänger-Kapelle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; sein Vater war vor ihm in derselben Position tätig, vor diesem Bortnjanskij. A. Lwow versuchte, die Bortnjanskijschen italianisierenden Harmonisierungen der Kirchengesänge durch eigene zu ersetzen; es schwebte ihm dabei eine Re-Russifizierung der Melodien vor. Offenbar war er damit nicht erfolgreich.

² B. Jaworskij kann als einer der Väter der russischen Musikwissenschaft betrachtet werden. Er kommt vom Fach Musiktheorie her.

³ Beide haben russische Volkslieder gesammelt und ediert; Pratsch ist ein etwas älterer Zeitgenosse A. Lwows, Je. Linewa hat einigermaßen gleichzeitig mit Jaworskij publiziert.