

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.

me, also in von vornherein vollständig ausgebildete Schemata sinnvoll erfaßt werden soll. Dieses für Mussorgskij essentielle Merkmal des russischen Volksliedsingens, das Entstehen der Melodien erst beim Singen (vgl. Fassungen, Konkretion des Musikalischen, „Realismus“), wird noch nicht einmal von dem profunden Kenner Isaly Semzowskij (vgl. seinen Artikel über russische Volksmusik im *New Grove Dictionary*) genannt. Der wiederum berücksichtigt Jaworskij gar nicht . . . Aber auch hier: übersetzt mir Jaworskij in eine mir lesbare Sprache; darauf werden wir weiter sehen. Den von Herrn Gojowy in *Mf 27*, 1974/Heft 4, S. 435ff. übersetzten Aufsatz Valentina Cholopovas schätze ich. Ich habe ihn nicht ins Literaturverzeichnis mitaufgenommen, weil die für die Arbeit wichtigen Fragen von Jacques Handschin ausführlicher dargestellt werden. Ihn zitiere ich.

Und nun die Begriffe. „Das byzantinische Tetrachord“ gibt es in der von Herrn Gojowy suggerierten Weise nicht. Daß die östliche Musik sehr viel stärker als die westliche von Quart- oder tetrachordalen Strukturen geprägt ist, ist allbekannt. Die Tonskala wird in der byzantinischen Musik in Tetrachorde eingeteilt – das ist alles. Mit den in der Arbeit beschriebenen Formen konkreter Stimmführung und Melodiebildung hat dies nichts zu tun. Müssen wir nicht gerade weg von dem eingefahrenen, die Dinge verstellenden, oberflächlichen Gebrauch der Termini?

„Geschichte“ und „Tradition“. Der Gedankengang in der Arbeit war etwa dieser: Die „Geschichtlichkeit“ der westeuropäischen Musik erhellt aus den Merkmalen ihrer Schriftlichkeit, der theoretischen Reflexion über sie und aus dem Umstand, daß eine ununterbrochene Reihe von Autoritäten (mit Namen bekannte Komponisten) sie tradiert. Dieses ermöglicht stets ein bewußtes und distanzierendes, reflektierendes Verhältnis zum Vergangenen, was sich z. B. in den unter jeweils veränderten Konstellationen neu auflebenden Kämpfen zwischen „antichi“ und „moderni“ manifestiert. Nicht so in Rußland, dessen lange, kontinuierliche, im Bereich des Weltlichen bis ins späte 18. Jahrhundert schriftlose, anonyme und theoretisch nicht reflektierte Vergangenheit ich davon als „Tradition“ abgehoben habe. Mit „künstlicher Geschichtslosigkeit“ und der Betonung des „antiken“ Bodens der russischen Kirchenmusik wird diese wie mir scheint wesentliche Verschiedenheit überhaupt nicht erfaßt.

Noch zwei Dinge: 1. Die Begründung der Transkription schien Johannes Holthusen, dessen unerwarteter Tod im Sommer 1985 uns bestürzt hat, plausibel. Im übrigen ist dies wohl ein eher marginaler Punkt. 2. Die Arbeit heißt *Die Lieder Mussorgskijs. Herkunft und Erscheinungsform*. Sie beschäftigt sich nicht nur mit dem von Herrn Gojowy Erwähnten, sondern darüber hinaus mit Fragen der Versbehandlung, der Stimmführung und Klanglichkeit, mit der Beschaffenheit von Mussorgskijs Lied-Protagonisten („Leibhaftigkeit“), mit der musikalischen Darstellung von körperlicher Geste und Sprachgeste, mit der rhythmischen Beschaffenheit der Musik Mussorgskijs, mit dem Verhältnis von Prosasprechen und prosanaher Sprache zum musikalischen Rhythmus und mit der Frage der Integration lyrischer, un-dramatischer Texte in einen musikalische Handlung schaffenden Kompositionszusammenhang. Aus Publikationsorganen wie z. B. der *Philosophischen Rundschau* könnten wir wieder lernen, daß die Fruchtbarkeit einer Buchbesprechung wesentlich mit der Genauigkeit des Inhaltsreferates der zu besprechenden Arbeit zusammenhängt. Petra Weber-Bockholdt

Eingegangene Schriften

AURELIO AURELI/FRANCESCO LUCIO II Medoro. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Giovanni MORELLI e Thomas WALKER. Milano: G. Ricordi (1984). CXCIV, 207 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 4.)

AURELIO AURELI/ANTONIO SARTORIO: L'Orfeo. Partitura dell'opera in facsimile. Edizione del libretto. Saggio introduttivo a cura di Ellen ROSAND. Milano: G. Ricordi (1983). LXXXV, 178 S. (Drammaturgia Musicale Veneta 6.)

Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs. Hrsg. im Auftrag des Kirchlichen Komitees Johann Sebastian Bach 1985 von Martin PETZOLDT Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1985). 280 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Clavier-Übung I. Sechs Partiten BWV 825 bis 830. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF Leipzig-Dresden: Edition Peters (1984). 73 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)