

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1984. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Tutzing: Hans Schneider (1984). 132 S.*

Mit diesem ersten Band stellt sich das *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1984* als neues Periodicum im drucktechnisch tadellosen Gewande vor; man möchte ihm eine kontinuierliche Fortsetzung wünschen. Es ist zugleich sichtbarer Ausdruck der Aktivitäten des erst vor wenigen Jahren gegründeten musikwissenschaftlichen Lehrstuhls der Augsburger Universität. Die Initiative zur Herausgabe eines solchen Jahrbuches ist auch deshalb zu begrüßen, weil es eine zügige Veröffentlichung von Einzelbeiträgen gewährleistet, nimmt doch die Drucklegung von Aufsätzen in Fachzeitschriften, Festschriften u. ä. bekanntlich heutzutage mindestens zwei bis vier Jahre in Anspruch, so daß sie ohne Schuld der Autoren bei ihrem Erscheinen oft schon nicht mehr auf dem neuesten Stand der Forschung stehen.

Die fünf Beiträge des Jahrbuches behandeln, mit einer Ausnahme, Themen der süddeutschen und österreichischen Musik. Christoph Petzsch untersucht die korrigierte neue Ausgabe des Hirtenhorn-Liedes des Mönchs von Salzburg, erkennt in ihr deutliche französische Einflüsse und stellt an den Schluß die wohlbegründete Hypothese, der Mönch von Salzburg sei mit Erzbischof Pilgrim II., der von 1365 bis 1396 amtierte, identisch. Friedhelm Brusniaks *Neue Aspekte der Messenkomposition und Werküberlieferung Conrad Reins* ergänzen die Erkenntnisse seiner 1980 veröffentlichten Dissertation über Rein in mehrfacher Hinsicht. Zu den am Nürnberger Heilig Geist-Spital wirkenden Chorales weiß er neue, meist biographische Daten beizubringen, die die Bedeutung dieser Schule als „Durchgangsstation“ zukünftiger Musiker nach einem meist abgeschlossenen Universitätsstudium (Baccalaureat) unterstreichen. Er kann ferner einerseits das Werkverzeichnis Reins um einen zweiten, neu identifizierten Ordinariuszyklus (*Missa super Kyrie Paschale*) erweitern,

dessen kompositorische Stärken und Schwächen er vorurteilslos darstellt, bezweifelt aber andererseits mit handfesten Argumenten Reins Autorerschaft der fünfstimmigen Bearbeitung von *O Trinitas* und weist sie Leonhard Paminger zu. Schließlich setzt er sich in Anlehnung an Franz Krautwursts Definition für eine dreifach abgestufte, differenziertere Behandlung des Kleinmeister-Begriffs ein, die für eine Kategorisierung der Musiker nicht nur im 16. und 17. Jahrhundert dringend geboten erscheint.

Erich Trommel stellt einen 1833 gebauten Hammerflügel Wiener Typs des als Orgel-, kaum hingegen als Klavierbauer bekannten Augsburger Josef Bohl (1801–1878) aus eigenem Besitz vor. Günter Weiß-Aigner bemüht sich in seinem weit ausholenden Beitrag, die Themenverwandtschaft und strukturellen Gemeinsamkeiten der *Zweiten Sinfonie* (op. 73), des *Violinkonzerts* (op. 77) und der *Violinsonate* (op. 78) von Brahms analytisch zu ergründen; alle drei Werke sind kompositorische Früchte der drei in Kärnten verbrachten Sommeraufenthalte. Landschaftlich geprägte Musik, Verwandtschaft aufgrund enger Nachbarschaft oder nur Kompositionen einer spezifischen seelischen Hoch-Disposition – wer vermag letztlich diese Fragen zu beantworten? Franz Krautwurst macht auf das harmonische Phänomen einer „Pseudovariante“ aufmerksam, bei der der jüngere Bartók z. B. in der *Sonatine*, den *Zehn leichten Klavierstücken* und im *Ersten Streichquartett* eine (hypo-)phrygische melodische Schlußklausel auf die Basis von *C* stellt. Er erkennt in ihr Bartóks Neigung zur Kadenzverfremdung und zum Überraschungseffekt. (November 1985) Lothar Hoffmann-Erbrecht

*Quellenstudien zur Musik der Renaissance II, hrsg. von Ludwig FINSCHER: II. Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit. Wiesbaden: In Kommission bei Otto Harrassowitz 1983. 268 S., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 26.)*

Zum zweiten Male hat sich, wenn auch in leicht veränderter Zusammensetzung, das Wolfenbütteler Expertengremium unter der Leitung von Ludwig Finscher zu einem Arbeitsgespräch über Quellenprobleme der Renaissance-Musik zusammengefunden. Schon das erste Treffen des Jahres 1976, das noch ein wesentlich breiteres Themenspektrum zur Diskussion gestellt hatte, war immer wieder auf Fragen der Handschriften-Filiation gestoßen, so daß bereits damals vereinbart wurde, dieses Sonderproblem zum Gegenstand einer eigenen Tagung zu machen. Die Folge war, daß dieses zweite, 1980 durchgeführte Treffen erheblich an thematischer Vielfalt verlor; doch wurde dieser Verlust mehr als ausgeglichen durch einen beachtlichen Erkenntnisgewinn in eben jener Spezialfrage, die man zum Thema gewählt hatte: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit. Trotz aller Skepsis gegenüber einer aus der klassischen Philologie übernommenen Methode gewinnt der Leser dieses Tagungsberichts die Überzeugung, daß von weiteren Fortschritten auf dem Gebiet der Quellenfiliation noch viele wertvolle Ergebnisse für die musikalische Renaissanceforschung zu erwarten sind.

Die nicht allzu große Zahl der Teilnehmer dieses zweiten Wolfenbütteler Arbeitsgesprächs erlaubt es, die Hauptgedanken der einzelnen Beiträge kurz zu skizzieren. Charles Hamm, Spezialist für die „manuscript structure“ in der Musik der Renaissance, geht aus von der Beobachtung, daß unter den ganz unterschiedlichen Funktionen von Handschriften mit mehrstimmiger geistlicher Musik um 1500 die Bestimmung für praktische Aufführungszwecke am weitest häufigsten begegnet. Mit guten Gründen kann er jedoch ausschließen, daß unmittelbar aus gedruckten Ausgaben solcher Musik gesungen wurde. Für die Filiation und Bewertung von Quellen im Hinblick auf eine künftige Edition schlägt er deshalb vor, einem „Aufführungsmanuskript“ stets den Vorzug vor der gedruckten Ausgabe zu geben. An der alten Josquin-Ausgabe weist Hamm überzeugend nach, daß die bisherige Bevorzugung gedruckter Quellen oft zu sehr

unbefriedigenden Ergebnissen geführt hat. Howard M. Brown wählt für seinen Versuch, die musikalische „scribal practice“ der Renaissance darzustellen, einen besonders exemplarischen Fall: Alamires Abschriften der *Missa de septem doloribus* von Pierre de la Rue. Beide, Schreiber und Komponist, wirkten zur gleichen Zeit und am gleichen Ort in den habsburgischen Niederlanden. Die vermutete Sonderstellung der Handschrift Brüssel 15075 führt – vor allem in der Frage der Textunterlegung – zu einigen interessanten Hypothesen. Stanley Boorman untersucht die Bedeutung der Ligatur und des „minor color“. Entspringt ihr Auftreten in Handschriften dieser Zeit einer Laune des Schreibers, oder kommt ihnen eine aufführungspraktische Bedeutung zu? Boorman vermag, unterstützt durch eine große Zahl klug ausgewählter Musikbeispiele, überzeugend nachzuweisen, daß beiden vielfältige Funktionen zuzuschreiben sind, muß aber zugleich eingestehen, daß sich einige Fälle bis heute keiner dieser Funktionen haben zuordnen lassen. Auch ist eine nicht-funktionale, rein dekorative Verwendung manchmal nicht völlig auszuschließen. Dennoch liefert die systematische Untersuchung dieser Phänomene wichtige Erkenntnisse für die Wechselbeziehung von Notation und Aufführungspraxis.

Thomas Noblitt stellt die Frage, ob es Alternativen zur Filiationmethode gebe, die ja in der klassischen Philologie des 19. Jahrhunderts entwickelt und von der Musikwissenschaft erst in den letzten Jahrzehnten übernommen worden war. Aufgrund eigener Editionsarbeit an Obrecht-Messen zeigt er einige Probleme auf, kommt aber zu dem Ergebnis, daß der „stemmatic approach“ trotz aller Unzulänglichkeiten die zuverlässigste Methode ist, in einer Edition dem Willen des Komponisten so nahe wie möglich zu kommen. Martin Just erörtert, ausgehend von seinen Erfahrungen mit der Berliner Handschrift 40021, das Problem der „Examinatio von Varianten“. Er stößt dabei auf „wiederkehrende Ursachen und Merkmale“ und gelangt zu Beobachtungen, die – über den Einzelfall hinaus – „auf typische Wege oder Irrwege der Tradition“ schließen lassen. Reinhard Strohm wendet die Methode der Quellenfiliation auf eines der bekanntesten Werke des 15. Jahrhunderts an: auf die bisher Dufay zugeschriebene *Missa Caput*. Neue Funde aus den vergangenen Jahrzehnten haben zu erheblichen Verschiebungen im quel-

lenkritischen Bestand geführt. Die Autorschaft Dufays wird immer fraglicher, die englische Provenienz dagegen immer wahrscheinlicher.

Allan Atlas versucht, mit Hilfe einer „Filiation konkordanter Lesarten“ die Herkunft des sogenannten Foligno-Fragments zu bestimmen, dessen musikalischer Inhalt der Forschung seit den sechziger Jahren bekannt ist. Diesmal ist das Ergebnis jedoch negativ: Die Quellen verschließen sich in diesem Falle weitgehend der Filiationmethode, und es sind ganz andere, gewissermaßen sekundäre Indizien, die sich als ausschlaggebend für die These einer neapolitanischen Herkunft der Handschrift erweisen. Martin Staehelin setzt sich mit kritischen Einwänden gegen die Anwendung der filiatorischen Methode auf die Musik der Renaissance auseinander. Besitzt die Musik dieser Epoche schon jenen (aus der Kunstmusik späterer Jahrhunderte selbstverständlichen) Werkcharakter, der abweichende Lesarten als wirkliche Varianten der Überlieferung, nicht als das „Ergebnis von willkürlichen Eingriffen“ erscheinen läßt? Aus Überlegungen zu den musikgeschichtlichen Anfängen des Werkbegriffs sowie aus Einzelfallstudien von Abschriften einer Vorlage durch einen Kopisten zieht Staehelin die Schlußfolgerung, daß an der Filiationmethode festgehalten werden sollte.

Theo Gerardys Studie *Datierung mit Hilfe des Papiers* leitet über zu den beiden Schlußbeiträgen, die sich der Methode der Wasserzeichenforschung bedienen. Reinhard Strohms zweiter Beitrag schlägt im Anschluß an Arbeiten von Noblitt und Just vor, bei größeren Sammelhandschriften zunächst „andere Datierungskriterien“ auszuschöpfen und die so gewonnenen Ergebnisse erst nachträglich mit den Papierdaten zu konfrontieren. Im Falle des Codex St. Emmeram kommt Strohm zu einer verblüffenden Übereinstimmung beider Methoden. Adalbert Roth schließlich mahnt bei der Beurteilung der Möglichkeiten und Grenzen der Wasserzeichenforschung zu noch größerer Vorsicht, vermag andererseits aber in den frühen Chorbüchern der päpstlichen Kapelle einen „exemplarischen Fall“ zu benennen, bei dem die Bedingungen für eine verlässliche Datierung auf der Basis der Wasserzeichen erfüllt sind. Ein Kurzbeitrag von Martin Picker über das *Salve Regina* eines unbekanntes Komponisten rundet das Bild eines inhaltsreichen, sorgfältig redigierten Bandes, der für ein spezielles Forschungsgebiet der historischen Musikwissen-

schaft wertvolle neue Einsichten vermittelt.

(Oktober 1985)

Dietrich Kämper

CHARLES ROSEN: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. Deutsch von Traute M. MARSHALL. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag/Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 526 S.*

Weit davon entfernt, es als „eine ziemlich geschwätzigte Kompilation“ (Mf 35, 1982, S. 309) abzutun, halte ich Rosens Buch, das in Englisch zuerst 1971 erschien, für eins der wichtigsten Bücher zum Verständnis der Klassik überhaupt. In der amerikanischen Musikwissenschaft hat es nahezu Epoche gemacht (dazu ausführlich Joseph Kerman, *Musicology*, London 1985, besonders S. 150–154); es ist gut, daß es jetzt auch in deutscher Übersetzung vorliegt – vor allem deshalb, weil so auch ein breiteres Publikum Gelegenheit hat, einen nicht einfachen, aber für den gebildeten Laien durchaus verständlichen Text kennenzulernen (während man von Studenten der Musikwissenschaft erwarten muß, daß sie den englischen Originaltext lesen).

Rosen steht in der Tradition des angelsächsischen „criticism“, das heißt der Tradition Toveys, und sein Buch ähnelt Toveys analytischen Schriften in seinem musikalischen common sense und in der Unbefangenheit der Werturteile; gleichzeitig ist es der ganzen Tradition überlegen durch einen analytischen Scharfblick, der zu einem guten Teil wohl an Rosens Arbeit als Pianist geschult ist – einer der brilliantesten analytischen Abschnitte des Buches, der über Beethovens opus 106, korrespondiert sehr bemerkenswert mit seiner Aufnahme des Werkes (CBS). Eindeutig sind die analytischen Teile denn auch generell die besten des Buches.

Rosen beginnt mit drei einleitenden Kapiteln über die musikalische „Gemeinsprache“ des späten 18. Jahrhunderts, über Formtheorien (im wesentlichen eine Schenker-Diskussion) und über die Ursprünge des klassischen Stils; nach zwei weiteren allgemeineren Kapiteln über den klassischen Stil, wie er sich bei den drei großen Komponisten darstellt, folgt der analytische Hauptteil, dessen Disposition das Verhältnis von Personalstil, Gattungsstil (und Rolle der Gattungen bei den Komponisten) und Zeitstil geschickt und überzeugend ausbalanciert: Haydn bis zu

Mozarts Tod (Streichquartett und Symphonie), opera seria, Mozart (Konzert, Streichquintett, komische Oper), Haydn nach Mozarts Tod (Volkstümlicher Stil, Klaviertrio, Kirchenmusik), Beethoven. Ein kurzer Epilog skizziert am Beispiel von Schumanns „Beethoven-Denkmal“ (*C-dur-Phantasie*) und Schuberts Spätwerk kompositionsgeschichtliche Tendenzen einer neuen Epoche.

Der große Vorzug des Buches, seine Konzentration auf die (brillante) Analyse der Werke, zeigt seine Kehrseite in den historischen Kapiteln, in denen eben diese Konzentration zu Verkürzungen der Perspektive führen kann. Die einleitende Diskussion von „Zeitstil“ und „Gruppenstil“ und die Konstruktion des letzteren als Synthese und „Ausfilterung“ der kompositionsgeschichtlichen Tendenzen eines Zeitalters sind geistreich und anregend, aber das als historiographischer Kompromiß vorgeschlagene Konzept des Gruppenstils bleibt fast ohne Konsequenzen, da in den Analysen dann doch Personalstil und Gattungsstil dominieren. Wohl auch um dieses Problem zu lösen, führt Rosen den Begriff der „dramatischen“ Instrumentalsprache ein, der – sehr nachdrücklich – für Haydn wie für Mozart gleichermaßen in Anspruch genommen wird. Aber ein so weiter Begriff von Dramatik ist vielleicht eher geeignet, den fundamentalen Unterschied zwischen dem, was Dramatik bei dem einen wie bei dem anderen sein könnte, einzubenen. Historisch wie analytisch läge es wohl näher, bei Haydn von einer besonderen Art von Diskursivität zu sprechen (die als „Konversationston“ bei Rosen tatsächlich, aber nur ganz en passant – S. 156f. – auftaucht). Historisch entschieden zu kurz greifen die Darstellungen der Ursprünge des klassischen Stils (schon die zeitliche Eingrenzung 1755–1775 ist höchst problematisch, und der Begriff „Manierismus“ für die chaotische Stilvielfalt dieser Zeit kann nur Verwirrung stiften) und der Barock-Rezeption Mozarts, und bei der für die analytischen Kapitel grundlegenden Diskussion der Periodenstruktur klassischer Musik (S. 60ff.) hätte man sich wenigstens ein kurzes Eingehen auf die (deutschsprachigen) Theoretiker von Mattheson bis Koch gewünscht, die ja gerade zu diesem Thema viel zu sagen hatten, so wie der Abschnitt über den „komischen“ Stil (S. 105ff.) ohne Diskussion der ideengeschichtlichen und musikästhetischen Hintergründe auf etwas schwachen Füßen steht.

Problematisch wie der übergreifende Begriff von Dramatik ist schließlich das Übergreifen dessen, was Rosen gelegentlich „Sonatenästhetik“ nennt, auf die Beschreibung der opera buffa bei Mozart (also die Fortführung einer wohl von Hermann Abert und der Abert-Schule begründeten analytischen Tradition), so aufschlußreich auch hier die Detailbeobachtungen sind – während eine entsprechende Diskussion bei der Behandlung von Haydns und Mozarts Messen, wo sie mindestens ebenso nahegelegen hätte, fehlt. Als Korrektur zu den Opernkapiteln empfiehlt sich die Lektüre von Stefan Kunzes (im Ansatz ebenso pointierten) *Mozarts Opern*. Andererseits ist die Darstellung der Beziehungen von Mozarts Opern zur Geschichte und Ästhetik der französischen und italienischen Komödie (bis hin zur überraschenden Linie von Gozzi zur Zauberflöte) glänzend und so nirgendwo in der Mozartliteratur zu finden – hier liegt Stoff für Spezialuntersuchungen, die Rosens Hypothesen zu überprüfen hätten (übrigens bedauert man in diesem Abschnitt besonders Rosens – an sich gut verständliche – Entscheidung, auf alle Erwähnung von Sekundärliteratur zu verzichten).

Den hier skizzierten, dem Rezensenten problematisch erscheinenden Details steht nun aber der Hauptteil des Buches, der analytische gegenüber, der dem Leser ein höchst seltenes Vergnügen verschafft: die Lektüre von Analysen, deren Klarheit und Genauigkeit ebensosehr ästhetisch wie intellektuellen Genuß verschafft. Leider entzieht sich diese Art von Analysen, eben wegen ihrer Genauigkeit und Sensibilität, fast ganz der kritischen Würdigung, so daß die vorliegende Rezension unausgewogen erscheinen kann – deshalb sei noch einmal betont, wie wichtig diese Analysen sind, als Muster eines zutiefst vernünftigen und künstlerischen Umgangs mit großer Musik, als weit über die bisherige Literatur hinausgehende Darstellungen einzelner Gattungen (Klavierkonzert und Streichquintett bei Mozart) und als „Entdeckung“ anderer (Klaviertrio bei Haydn). Natürlich freut es den Rezensenten ganz besonders, daß Rosen so klug wie musikalisch die „konventionelle“ Ansicht von der besonderen Bedeutung von Haydns opus 33 unterstützt.

Das Buch ist in einem außerordentlich nuancierten, dabei ganz unangestrengt wirkenden Englisch geschrieben und damit eigentlich unübersetzbar. Traute Marshall hat das Wunder

vollbracht, eine Übersetzung auszuarbeiten, die nicht nur den Sinn, sondern viel von der Eleganz des Originals vermittelt. Nur ganz wenige Stellen sind nicht ganz klar (S. 34 letzter Absatz – aber das ist auch im Original offenbar nicht ganz zu Ende formuliert), und nur ganz wenige sind sprachlich nicht geglückt (S. 259 „Alles kommt hier zum Tragen“ – ein scheußlicher colloquialism – für „Everything plays a role here“; S. 301 „Erhabenheit der Dimension“ für „grandeur“). Insgesamt ist die Übersetzung eine außerordentliche Leistung, die dem Rang des Buches entspricht. Bleibt nur zu hoffen, daß es gelesen und verstanden wird.  
(November 1985)

Ludwig Finscher

*Der Gregorianische Choral, Europäisches Erbe. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven (1983). 238 S. (Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, K. U. Löwen, Abteilung Musikwissenschaft.)*

Im Jubiläumsjahr des hl. Benedikt fand im Seminar für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Leuven ein Colloquium statt, dessen Verlauf und Erträge dokumentiert und veröffentlicht worden sind. Die Teilnehmer orientierten sich an zwei thematischen Schwerpunkten, die in die Vergangenheit und in die Gegenwart wiesen: dem Offizium und seiner Geschichte bis 1600 und der Situation des Gregorianischen Choralis im Jahre 1980, verbunden mit einem Exkurs zur Choralrezeption in der Dritten Welt. Zu diesen Themenbereichen ist eine Reihe von informativen Beiträgen entstanden, die weniger der Diskussion von Einzelfragen dienen sondern überwiegend grundsätzlichen Charakter haben, Überblicke und Ergebnisse, Zusammenfassungen und Ausblicke bieten und sich insofern nicht nur an den Spezialisten wenden.

Das Thema *Das Gregorianische Choroffizium bis 1600* leitet Ambroos Verheul mit stichwortartig zusammengefaßten Überlegungen *Mönchtum und Europäische Kultur* ein, bestehend aus einem kurzen historischen Abriß über das monastische Chorgebet von Pachonius bis Benedikt und einer formalen und inhaltlichen Würdigung des benediktinischen Offiziums und seiner fortdauernden Bedeutung. Ausführlicher, dabei prägnant, übersichtlich und praxiserfahren beschreibt Jean Claire die sich wandelnde musikalische

Erscheinungsform und die Alternativen der Ausführung der Gattungen des Offiziums in ihrer Abhängigkeit von der vor-benediktinischen, missionarisch ausgerichteten Kirche, von der Kirche der Gebetshaltung und von der römisch-benediktinischen Liturgie.

Jozef Robijns befaßt sich mit polyphonen Vertonungen von Offiziumstexten bis 1600, einem nicht unbedingt vernachlässigten, aber doch unterbelichteten Kapitel aus der Geschichte der Mehrstimmigkeit, das der Autor eher anregend als erschöpfend behandeln möchte; von Wert sind hier auch die Literaturangaben. Der letzte Beitrag *Die Rolle und das Repertoire des Organisten der Renaissance in Abhängigkeit von der Liturgie* ist von Luigi Tagliavini ebenfalls als geordnete Zusammenfassung wesentlicher Forschungsergebnisse verfaßt worden und unterrichtet mit vielen Belegen über das Orgelspiel in Messe und Offizium im 15. und 16. Jahrhundert – nicht ohne abschließende Ermahnung, auch der Gregorianik in dieser Zeit zu gedenken, von der Mehrstimmigkeit und Instrumentalspiel abhängig waren.

Der zweite Themenbereich wird zunächst von einer ausführlichen, nicht unkritischen Standortbestimmung erfaßt, die Johannes Overath unter dem Titel *Die theologische und pastorale Bedeutung des Cantus Gregorianus* gibt, wobei er vom Gegensatz zwischen der „Kontinuität der kirchlichen Gesetzgebung zum Gregorianischen Choral“ und der beklagenswerten gegenwärtigen anthropozentrischen Auffassung im Gefolge einer falsch interpretierten Liturgiereform ausgeht. Diesen Differenzen entgegen stellt er seine Sicht vom Entstehen und Werden des Choralis, von dessen Spiritualität im Spiegel der Kapitel 8–20 der *Regula Sancti Benedicti* und schließlich die Betonung der pastoralen Bedeutung, wie sie aus jüngsten päpstlichen Zeugnissen hervorgeht. Der folgende Beitrag von Jos Lennards ist ebenfalls ein Plädoyer für den Gregorianischen Choral und ergänzt Overaths Sicht überzeugend mit Argumenten und Fakten aus Erhebungen und Erfahrungen zur aktuellen Choralpraxis, die in konkrete Vorschläge und Wünsche eingehen.

Josef Friedrich Doppelbauers Ausführungen zu den Möglichkeiten der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert münden in die Theorie von Forderungen nach einer transzendent bezogenen Musik, die „die Grenze zur privat-subjektiven Aussage oder zum ästhetischen Experiment als

Selbstzweck“ nicht überschreiten dürfe und „als Alternative zur bindingslos gewordenen Moderne gelten kann“; am Schluß wagt der Autor einen zögernden Ausblick auf mystische, meditative Musik als der Vorboten eines neuen spirituellen Zeitalters. Der kurze Beitrag des Komponisten – es ist kein geringerer als Olivier Messiaen – beschränkt sich demgegenüber auf die bescheidene Gegenüberstellung von liturgischer und religiöser Musik, von Choral in einem bedenkenwerten individuellen Verständnis und konzertanter Kirchenmusik von Bach bis Penderecki. Die dieses Kapitel abschließenden Zeilen von Herman Strategier verweisen den Komponisten neuer Kirchenmusik auf Beschränkungen, innerhalb derer die Gregorianik inspirierend wirken könne.

Schließlich setzen sich noch Joseph Kuckertz und Jos Gansemans durchaus ernüchternd mit ethnomusikologischen Problemen und mit Fragen der Akkulturation auseinander, und es ist sicher erfreulich, daß man sich in diesem Rahmen auch den Realitäten der Kirchenmusik in Afrika, Asien, in Teilen Amerikas und Australiens gestellt hat, die einer Verpflanzung des abendländischen Chorals Grenzen setzen. Alle Beiträge sind in der Landessprache der Autoren geschrieben und sollten auch in dieser Form gelesen werden, denn die nachgestellten Resümees sind gut gemeint, aber in der Regel ziemlich „sprachlos“.

(September 1985)

Karlheinz Schlager

**WOLFGANG IRTENKAUF:** *Staufischer Minnesang. Die Konstanz-Weingartner Liederhandschrift. Beuron: Beuroner Kunstverlag (1983). 120 S., 25 Kunstdruck-Reproduktionen.*

Der Büchermarkt von heute hat viele Untugenden. Es ließe sich eine ganze Liste von Unzulänglichkeiten aufstellen, über die sich der Liebhaber von Büchern ärgert. Nur zwei dieser Ärgernisse seien herausgegriffen: Bücher, denen man es nur allzu sehr ansieht, daß dem Verleger die Bilder die Hauptsache waren, so daß ihr Text nur geschrieben wurde, um Seiten schwarz zu machen, damit ein veritabler Band daraus wird, nicht nur eine gebundene Bildermappe. Zum ändern solche, die das Auge zwar bestechen, deren äußerer Schein aber nur die Schlampigkeit überdecken soll, mit welcher Autor, Verleger und Drucker zu Werke gegangen sind.

Gewiß, auch im vorliegenden Fall mag es dem Verlag in erster Linie darum gegangen sein, 25 meisterliche Farbaufnahmen von Idealporträts aus der Weingartner Handschrift zu publizieren, die P. Coelestin Merkle „geschossen“ hat. Aber dankenswerter Weise hat man es einem Fachmann par excellence, Wolfgang Irtenkauf, übertragen, den Text dazu zu schreiben. Es ist ein Name, der für Qualität bürgt. So wird es viele geben, die an diesem schmucken, schlanken Bändchen ihre Freude haben, zumal auch Druck und Einband wohlgelungen sind. Der Fachmann kommt auf seine Kosten und wird diese Publikation mit Dankbarkeit zur Kenntnis nehmen, und auch der Freund des Schönen wird mit Lust danach greifen und in seinen Erwartungen nicht enttäuscht werden. Voraussetzung ist freilich, daß es nicht untergeht in der Bücherflut unserer Tage. Deshalb unser Rat: vide, tolle, lege!

(November 1985)

Hans Dünninger

**WILLI APEL:** *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983. X, 244 S. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXI.)*

Nach Thematik, Intention, Informationsfülle und Intensität der Quellenarbeit legt die Neuerscheinung den Vergleich mit Willi Apels *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (1967) nahe. Tatsächlich sollte zunächst eine Parallele mit ebenso universalem Anspruch veröffentlicht werden; doch ist daraus „nur“ eine Geschichte der Violinmusik von den Anfängen bis um 1700 in Italien geworden. Die gegenüber der Tastenmusik komplexere Quellsituation und die ungleich größere Materialfülle haben dem 90jährigen Verfasser die Verwirklichung seines ursprünglichen Konzepts leider nicht erlaubt.

Der eigentliche Akzent der Arbeit liegt auf der Violin-Musik, da bislang nahezu ausschließlich das Violin-Spiel die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, im auffälligen Gegensatz zur Situation bei den Tasteninstrumenten. Ursprünglich in einer neunteiligen Aufsatzfolge von 1973 bis 1981 im *AfMw* erschienen (und darum schon in Einzelheiten bekannt) ist die Monographie gegenüber der früheren Version nicht nur erweitert, sondern auch – im Rahmen der Möglichkeiten einer Buchveröffentlichung – konsequenter disponiert.

Nach einleitenden Untersuchungen der frühesten Zeugnisse, d. h., singulärer Kompositionen vom Ende des 16. Jahrhunderts (Frankreich, Italien, England), ist der Hauptteil eben der italienischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts gewidmet. Das geschieht chronologisch anhand des jeweiligen Gesamtwerks von 62 Komponisten (unter bewußter Vernachlässigung weiterer, miniaturhafter Kompositionsbeiträge). Bei jedem Einzelfall wird, nach Entschlüsselung der Quellsituation, die kompositorische Faktur auf die zyklische Anlage und die Detailstruktur der Sätze und Abschnitte hin analysiert. Ein resümierendes Schlußkapitel wertet die kompositorisch-formalen Eigenarten der untersuchten Musik typologisch und terminologisch aus.

Was David D. Boyden (1965) für die Geschichte des Violinspielsouverän erarbeitet hat, das dürfte hier – im quantitativ verkleinerten Rahmen – für die Darstellung der Geschichte der Violinmusik gelten, und zwar ungeachtet der geradezu enzyklopädischen Behandlung von Violine, Violinspiel und Violinmusik durch Walter Kolneder (1972), der in der Summe andersartige Ziele verfolgt (im übrigen aber hätte Erwähnung finden sollen).

Im einzelnen: Verdienstvoll an sich ist schon die umfassende und systematische Erschließung der italienischen Violinmusik bis 1700. Die erst auf dieser Grundlage mögliche Vergleichswertung der 62 Komponisten führt zu manch neuer Beurteilung geläufiger Namen. Wohl zu Recht rücken Legrenzi, Stradella, Torelli u. a. stärker in den Blickpunkt historischen Interesses, wohingegen sich Corelli – bei ungleich größerer Geschichtsmächtigkeit – eine Relativierung seiner qualitativen und innovatorischen Leistung gefallen lassen muß. Schließlich werden formgeschichtliche Tendenzen und Spektren jetzt deutlicher sichtbar als bisher (mit beachtenswerten Ergebnissen auch für die Terminforschung). Dabei läßt sich beispielsweise gut verfolgen, wie Sonatentypen ausdifferenziert werden und wie die Sonate ihrerseits ein Fokus für die Entstehung konzertanter Gattungen ist.

Einige Unrichtigkeiten finden sich in Details; sie können die Bilanz der eindrucksvollen Arbeit aber nicht beeinträchtigen. So wird Lambert de Beaulieu, einer der Komponisten des ersten Ballet de cour, mit Girard de Beaulieu verwechselt (S. 4), der seinerseits im Personenregister den Vornamen Giscard erhält (S. 239). Rossi ist nach den einschlägigen Quellen um 1570, nicht

um 1560 geboren (S. 10). Der Ruggiero als Variationsmodell tritt nicht nur bei Rossi, Buonamente und Merula (S. 232), sondern mindestens auch noch bei Vitali auf.

(August 1985)

Jürgen Hunkemöller

*WALTHER DÜRR: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 351 S., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97.)*

Das von Dietrich Fischer-Dieskau thematisierte Problem „Töne sprechen, Worte klingen“ bestimmt auch den Inhalt dieses Taschenbuches. Es geht um das Wechselverhältnis von Sprache und Musik im vom Klavier begleiteten deutschen Sololied des 19. Jahrhunderts. Nur dieses wird hier in seinen „Gipfeln“ in Betracht gezogen, nicht hingegen die gesamte Breite der Liedwirklichkeit, also z. B. nicht jener „Hausbedarf an Liedern“, den sich nach Viktor von Scheffel „ein jeder selbst“ machte oder den 1843 Gottfried Wilhelm Fink als „Hausschatz“ für Jedermann zusammenfaßte. Einleitend zitiert der Autor die bekannten Definitionen von Heinrich Christoph Koch, Gustav Schilling, E. Th. A. Hoffmann u. a., aus denen vier Stadien der Liedkunst in diesem Jahrhundert ermittelt werden, deren letzte im Jahre 1811 Hans Georg Nägeli prospektiv ansprach in einer „bisher noch unerkannten Polyrhythmie“, die darin zu bestehen habe, „daß Sprach-, Sang- und Spielrhythmus zu einem höheren Kunstganzen verschlungen werden.“

Dieser intendierten Verbindung von Musik und Sprache, die „ein neues Kunstganzes“ ausmachen sollte, geht der Autor mit besonderem Augenmerk nach. Er analysiert ausgewählte Beispiele für die vorromantischen Möglichkeiten der Bezugnahmen von Kompositionen zu Texten, um sodann insbesondere bei Schubert die ideale Verwirklichung dieser spezifisch romantischen Liedidee zu finden. Wenn Josef von Spaun 1858 zu den Liedern Schuberts anmerkte, diese passen „nicht für den Konzertsaal, für die Produktionen. Der Zuhörer muß auch Sinn für das Gedicht haben und mit ihm vereint das schöne Lied genießen, mit einem Wort: das Publikum muß ein ganz anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt“, dann weist auch

er als Vertrauter der Komponisten auf diesen besonderen Anspruch hin, den dieses Lied stellte.

Nacheinander werden die Formprinzipien des Strophenliedes, des durchkomponierten Liedes, der Ballade sowie der „Liederzyklen“ exemplarisch abgehandelt. Nicht eingegangen wird leider darauf, was beispielsweise Johann Friedrich Reichardt mit der terminologischen Sonderung von „Vermischten Gesängen und Deklamationen“ (*EdM*, Band 58, S. 53ff.) gemeint haben könnte. Beim Strophenlied wird auch auf die Notwendigkeit hingewiesen, daß der Sänger das für alle Strophen gleiche Notat entsprechend dem jeweiligen Gehalt der Strophen im Ausdruck, in der Phrasierung und Verzierung abzuwandeln hat, daß er somit eine Praxis üben sollte, die im produktiven usuellen Liedgesang des 19. Jahrhunderts als „Umsingen“ noch selbstverständlich war. Die Zeit um 1830 wird als Wende dafür angegeben, daß aus dieser bis dahin dem Interpretieren überlassenen Beliebigkeit der „deklamatorischen Variation“ (sprich: Variantenbildung) die Verbindlichkeit einer notierten Vorschrift durch den Komponisten wird. Der Lieddruck wird als eine Ursache dafür angegeben; es müßte indessen das Bezugssystem zwischen dem Notentext, dessen Verbreitung und Vermarktung, der Musizierpraxis „in geselligen Zirkeln“ oder im Konzertsaal sowie den Rezipienten noch detaillierter erhellt werden, um diese Annahme zu verifizieren.

Bis hin zu Hugo Wolf und Richard Strauss werden sodann die Phasen der Entwicklung im Durchkomponieren, der zunehmende Anteil des Klaviers und damit der Primat der Musik am Ganzen paradigmatisch dargestellt. Das in dem Kapitel „Die Ballade“ (S. 181ff.) gestreifte Problem der Unterscheidung dieser Liedform von der Romanze bedarf ebenfalls noch der Vertiefung. Umfangreiche, in Innsbruck betriebene Studien dazu werden in Bände abgeschlossen sein. In dem Abschnitt über die wenigen Liederzyklen wird dankenswerterweise darauf hingewiesen, daß diese – in die Hochkunst angehoben – aus geselligen Liederspielen hervorgegangen sind. Am Schluß dieses Bandes grenzt der Autor den Begriff des „romantischen Kunstliedes“ deutlich ein; „Polyrhythmie“ ist demnach eine konstitutionelle Voraussetzung für diesen besonderen Werkanspruch. Dieses Verständnis des Terminus Romantik sei hier deutlich unterstützt

zwecks Abwehr des allenthalben allzu unbestimmten Gebrauchs dieser Vokabel.  
(Oktober 1985) Walter Salmen

*HANS KLOTZ: Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1984. 219 S.*

Bücher zum Thema Musikalische Aufführungspraxis und damit auch zur Ornamentik sind in erheblicher Zahl vorhanden und werden auch immer wieder neu geschrieben werden müssen, weil sie letztlich ein Stück Interpretation darstellen und somit bezüglich ihrer Gültigkeit dem Zeitwandel unterworfen sind. Der Freiraum ergibt sich unter anderem aus der Frage, was das gegebene Zeichen konkret bedeutet, wie es tatsächlich ausgeführt wird. Die vorliegende Monographie beschränkt sich auf die Ornamentik der Klavier- und Orgelmusik J. S. Bachs, nicht ohne freilich, der historischen Zusammenhänge wegen, weit auszuholen.

Leichte Verstehbarkeit, Faßlichkeit und praktische Nutzenanwendung werden notwendigerweise im Vordergrund stehen müssen. Dieses Ziel wurde im vorliegenden Falle in erfreulicher Weise erreicht. Diverse Tafeln, Verzeichnisse, ein dreisprachiges Glossar (deutsch, englisch, französisch), eine Zusammenstellung der verschiedenen Ornamente und ein Register garantieren eine gute Übersicht und einen raschen Zugriff. Besonders lobenswert – vor allem im Hinblick auf den Leserkreis – ist die Übersetzung der fremdsprachigen Zitate ins Deutsche und zwar unmittelbar im Textzusammenhang. Welcher Musiker versteht schon mühelos die französische, englische, italienische und spanische Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts? Aufschlußreich ist auch das Verzeichnis der wichtigsten Autographe und Originalstiche, und interessant sind die Faksimile-Wiedergaben der bedeutenden Ornamentafeln.

Den größten Raum nimmt naturgemäß die Beschreibung der einzelnen Ornamente ein. Hierbei verfährt der Autor nach einem festen Schema: Bezeichnung (Ornamentzeichen), Benennung (Etymologie in ihrer historischen Entwicklung), Explikation (Erklärung über die Notation), die verschiedenen Parameter (Dynamik,

Tempo, Dauer, Anschlagsart etc.) und zum Schluß einige einschlägige Beispiele aus der Literatur.

Wenn einige wenige Fragen oder Bedenken anzumelden sind, so zielen diese mehr auf die historische Position des Autors, die hinter seinen Ausführungen steht. Die Fragen historischer Aufführungspraxis müssen einerseits beantwortet werden aus der Notwendigkeit, für den Interpreten entsprechende Vorgaben hinsichtlich einer „richtigen“ Ausführung zu machen und andererseits aus der Aussagefähigkeit der Quellen. Der begriffliche Wunsch des Musikers nach einer eindeutigen Handlungsanweisung läßt sich aber auf Grund mangelnder Vorgaben durch die Quellen oft nicht erfüllen. Zudem scheinen wir heute durch die Vorstellung der romantischen Ästhetik vom absoluten Kunstwerk und seiner eindeutigen und authentischen Wiedergabe, auch durch den prägenden Einfluß der medialen Aufzeichnung und Vermittlung, also durch die beliebige Reproduzierbarkeit einer „mustergültigen“ Interpretation dazu verleitet zu werden, den Freiraum des reproduzierenden Künstlers in einem Maße einzuengen wie dies die Bach-Zeit mit ihren unterschiedlichen lokalen Traditionen nicht gekannt hat. Trotz der vorsichtigen Formulierung des Untertitels („Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung“) und anderer Textstellen („So etwa hat Bach also die Ausführung des Ornaments gedacht“; S. 99), wird dann doch teilweise mit allzu großer Ausschließlichkeit vorgegangen. Fraglich wird dies Verfahren dann allerdings, wenn Bach gegen sein eigenes System verstößt und ihm seine Fehler aufgerechnet werden. („Wenn wir uns die Mühe machen, eine größere Anzahl von Bachschen Clavierwerken wie . . . auf satztechnisch fehlerhafte Triller hin zu prüfen, so stellen wir deren Anteil an der Gesamtzahl der Triller in diesen Werken mit fast genau 1,5 % fest, kein Jota mehr, und von den 212 bei dieser Untersuchung geprüften Stücken sind es ganze fünf, auf die sich diese fehlerhaften Triller konzentrieren“, S. 193.)

Der Versuch, J. S. Bach und C. Ph. E. Bach mit ihrer jeweiligen Verzierungslehre möglichst deutlich zu trennen, ist gleichermaßen eine Konsequenz der historischen Grundposition (vgl. S. 44 ff.). Diese Darstellung ist, historisch gesehen, so wohl nicht haltbar.

Un erfreulich sind die verschiedentlich anzutreffenden nachlässigen Formulierungen. („Mit

dieser Art von Konsequenz . . .“, S. 17; „Nach all dem konnte es gar nicht anders ein, als . . .“, S. 45; „Bach-Jünger“, S. 192; „ . . . fast genau 1,5 %, kein Jota mehr . . .“, S. 193.) Trotz dieser Schönheitsfehler liegt der Wert dieses Buches, gerade im Hinblick auf den Leserkreis, für den es geschrieben wurde, auf der Hand.

(Oktober 1985)

Günther Wagner

*ROBIN A. LEAVER: Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie. Mit einem Beitrag von Christoph Trautmann. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1983). XIV, 194 S., zahlr. Abb. (Beiträge zur theologischen Bachforschung 1.)*

1928 veröffentlichte Hans Preuß in der *Festschrift für Theodor Zahn* die erste grundlegende bibliographische Bearbeitung der in Kapitel XII der *Specificatio der Verlassenschaft* Johann Sebastian Bachs unter der Überschrift „An geistlichen Büchern“ aufgelisteten 52 Titel. Wie etwa die Bach-Ausstellung 1950 in Göttingen und Fred Hamels Buch *J. S. Bach. Geistige Welt* (Göttingen 1951) zeigen, diente Preuß' Studie der Bachforschung jahrzehntelang als Bezugsquelle. Mit seinem verdienstvollen Überblick über „die noch vorhandenen Hand-Exemplare“ aus Bachs Bibliothek erinnerte Stanley Godman 1956 (*Musica* 10, S. 756–761) daran, daß die theologische Büchersammlung nur einen Teil der Gesamtbibliothek ausmachte. Anlässlich des 44. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Heidelberg 1969 wurden erstmals die erhalten gebliebenen Originalexemplare aus der persönlichen Bibliothek des Komponisten zusammengetragen. Dabei machte der 1985 verstorbene Berliner Bachforscher Christoph Trautmann die folgenreiche Entdeckung, daß der Thomaskantor in seinem Exemplar der 1681/82 von dem Wittenberger Theologen Abraham Calov herausgegebenen und kommentierten Lutherbibel eine Reihe von aufschlußreichen Eintragungen angebracht hatte (vgl. hierzu Trautmann, in: *MuK* 39, 1969, S. 145 ff. und den Ausstellungskatalog *EX LIBRIS BACHIANIS*, Zürich 1969, sowie die demnächst erscheinende umfassende Abhandlung in Buchform von Robin A. Leaver). Alfred Dürr hat diesen Nachweis im Bewußtsein, daß es auch im Bachjahr 1985 kein „allgemein anerkanntes

Bachbild“ geben werde, als „neue und bislang letzte Korrektur unseres Bachbildes“ bezeichnet (*Musica* 38, 1984, S. 510–515).

Bereits 1938 beklagte Hans Besch in seinem immer noch lesenswerten und hilfreichen Buch *J. S. Bach. Frömmigkeit und Glaube* mangelnde theologische Bemühungen in der Bachforschung und regte die Gründung eines Archivs für kirchlich-theologische Bachforschung an, aber noch 1947 stellte Friedrich Blume in seiner Bestandsaufnahme *J. S. Bach im Wandel der Geschichte* fest, daß „nicht einmal der Versuch einer wissenschaftlichen Bachforschung von der theologischen Seite her zustande kam und die evangelische Kirche diese Ehrenschild bisher nicht eingelöst habe“ (*Syntagma Musicologicum*, Kassel 1963, S. 441). Erst 1976 kam es zur Gründung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, die ihre Aufgabe in der theologisch-musikalischen Erforschung der Werke Bachs im Zusammenhang von Wissenschaft und Frömmigkeit seiner Zeit sieht. Zum Umfeld dieser Arbeit wird neben der kirchengeschichtlichen Überlieferung die gesamte Geisteswelt des Barock gerechnet (vgl. hierzu neuerdings Walter Blankenburg, *Theologische Bachforschung heute*, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2, Tutzing 1985, S. 91–106). Es darf daher als wegweisend bezeichnet werden, wenn die Arbeitsgemeinschaft ihre Schriftenreihe mit einer Bibliographie eröffnet, die „den Charakter eines Handbuches“ trägt (Gottfried Simpfendörfer, in: *MuK* 54, 1984, S. 245) und mit Recht bereits als „wichtiger Beitrag zur theologischen Bachgrundlagenforschung“ gewürdigt wurde (Christian Bunners, in: *Der Kirchenmusiker* 3/84, S. 125).

Dem Theologen Robin A. Leaver geht es nicht nur um eine Weiterführung der Arbeiten von Hans Preuß und Thomas Wilhelmi (*BJ* 1979, S. 107–129), sondern er möchte auch dazu ermutigen, weiter „in den Bibliotheken der Welt nach Originalexemplaren von Büchern aus Bachs Bibliothek zu suchen“ und „so genau als möglich bestimmen, zu was Bach in seiner eigenen Büchersammlung Zugang hatte“, um den theologischen Standort des Komponisten differenzierter beschreiben zu können (Vorwort, S. VII). Der Bearbeiter hat selbst in mehr als zwölf Jahren 93 Bibliotheken in der Schweiz, der Bundesrepublik, der DDR, in Frankreich, Großbritannien, Polen und den USA durchforstet.

Nach Vorwort, Literatur-, Abkürzungs- und Bibliotheksverzeichnissen wird einleitend (1) über „Die Hinterlassenschaft Bachs“ (Christoph Trautmann), „Die Taxierung der Bibliothek“ und „Bachs Bücher“ informiert. Daß hier noch vieles hypothetisch formuliert werden mußte – so etwa Trautmanns Überlegungen zu einem pauschalen Aufkauf der Büchersammlung und Leavers Erklärungsversuche einer „Unterbewertung der Bibliothek“ (vgl. hierzu die umfangreiche Rezension von Martin Petzoldt, in: *Theologische Literaturzeitung* 109, 1984, Sp. 678–680) –, ist auf die schwierige Quellenlage zurückzuführen. Die deutsche Übersetzung des Vorworts und der Kapitel 2 und 3 der Einleitung besorgte Renate Steiger. Instruktiv ist der folgende Dokumententeil (2) mit Faksimiles und Neudrucken (Kap. XII der *Specificatio*, Erbteilung, Buchauktionsquittung von 1742, Unterschriften). Bei der Zusammenstellung der Bibliographie (3) (S. 45–190) wurde die in der *Specificatio* mitgeteilte Ordnung der Titel nach Folio-, Quart- und Oktavformat berücksichtigt; Preuß' Zählung wurde beibehalten; die Autoren sind mit kurzen biographischen Hinweisen vorgestellt; so weit wie möglich wurde die Identität des betreffenden Werkes ermittelt; hilfreich sind die faksimilierten Titelblätter (von denen einige allerdings unverständlicherweise von schlechter Qualität sind und einige fehlen; vgl. die Auflistung bei Simpfendörfer, a. a. O.); von jedem Titel sind die Hauptausgaben (in dem hier in Frage kommenden Format) und die Standorte von Parallelexemplaren vermerkt; ferner werden bibliographische Quellen und weiterführende Literatur mitgeteilt. Bei einer Bibliographie wird es immer Korrekturen und Ergänzungen geben (vgl. Petzoldt, a. a. O., und Thomas Wilhelmi, in: *Musik und Gottesdienst* 5/84, S. 209f.), bei einer wünschenswerten zweiten Auflage sollte jedoch im Interesse der Benutzer unbedingt das zu knapp bemessene Namen- und Sachverzeichnis (4) neu bearbeitet werden.

Das Bild, das sich nach Leavers kritischer Bestandsaufnahme von Bachs theologischer Bibliothek abzeichnet, berechtigt zu der Annahme, daß sie wesentlich umfangreicher gewesen sein muß als die 52 Titel, in 81 Bände gebunden, vermuten lassen. Da einzelne Titel in mehreren Teilen herauskamen und verschiedene Titel zusammengebunden wurden, erscheint eine Gesamtzahl von über 100 Bänden realistischer (S.

18). Es ist sicher richtig, daß „mancher Pastor zu Bachs Zeit stolz gewesen wäre, eine solche Sammlung von biblischen, theologischen und homiletischen Büchern zu besitzen“ (S. 16). Nicht nur die theologische Bachforschung im besonderen, sondern die Bachforschung ganz allgemein wird durch Leavers verdienstvolle Publikation neue Impulse erhalten. Wie ergiebig eine intensive Beschäftigung mit der Materie sein kann, zeigen u. a. der im Jubiläumsjahr 1985 herausgegebene Sammelband *Bach als Ausleger der Bibel* (Göttingen) von Martin Petzoldt und der Katalog zur Heidelberger Bach-Ausstellung *EX LIBRIS BACHIANIS II. Das Weltbild J. S. Bachs im Spiegel seiner theologischen Bibliothek* (vgl. hierzu neuerdings Renate Steiger, *J. S. Bachs Gebetbuch? Ein Fund am Rande einer Ausstellung*, in: *MuK* 55, 1985, S. 231–234). (Oktober 1985) Friedhelm Brusniak

*GRETE WEHMEYER: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag / Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1983. 228 S., Abb., Notenbeisp.*

In einer attraktiven Mischung der Genres (Sozial-)Biographie und Werkkommentar, ergänzt durch ausgiebige Ausbreitung verschiedenster Quellen zu Musikkultur und Kultur des Vormärz, erfährt man einiges über Leben, Werk und Wirken des Komponisten, Pianisten, Herausgebers, Lexikographen Czerny, über Theorie und Praxis von Klavierunterricht, Interpretation und Konzertvortrag vorzugsweise in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Czerny und seine Zeit bilden aber nur den stofflichen Ausgangspunkt des Buchs. Sein Thema ist vor allem die Kritik an bürgerlichen Werten und Verhaltensweisen, die Grete Wehmeyer nicht zuletzt aufgrund eigener Erfahrungen im Unterricht und auf dem Konzertpodium ablehnt. Für diese Kritik spricht zwar vieles. Aber Wehmeyers antiautoritärer Affekt läßt nicht nur die Alternativen blaß oder problematisch erscheinen, sondern verzerrt ihr auch die Aneignung der Historie. Da sie, wie viele, den Fortschritt in seiner herrschenden Erscheinung weder als bestimmte historische (und damit transitorische wie veränderbare)

Form noch in seinen verschiedenartigen, durchaus widersprüchlichen Dimensionen begreift, verwirft sie ihn pauschal. Ebenso pauschal verfolgt sie seine Spuren in der Vergangenheit. Fast paradox verfehlt sie damit dann nicht nur deren volle Wirklichkeit, sondern bekämpft vor lauter Sehnsucht nach guter alter vorindustrieller Zeit als Vor- und Leitbild der „postindustriellen“ gerade auch Werte, die es gegen einen verzerrten und über „menschliches Maß“ (das Wehmeyer erwähnt) hinwegrollenden Fortschritt zu verteidigen und zu bewahren gälte.

So ist etwa die traditionelle normative Verhaltensweise im Konzert, zu der Schweigen und gespanntes Zuhören zählen, angesichts einer Umwelt, in der ein nicht zuletzt musikförmiger Lärm allgegenwärtig ist und in der im allgemeinen weder zur Musik geschwiegen wird noch diese selbst rechtzeitig zum Schweigen gebracht wird, humaner als die heutige „postindustrielle Kommunikation“, die Wehmeyer beschwört, ohne sie genauer zu beschreiben – es sei denn, so am Schluß (S. 206) in geradezu mystisch-auratischen Kategorien, wie sie ähnlich von mit dem herrschenden Konzert- und Opernzustand durchaus einverstandenen Interpreten nicht selten zu hören sind: sie versucht, „durch alle Sterilitäts- und Frostbarrieren der heutigen Konzertsituation hindurch so etwas wie Radarstrahlen abzusenden zum Zuhörer . . . Ich treibe also, wenn es gelingt, so etwas wie Hypnose, so weit möglich mit ausschließlich richtigen Tönen“. Letztere Konzession läßt nun doch Normen (die sinnvoll sind), noch gelten, trotz des Hangs zum guten Alten von „Fantasie, Improvisation, Verschwendung, Rausch, Ungebundenheit, Scharlatanerie“. Der Konsequenz, daß für richtige Töne Üben erfordert ist, verweigert sich Wehmeyer weitgehend und stützt ihre Ansicht, vieles vom Drill sei sowieso überflüssig, da die schnellen Sätze der Klassik nur halb so schnell seien, auf so nicht haltbare Thesen von Willem Retze Talsma. Einsichten wie die, daß bei freier Improvisation (für die Czerny wie fürs Üben Muster herstellte) zwar mehr „Spiel“ als „Arbeit“ ist, Innovatives und Kreatives haltbarer und intensiverer Art aber eher in Komposition entsteht, lehnt sie mit dem verabsolutierten Standpunkt einer Pianistin ab, die nicht auf Werk-Interpretation bis hin zum Auswendigspiel verpflichtet sein will. Wie hier verdeckter, so sind andernorts die Alternativen konventionell – etwa wenn Wehmeyer gegen

Czernys Vorschläge dynamischer Flexibilität beim Spiel auch Bachscher Fugen einwendet, das sei „Erhitzung“ und „Gefühlserwärmung“, wo es doch darum gehe, „polyphone Verdichtung nur als diese wahrzunehmen und darzustellen“ (S. 198).

So lehrreich und spannend viele Details sind, so brüchig und rudimentär ist der methodische Ansatz, der kaum über geistvolle Aperçus hinausragt. Grete Wehmeyer zieht Max Webers „innerweltliche Askese“ wie Norbert Elias' „Prozeß der Zivilisation“ heran und setzt „kapitalistische Arbeitsideologie in der Wirtschaft, der Industrie und der Wissenschaft“ mit der „in der Kunstübung“ ohne Rücksicht auf Bereichs-Spezifität allzu unvermittelt ineins, zieht dann die Analogie: „Wie Arbeit zum Wert an sich wurde, so wurde auch ‚üben‘ zum Wert an sich. Das Üben wurde zur ‚Arbeit am Instrument‘, die Musikausübung zum ‚Beruf‘“ (S. 163). Das reicht nun kaum aus, um die – unverkennbare – Besonderheit jenes Entwicklungssprungs zu erhellen, für den Czerny steht: Üben und damit Arbeit sind Implikate von professioneller Musikausübung schlechthin, welche nun dem Kapitalismus doch um einige Gesellschaftsformationen vorausgeht. Zu erwägen wäre etwa, ob der „Biedermeier-Komponist im Vormärz“ (ein Titel-Einfall, den Wehmeyer nicht entfaltet) und der durch ihn mitinaugurierte „oft sadistische und überzogene Drill“ (S. 163) genetisch nicht auch eine Überkompensation gegen den Schlendrian der von Beethoven als „Phäaken“ apostrophierten Wiener und des eben auch schon partiell industriell zurückgebliebenen Österreichs war. Verfehlt jedenfalls sind Ausführungen wie die zu der These, die „Veränderung der Klaviertechnik“ laufe „parallel zur Entwicklung des Turnens und des Sports“ (S. 158). Daran ist sicher einiges und es wäre im Zusammenhang der industriellen Arbeitstechniken zwischen Manufaktur und Fließband zu entwickeln. Wehmeyer verwickelt sich aber nur in Widersprüche, wenn sie nun die Metternichsche Unterdrückung der Turnerbewegung mit der (ergonomisch sinnvollen) „stillstehenden“ Hand am Klavier“ in Parallele setzt: die Restauration hatte gemäß dem Motto, das Volk solle sich nicht versammeln sondern zerstreuen, gegen Körperbewegung als solche wenig, viel jedoch gegen politisch-soziale Bewegungen. Bei aller Problematik in Ansichten wie Ansatz regt das, was Wehmeyer an Stoff darlegt und dazu

sagt, an – zum Widerspruch wie zum Nach- und Weiterdenken.

(September 1985)

Hanns-Werner Heister

*WOLFGANG BOETTICHER: Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen. Teil II Opus 7–13. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1984). 320 S., 132 Notenbeisp., 32 Bildtaf. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 10 A.)*

Wolfgang Boetticher hat parallel zu der seit 1974 von ihm im Henle-Verlag München besorgten Urtextedition der Klavierwerke Robert Schumanns nach dem 1976 erschienenen, die Werke op. 1–6 umfassenden ersten Band nunmehr im zweiten Teil neue biographische und textkritische Untersuchungen zu op. 7–13 (*Toccata, Allegro, Carnaval, 6 Etudes de Concert d'après des Caprices de Paganini, Sonate fis-moll, Phantasiestücke, Symphonische Etüden* in zwei Druckfassungen von 1837 und 1852) vorgelegt. Im Vorwort verweist er auf die Einleitung zum ersten Band und das dort enthaltene „Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen“, das man sich zur Erleichterung der Lektüre auch für diesen zweiten Teil abgedruckt gewünscht hätte, und ergänzt nur dieses Verzeichnis. Für jedes der angeführten Werke ist ein erster Teil der biographisch untermauerten „Datierung und Entstehung“ und ein zweiter durch Benutzung der Erstdrucke und zahlreicher Autographe und Skizzenbücher der „Urtextbestimmung“ mit „Haupt- und Nebenquellen“ gewidmet und eine „Kritik der Lesarten“ angeschlossen. Durch größtenteils bisher unveröffentlichte Notenbeispiele und durch einen 32 Tafeln umfassenden Bildanhang am Schluß des Bandes erfolgt eine anschauliche Illustrierung der einzelnen Abschnitte. Eine „Konkordanz der Taktzählung“ für die behandelten Werke betreffs der Gesamtausgabe und der Urtextausgabe Henle und ein Namen- und Sachregister vervollständigen diesen Band. Zu allen Werken erwähnt und beurteilt der Verfasser die wichtigsten Neuausgaben und Bearbeiter nach der Gesamtausgabe bis heute.

Bei der geradezu verwirrenden Fülle des zugrunde gelegten, aus vielen teilweise erstmalig zugänglichen Fundorten und Quellen im In- und Ausland in etwa 30 Jahren aufgebauten Materials sind leider Unklarheiten und Unrichtigkeiten

vorhanden. Dazu kommt, daß der Verfasser mehrmals auch Quellen anführt, die zu den behandelten Werken keine unmittelbaren Beziehungen haben, wie z. B. der höchstens als Anregung dienende Entwurf zu einem unveröffentlichten *Klavierkonzert F-dur* (S. 41 und 61 ff.) zu op. 7 und op. 8. Auf Seite 47, Anmerkung 2, hat der Verfasser übersehen, daß die 1831 von Schumann erwähnten „Variationen . . . in G-dur“ wohl identisch sind mit dem *Andante mit Variationen* in G-dur vom 4. Januar 1832 aus der ehemaligen Berliner Sammlung von Vietinghoff-Scheel, das der Rezensent in seiner Dissertation (*Robert Schumann und die Variation*, Kassel 1932, S. 49 ff.) ausführlich behandelt hat.

Seite 85 ff. bringt der Verfasser richtig Schumanns in mehreren Handschriften vorhandene Entwürfe zu unveröffentlichten Variationen über den *Sehnsuchtswalzer As-dur* op. 9 von Schubert in Verbindung mit dem *Carnaval* op. 9, insofern als er die ersten 24 Takte des *Préambule* in zwei Entwürfen feststellt. Dabei übersieht er, daß alle drei von ihm 1938 kopierten und hier angeführten Entwürfe zu diesen Variationen bereits 1929 vom Rezensenten in der oben genannten Berliner Sammlung entdeckt wurden, darunter auch die auf Seite 87 genannte, jetzt im Besitz der Westberliner Staatsbibliothek befindliche Handschrift, und bei ihrer Behandlung in seiner Dissertation von 1932 (S. o., S. 55 ff.) die darin enthaltenen ersten 24 Takte des *Préambule* von op. 9 nicht als „Eröffnungssatz“, sondern als *Sehnsuchtswalzer-Variation* analysiert sind. Hier wie auch später bei op. 13 nimmt der Verfasser überhaupt nicht Bezug auf die nur im ersten Band erwähnte Dissertation des Rezensenten (s. o.), die die meisten Handschriften gleichfalls zugrunde gelegt hat.

Der auf Seite 86 erwähnte 1954 verstorbene Ferdinand Schumann war nicht „Urenkel“, sondern Enkel des Komponisten. Eine vom Verfasser erwähnte (S. 87 und 96) Beziehung des *Préambule* zum Trio der *Marcia* in op. 54 von Schubert vor allem bezüglich der „Drehfigur“, die Schubert ganz anders fortsetzt, erscheint fraglich. Bei den Übertragungen aus dem auch dem Rezensenten zugänglich gewesenem Berliner Autograph der *Sehnsuchtswalzer-Variationen* auf Seite 88–90 sind dem Verfasser zahlreiche Notenfehler und Auslassungen unterlaufen. Bei dem ebenfalls aus dieser Handschrift im Auftakt falsch zitierten ersten Notenbeispiel auf Seite 95

vergißt der Verfasser Schumanns Bezeichnung „Burla“. Das „Minore“-Notenbeispiel auf Seite 218 gehört zu op. 124, Nr. 2 (*Burla*) und nicht zu op. 12 (*In der Nacht*). Seite 150 muß es heißen „Musik des Ostens II“, „Kassel“, nicht „Kiel“. Die Notenbeispiele aus dem Skizzenbuch II der Sammlung Wiede auf Seite 165 und 166 sind nicht „frühe Themenentwürfe“ zum *Scherzo* von op. 11, sondern zum Mittelteil des *Walzers* op. 124, Nr. 15 (das zweite Beispiel darin fast wörtlich übernommen).

Die auf Seite 202 und 247 erwähnten Abschriften der Briefe von Anna Robena Laidlaw und von Hauptmann von Fricken wie auch vieler anderer Briefe an Schumann im Zwickauer Schumannhaus aus seiner „Correspondenz“ stammen nicht von dem damaligen Museumsleiter Martin Kreisig, sondern sind in dessen Auftrag für das Zwickauer Schumann-Museum 1929/30 in Berlin vom Rezensenten angefertigt worden und von diesem in *Musik des Ostens*, Band II, 1963, S. 217 ff., und Band VIII, 1982, S. 130 ff. veröffentlicht worden. Das ebenfalls fehlerhafte (*a* statt *gis*) Notenbeispiel G(5) Seite 262 kann nicht als „frühe Skizze in sehr vereinfachter Form“ zu der doch ganz anders verlaufenden, schon bei den *Beethoven-Variationen* (vgl. S. 272) vorweggenommenen *Etude* VI angesehen werden. Entgegen der Feststellung des Verfassers, die kurze Skizze G(16) auf Seite 266 sei „nirgends ausgearbeitet worden“, sondern erscheine nur „als Nebengedanke in der postumen Variation II“, ist dieses „Fanfarenmotiv“ doch in der veröffentlichten *Etude* II als beginnendes Hauptmotiv „*marcato il Canto*“ in der Oberstimme weiter durchgeführt.

Trotz aller dieser Beanstandungen wird die Schumannforschung und die Vorbereitung der Neuen Schumann-Gesamtausgabe auch diesen so umfangreichen zweiten Band wegen der wertvollen, teilweise aus neuen Quellen erschlossenen biographischen Mitteilungen und der Menge des zugrunde gelegten kompositorischen Materials zu berücksichtigen haben.

(September 1985)

Werner Schwarz

*PETER RUMMENHÖLLER: Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller. Köln: Gitarre + Laute Verlagsges. m. b. H. (1980). IV, 108 S.*

Peter Rummenhüller unternimmt es in *Der Dichter spricht*, Robert Schumann als poetischen Schriftsteller vorzuführen, der seismographisch Musikentwicklungen seiner Zeit literarisch nachzeichnet, in jenem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, in welchem das Virtuosen\_tum blühte und die Beethoven-Nachfolge das Feld beherrschte. In fünf Kapiteln – die teilweise untergliedert werden – ordnet Rummenhüller Schumanns Gedanken von den „Davidsbündlern“ über „gute“ und „schlechte“ Gegenwart, Musik der Vergangenheit und der Zukunft bis zu „Bedeutung und Wirkung Schumanns als Schriftsteller“. Als besonderen Akzent in den Schriften führt Rummenhüller Schumanns ambivalente Stellung gegenüber Beethoven als dem großen kompositorischen Vorbild und zugleich Gegenstand einer wohlwollend-kritischen Werkinterpretation vor. Schumanns rückhaltlose Bewunderung gegenüber dem „Mozart des 19. Jahrhunderts“ Mendelssohn, wie eine Reihe von Entdeckungen – angefangen mit Chopin und endend mit Brahms – kennzeichnen seinen wachen Sinn gegenüber zeitgenössischen Strömungen und Entwicklungen.

Rummenhüller versteht es, in erster Linie Schumann zu Wort kommen zu lassen, die einzelnen Zitate dabei behutsam kommentierend in ihren Gesamtzusammenhang zu stellen. Die Darlegungen im Abschnitt „Clara“ heben sich wohl-tuend von einigen Veröffentlichungen aus jüngerer Zeit ab, die meinen, in erster Linie den Sensationshunger unserer Tage befriedigen zu müssen. Rummenhüller konstatiert, „daß die Zusammenarbeit von Clara Wieck und Robert Schumann ein wichtiger kulturhistorischer Angelpunkt für das Verständnis des Musiklebens und der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts darstellt“. Bei aller teils beißenden Kritik z. B. an typischen Virtuosen seiner Zeit vermeidet Schumann Pauschalverurteilungen, indem er etwa Franz Liszt wohl abzuheben weiß von Herz, Hünten, Thalberg oder auch Czerny. Wie weit Schumann um 1830 einen Wendepunkt im Verhältnis von Komponist und Interpret, eben das Aufkommen des Virtuosen\_tums erkennt und in seinen Rezensionen mit sicherem Instinkt be-oder verurteilt, weiß Rummenhüller von der

Einleitung bis zum Schluß beispielhaft zu charakterisieren. Durch die Klammer der Fiktion einer Dichtersprache gelingt es ihm, die in Länge, Gehalt und Gewicht unterschiedlichen Schriften Schumanns als einheitliches Meinungsspektrum vorzustellen. So ist es die ausgewogene Mischung zwischen ebenso knapper wie kenntnisreicher Darlegung des Themas und die unerschöpflich ausgebreitete Fülle von Zitaten Schumanns, die das Büchlein Rummenhüllers auszeichnet: eine Schrift, die den Fachmusiker ebenso anspricht wie den interessierten Laien.

(Dezember 1985)

Paul Kast

*JOHANNES BRAHMS: Briefe (Hrsg. von M. HANSEN). Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983. 309 S., 12 Notenbeisp. (Reclams Universal-Bibliothek, Band 980.)*

*JOHANNES BRAHMS: Briefwechsel mit dem Mannheimer Bankprokuristen Wilhelm Lindeck 1872–1882. Hrsg. vom Stadtarchiv Mannheim. Bearbeitet von Michael MARTIN. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt und Druckerei GmbH (1983). 51 S., Abb. (Sonderveröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim Nr. 6.)*

*Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und der Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V. Ausstellungskatalog hrsg. von der Badischen Landesbibliothek (1983). [Redaktion, Zusammenstellung und Beschreibung der Exponate: Klaus HÄFNER.] 184 S., Abb., Notenbeisp.*

Der von Mathias Hansen an Hand von bekannten Veröffentlichungen Brahms'scher Briefe vorgenommenen Auswahl von 212 Briefen, der eine kurze Charakterisierung von Brahms als Briefschreiber vorausgeschickt ist, liegt die Absicht zugrunde, Brahms' Leben und dessen Ansprüche zu politischen und historischen Begebenheiten, zu philosophischen und ästhetischen Fragen und über das eigene Schaffen wie über das anderer Komponisten chronologisch zu einem Ganzen zu fügen. Die Briefe werden mit Anmerkungen (S. 269–293), einer „Zeittafel“ (S. 294–296) und einem „Personenregister“ (S. 297–[310]) dargeboten. Dieses Register weist einige irri-ge Angaben auf. So sei etwa darauf hingewiesen, daß es sich bei dem in den Briefen

Nr. 33 und Nr. 38 auftauchenden Namen Wittgenstein, nicht, wie angegeben, um die „Fürstin Wittgenstein“, sondern um Anna Wittgenstein, später verheiratete Franz (1840–1896) aus Wien handelt, die in den Jahren 1854 bis 1856 in Düsseldorf Klavierunterricht bei Clara Schumann und Brahms hatte. Sie ist daher mit der in den Briefen Nr. 89 und 188 genannten Anna Franz identisch. Deren Schwester hieß nicht, wie im Register zu Brief Nr. 89 angeführt, „Betty“, sondern Josephine Oser (1844–1933). Diese war niemals Schülerin von Clara Schumann, sondern studierte Gesang bei Joseph Gaensbacher in Wien. Der Meininger Klarinettist hieß Richard Mühlfeld, nicht „Mühlfeldt“. Bei Schwind (Nr. 67) handelt es sich um den Maler und Zeichner „Moritz von Schwind“ (1804–1871), den Brahms 1864 in München traf.

Bei dem von Michael Martin mit großer Sorgfalt herausgegebenen Briefwechsel von Brahms mit Wilhelm Lindeck (1833–1911), dem älteren Bruder des Dirigenten Hermann Levi, handelt es sich hingegen um erstmals im Druck vorgelegte Briefe. Im Gegensatz zu Brahms' Beziehungen zu anderen Mannheimer Freunden, wie Ernst Frank oder Felix Hecht, die in erster Linie musikalischer Natur waren, geht es hier um eine überwiegend geschäftliche Beziehung, da Lindeck von 1872 bis 1882 Brahms' Vermögen verwaltete. In seiner „Einführung“ (S. 9–23) schildert der Herausgeber den Werdegang Lindecks, der nach kurzem Jura-Studium Gesang und Musik am Pariser Conservatoire studierte und bei Auber absolvierte, sodann zehn Jahre als Opernsänger hauptsächlich in Köln wirkte, bevor er die Bank-Laufbahn im Bankhaus Ladenburg in Mannheim beschritt. Im Ganzen liegen 21 Briefe von Brahms und fünf Briefe und eine Quittung von Lindeck vor, die 1980 und 1982 aus Privatbesitz vom Stadtarchiv Mannheim käuflich erworben worden sind. Trotz dieser eher trockenen Materie lassen die Briefe typische Verhaltensweisen von Brahms sichtbar werden, so dessen großzügige Haltung gegenüber den Hamburger Anverwandten.

In Brahms' Freundeskreis in Baden-Baden und Karlsruhe, der sich hauptsächlich aus Persönlichkeiten wie Clara Schumann, Hermann Levi, Anselm Feuerbach, Julius Allgeyer und Gustav Wendt zusammensetzte, führte die Ausstellung *Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe*, die 1983 nacheinander in beiden Städ-

ten gezeigt wurde. Neben einer eingehenden Beschreibung von 192 Exponaten – darunter bisher unbekannte Dokumente – und mehreren umsichtig ausgewählten Abbildungen weist der Katalog auch acht Aufsätze verschiedener Autoren auf. In einer einführenden allgemeinen Würdigung charakterisiert Ludwig Finscher Brahms' Sparsamkeit, Arbeitsethos und Strenge gegen sich selbst als Züge eines protestantischen Ethos, das bei Brahms jedoch als „unkonventioneller Protestantismus“ zu deuten sei. Weitere Beiträge sind Brahms' Aufhalten in Baden-Baden und Karlsruhe und seinem dortigen Freundes- und Bekanntenkreis gewidmet. Jeannot Heinen beschreibt das seit 1967 im Besitz der Brahms-Gesellschaft Baden-Baden e. V. befindliche Brahms-Haus in Baden-Lichtental in seinem ursprünglichen und jetzigen Zustand und verweist auf die Kompositionen, die Brahms dort während seiner Aufenthalte in den Jahren 1865 und 1876 geschaffen hat, während Brigitte Höft Brahms' und Clara Schumanns Sommeraufenthalte in Baden-Baden schildert und Ekkehard Schulz Brahms' Karlsruher Freundes- und Bekanntenkreis, der vornehmlich Musiker, Vertreter der bildenden Künste, Theologen, Philosophen, Philologen und Literaturhistoriker umfaßte, näher erörtert. Joachim Draheim befaßt sich mit Brahms' Beziehungen zu dem Dirigenten und Komponisten Otto Dessoff (1835–1892), wobei er Brahms' hohe Wertschätzung von dessen Interpretentum hervorhebt. Frithjof Haas setzt sich mit Brahms' Verhältnis zu Hermann Levi auseinander und vergleicht die Fassungen des Liedes *Dämm'ring senkte sich von oben* von Brahms (op. 59, 1) und Levi (op. 3, veröffentlicht 1898). Zwei Beiträge schließlich sind Brahms'schen Kompositionen gewidmet. Klaus Häfner behandelt die Rezeption des *Triumphliedes* (op. 55), geht den Gründen nach, die dazu führten, daß dieses Werk weitgehend vergessen ist, und betont dessen durch den Bibel-Text bedingten zeitlosen Charakter, der eine Wiederaufführung, losgelöst vom historischen Anlaß, rechtfertige. Frithjof Haas geht der Frage der Erstfassung des zweiten Satzes der *Ersten Symphonie* (op. 68) anläßlich der Karlsruher Uraufführung (1876) nach, die er der Druckfassung gegenüberstellt. Mittels der durch Robert Pascall in Wien aufgefundenen Kopien der Stimmen von Violine I und II und Viola von 1876 (*The Musical Times* 122, 1981, S. 664–665, 667) rekonstruiert er die Erstfassung

des langsamen Satzes im Klavierauszug und weist nach, daß Brahms gegenüber der fünfteiligen Rondo-Form der Erstfassung dann 1877 zur dreiteiligen Liedform als einer vermutlich älteren Version des Satzes aus Gründen formaler Strafung zurückkehrte.  
(Dezember 1985) Imogen Fellingner

*ULRIK SKOUENBORG: Von Wagner zu Pfitzner. Stoff und Form der Musik. Tutzing: Hans Schneider (1983). 194 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 2.)*

Das Buch Skouenborgs stellt die überarbeitete und gekürzte Version einer 1977 in Kopenhagen entstandenen Magisterarbeit dar und hat – auf den satztechnischen Kern reduziert – die Dissonanzbehandlung bei Wagner und bei Pfitzner zum Thema. Vor deren Erörterung, die auch Fragen der Form und Harmonik einbezieht, holt der Verfasser jedoch weit aus. Er beginnt mit der Einfallsästhetik Pfitznerns, an der er – nicht ohne Gewaltamkeiten und Überinterpretationen – eine Abwertung der einheitsstiftenden Bedeutung der Form in der Musik zu erkennen glaubt: Einheit habe nur der musikalische Einfall, die Form sei dagegen eher akzidentell oder bestenfalls sekundär (im Gegensatz zur Dichtung). Indem Pfitzner der Form keine Eigenschaft über deren bloße Existenz hinaus zuerkenne (ihren Verlauf von der ersten bis zur letzten Note eines Werkes), ergebe sich die Analogie zu dem „Ding“ des Aristoteles, das unter allen Umständen geformter Stoff sei. In der Musik werde diese Form und ihre Einheit von der Substanz (dem Stoff, sprich „Einfall“) bestimmt und nicht oder nur sekundär durch ihre Struktur.

So originell und lebendig dieser Argumentationsgang dargestellt wird, so problematisch erscheint sein Fundament. Skouenborg stützt sich vornehmlich auf Pfitznerns *Zur Grundfrage der Operndichtung* und den dort dargelegten Unterschied zwischen dichterischer („allgegenwärtig“) und musikalischer Idee („gegenwärtig“), zu dessen Verdeutlichung Pfitzner sich mehrfach der Überpointierung bedient. Kann man aber auf Sätze wie „In der Musik . . . wirkt eine Stelle stets so, wie sie an sich ist, und wird durch keine veränderte Stellung, durch keinen anderen Zusammenhang anders“ eine Form-

ästhetik gründen? Bei allem redlichen Bemühen des Verfassers, einen Pfad durch das Dickicht der unterschiedlichsten Begriffe von „Form“ zu schlagen und durch eigene Prägungen („ästhetische Form“, „Entwicklungsform“) Verwirrung zu vermeiden, wird man des Ergebnisses seiner Vermählung von Pfitzner und Aristoteles nicht recht froh, wenn er „Übersichtlichkeit“ als Formqualität ansieht (S. 70) oder als ästhetische Form die Summe der Merkmale versteht, die es „leicht“ machen, die Form als Einheit aufzufassen (S. 68).

Die beiden folgenden Kapitel sind überwiegend der Dissonanzbehandlung bei Wagner und Pfitzner gewidmet. Wie schon im ersten Kapitel – trotz der dort verborgenen Fallstricke – wirkt auch hier die Eigenständigkeit des Ansatzes und seiner Durchführung sympathisch. Man muß allerdings die Geduld aufbringen, sich in Skouenborgs Terminologie satztechnischer Phänomene einzulesen, die mit der hierzulande gängigen nicht allzuviel gemein hat. Ausgangspunkt ist Wagners Vierklangsharmonik und die Beobachtung seiner spezifischen Technik, Dissonanzen dem Gesamtklang zu integrieren und zu entschärfen, wobei ihre Stützung auf einen Terzaufbau eine entscheidende Rolle spielt. Anhand zahlreicher Einzelanalysen geht Skouenborg dem zeitlichen Aspekt in Wagners Harmonik nach, dem Vorwärtstreben, das er im Falle eines abschließenden Teils als „Endgewichtung“ bezeichnet, aber auch der Statik mancher Partien. Alle diese Beobachtungen sind gestützt auf Hörerlebnisse und beziehen von daher ihre Legitimation, deren Subjektivität nur positiv bewertet werden kann. Auch mit dem Formproblem bei Wagner setzt sich Skouenborg auseinander, wobei er einerseits ein dynamisches Formprinzip („Entwicklungsform“) erkennt, jedoch gegenüber den Versuchen seiner Fundierung auf vorgegebenen Formprinzipien (die er nicht ohne Witz als „soll-sein“-Formen charakterisiert) skeptisch bleibt.

Die Pfitzner-Analysen zeigen in überzeugender Weise den zunehmenden Verzicht auf Integration der Dissonanz, die lineare Motivierung dissonanter Bildungen und das Hervortreten „terzfeindlicher“ Akkordbildungen aus Quinten und Quartan, die Skouenborg als „statische Dissonanzen“ bezeichnet. Als Beispiele dienen ihm *Der alte Garten* aus der Eichendorff-Kantate, *Wanderers Nachtlied* und der erste Satz des

*cis-moll-Quartetts*, Werke, deren erschöpfende Analyse große Erfahrung und ein vollentwickeltes analytisches Instrumentarium erforderte. Manche Aussparungen lassen erkennen, welchen Problemen der Verfasser aus dem Wege zu gehen vorzog. So vermißt man eine Erörterung dessen, was sich in Pfitzners Harmonieprogressionen gegenüber Wagner gewandelt hat, und die vereinzelt harmonischen Analysen tendieren ein wenig zur Vereinfachung komplizierter Sachverhalte. Dennoch wiegt das Engagement und die Eigenständigkeit seiner Untersuchung solche Schwächen auf. Skouenborgs Buch bleibt auch dort, wo es zum Widerspruch herausfordert, anregend.

(Dezember 1985)

Peter Cahn

*MICHAEL MÄCKELMANN: Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1984. 511 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 28.)*

Die Dissertation ist die erste einigermaßen umfassende, systematisch angelegte Studie über einen Problemzusammenhang, der für Schönbergs Identität, zumal nach einer seiner entscheidenden Wenden, der Rückkehr zur Religion, sicher wesentlicher ist, als es nach der bisherigen Publikationslage erscheinen mochte. Außer bereits bekannten Quellen und Dokumenten, die er in diesem Zusammenhang ausbreitet, zieht Mäckelmann auch bislang un- oder nicht wieder veröffentlichtes Material heran. Er fügt zwar dem Gesamtbild von dieser Dimension der Entwicklung Schönbergs nichts grundsätzlich Neues hinzu, ergänzt und präzisiert es aber doch in vielen Einzelaspekten. Die Gliederung in einen historischen Teil („Chronologie, Dokumentation und Bewertung“) und einen „systematischen“ („Zusammenfassung, Einzelaspekte und Beurteilung der politischen und religiösen Entwicklung Schönbergs“) wirkt freilich nicht sehr plausibel und verdunkelt, gerade durch Überschneidungen und Wiederholungen, manche Zusammenhänge.

Ausgangspunkt sind antisemitische Ausschreitungen im Kurort Mattsee (1921); sie betrafen Schönberg auch persönlich und wurden für ihn zu

einem Schlüsselerlebnis. Schon vor der (wahrscheinlich) ersten expliziten Begegnung mit dem Zionismus, Anfang 1924, artikuliert Schönberg, wie etwa in dem Brief an Kandinsky vom 20. Juni 1923, seine Abgrenzung gegen antisemitische Diskriminierung selbst in Kategorien der „Rasse“. Er übernahm damit in Umkehrung gegnerische Denkmuster: der Antisemitismus war, was bei Mäckelmann etwas vage bleibt, auch in Österreich längst schon von einer religiösen zu einer dominant rassistischen Begründung übergegangen. Die brisante Mischung von Rassismus und Nationalismus verband Schönberg nun seinerseits wiederum mit religiöser Ideologie, bis hin zur Rückkonversion zum mosaischen Glauben. Dabei verstärkte sich, als Reaktion auf eine Gesellschaft und Kultur, die ihn abgelehnt hatten, der Glaube des Außenseiters an ein persönliches Auserwähltsein durch das Gefühl, einer „auserwählten“ Nation anzugehören. Die Identifikation mit einem Kollektiv milderte sowohl die Isolierung als Künstler wie den Druck, dem er eben durch Zugehörigkeit zu dieser Minderheit in wachsendem Maß ausgesetzt war.

Auf diesem Hintergrund lehnte Schönberg etwa den Kampf gegen den Antisemitismus als sinnlos ab, da er diesen als sozusagen „natürliches“ Schicksal verstand. Trotz der fragwürdigen Fundierung erwies er sich dann, zumal nach 1933, als hellstichtiger und politisch realistischer als viele in ähnlicher Situation; anders auch als Webern (den Mäckelmann in puncto Affinität zu autoritärer Ideologie etwas geschönt darstellt) oder auch Berg machte sich Schönberg keine Illusionen über den Nazismus. Allerdings steckt in seiner überwertigen, strikt anti-internationalistischen Ablehnung etwa eines „linken“ Zionismus ein ideologischer Überschuß, der das praktische Ziel, Rettung des jüdischen Volks vor dem Faschismus, zumindest kaum förderte. Mäckelmann übertreibt die einem Deutschen auferlegte Zurückhaltung, wenn er die rassistischen und nationalistischen Komponenten des Zionismus, die schon bei Schönberg militant genug hervortreten, fast ganz der Diskussion und Kritik entzieht. Auf der anderen Seite fehlt weitgehend – etwa in dem knappen Überblick über Antisemitismus in Österreich – eine Analyse des Verhältnisses von Rassen-Ideologie und Klassen-Interessen sowohl bei denen, die ihn in Diensten nahmen als auch bei seinen sozialen Trägern. Wie die politisch-historische, so bleibt auch die psy-

chologische Dimension des Problems etwas kon-  
turlos. Konsequenzen schließlich für die Musik  
sind nur angedeutet mit Ausführungen zu den  
unmittelbar religiös-politisch einschlägigen Wer-  
ken (einschließlich des *Biblischen Wegs*) bis zu  
den *Modernen Psalmen*, wobei die zum *Überle-  
benden* am ergiebigsten sind; auf Spekulationen  
darüber, ob die Rückkehr zum „vergessenen  
Glauben“ mit musikalisch-materialelem Voran-  
schreiten einerseits (wofür etwa die *Jakobsleiter*  
sprechen könnte) und mit einer Rückkehr wie  
der intermittierenden zur Tonalität („on toujours  
reviens“) zusammenhängen, verzichtet Mäckel-  
mann. Trotz der Schranken aber stellt er für  
(fällige) erweiterte und vertiefte Untersuchungen  
zu Weltbild, Biographie und Musik Schönbergs  
unverzichtbare Ansatzpunkte bereit.  
(August 1985) Hanns-Werner Heister

NORBERT DIETRICH: *Arnold Schönbergs  
Drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und  
sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung. Mün-  
chen-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler  
1983. 196 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikfor-  
schung. Band 12.)*

Norbert Dietrichs Studie, aus einer Disserta-  
tion (Heidelberg 1981) hervorgegangen, gehört  
zu den in den letzten Jahren erfreulicherweise  
zunehmenden Arbeiten, die sich mit Form und  
musikalischem Gehalt von Schönbergs Werk be-  
schäftigen, ohne dabei reihentechnische Kon-  
struktions-Kunstgriffe ungebührlich in den Vor-  
dergrund der Untersuchungen zu stellen. Ob-  
wohl Schönberg selbst wiederholt darauf hinge-  
wiesen hat, daß seine Werke Zwölfton-Kompo-  
sitionen seien, nicht aber Zwölfton-Komposi-  
tionen und die Untersuchung mit deren „geistiger,  
klanglicher, musikalischer Substanz“ zu be-  
ginnen habe, die Analyse habe den Gedanken  
herauszuheben und „seine Darstellung und  
Durchführung“ zu zeigen, beherrscht leider das  
theoretische Schrifttum immer noch eine minu-  
ziöse analytische Kleinarbeit, deren Parallele  
etwa eine Beschreibung von Goethes *Faust* wäre,  
deren Grundlage die Untersuchung der Zahl  
häufig wiederkehrender Wörter und Reime, das  
Verhältnis von Verszahlen von Szene zu Szene  
und die Analyse syntaktischer, grammatikali-  
scher Strukturen sind – leider wird diese Art

mathematischer und unkünstlerischer Analyse  
gerade auch von den Kreisen um die Internatio-  
nale Schönberg-Gesellschaft und die *Schönberg-  
Gesamtausgabe* angewandt, die dazu besonders  
berufen wären, Schönbergs oft zitierte Forderung  
zu befolgen, man müsse erkennen, was ein  
Kunstwerk ist, nicht wie es gemacht ist. In  
einem weniger bekannten Text, einem Interview,  
das Schönberg kurz nach der Uraufführung sei-  
nes *Vierten Streichquartetts* dem Publizisten José  
Rodriguez im Frühjahr 1937 in Los Angeles gab  
(*Conversation with a Legend*, veröffentlicht in  
Merle Armitages' Anthologie *Schönberg*, New  
York 1937, reprint Greenwood Press 1977), sagte  
Schönberg, er „warte immer noch darauf, daß  
man mich von meiner Musik her gesehen beurteile.  
Meine Arbeiten sollten beurteilt werden, wie  
sie von Ohren und Sinnen von Hörern aufgenom-  
men werden, nicht wie sie jemand für die Augen  
von Lesern beschreibt“.

Sowohl Christian Möllers (*Reihentechnik und  
Musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine  
Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30*,  
Wiesbaden 1977 – Beihefte zum Archiv für  
Musikwissenschaft) wie jetzt auch Norbert Diet-  
rich weisen mit Recht darauf hin, daß Schönberg  
selbst in seinen Beschreibungen und Analysen  
seiner Werke niemals auf zugrundeliegende  
Zwölftonreihen oder Techniken eingegangen ist.  
Schon Möllers formulierte richtig: „Die musika-  
lischen Qualitäten dieser Stücke verdanken sich  
nicht den starren Formeln der Reihentechnik,  
sondern kompositorischen Entscheidungen und  
Verfahrensweisen, die nicht nur unabhängig von  
der Zwölftönigkeit sind, sondern ihr in vielfacher  
Hinsicht widersprechen“ (S. 2) oder: „Die engen  
Grenzen des Zwölftonsystems wurden von ihm  
streng eingehalten, reizten aber seine musika-  
lische Phantasie so, daß schließlich das System  
hinter der beziehungsreichen Vielfalt seiner  
Zwölftonwerke verschwand; es spielte nur noch  
die Rolle einer theoretischen Begründung für  
eine Musik, die auch ohne diese Begründung  
nichts von ihrer Bedeutung einbüßt“ (S. 61).

Norbert Dietrich findet die von Möllers vertre-  
tene extreme Auffassung, daß das hinter Schön-  
bergs *Drittem Quartett* „verborgene“ Zwölfton-  
system letztlich sinnlos sei, weil es sich nicht in  
ein Verhältnis bringen lasse zum formalen Ver-  
lauf der Komposition, „etwas überspitzt“ und  
weist Fälle nach, wo die Reihenstruktur durchaus  
zur Markierung wichtiger formaler Einschnitte

beiträgt. Während Möllers vor allem die „Integration von Horizontale und Vertikale“, die Bedeutung der „thematischen Grundgestalt“ und die Frage erörtert, ob die Reihe als Ersatz für die Tonalität gelten könne, untersucht Dietrich dasselbe *Dritte Streichquartett* von allen nur möglichen Aspekten her. Für jeden der vier Sätze des Quartetts analysiert er die Gesamtform jedes Satzes und ihre einzelnen Teile und fügt jedesmal Vergleiche mit Quartett-Expositionen (Haupt- und Seitenthemen), Durchführungs- teilen, Reprisen und Coda von Haydn, Mozart, Beethoven und „nach Beethoven“ bei, die unter dem Aspekt „Gattungsgeschichtliches“ zusammengefaßt sind. Schönberg-Beispiele und Vergleiche sind mit zahlreichen, zuweilen ausführlichen Notenbeispielen belegt. Dabei tritt als Untersuchungsergebnis der von mancher Warte aus erkennbare „klassizistische“ Charakter der Form- und Ausdruckswelt Schönbergs in den Vordergrund. Darüber hinaus wird ein zentrales Werk Arnold Schönbergs überzeugend und anschaulich in die Gesamtgeschichte des Streichquartetts gestellt und ein neuer Zugang zur Kunst Schönbergs gewonnen. Norbert Dietrichs Studie kann von vielen Gesichtspunkten her – als historischer Beitrag, als Beispiel Musik-bezogener ebenso wie theoretisch fundierter Analyse vor allem – modellhaft genannt werden und sollte künftigen Versuchen zur Deutung bedeutender Werke neuer Musik als Vorbild dienen, rein mathematischen Tüfteleien zur Musik mit Zwölftonreihen ein Ende bereiten.

(Oktober 1985)

Peter Gradenwitz

*PETER WILSON: Empirische Untersuchungen zur Wahrnehmung von Geräuschstrukturen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1984. 235 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 23.)*

Wie schon Wilhelm Busch wußte, ist Musik stets mit Geräusch verbunden. Aber erst mit dem Futurismus beginnt die eigentliche Emanzipation des Geräusches in der abendländischen Musik. Dabei bereitet bis heute die Klassifikation von Geräuschen erhebliche Schwierigkeiten – ganz im Gegensatz zur Klassifikation von distinkten Tönen. Wie Geräuschstrukturen rezipiert, in Sinnzusammenhänge gebracht und „verstanden“

werden, versucht Peter Wilson in seiner Hamburger Dissertation zu ergründen, in der Hoffnung, auf der Grundlage des Wahrnehmungsprozesses Anhaltspunkte zur Systematisierung von Geräuschen zu erhalten. Kernstück seiner Arbeit sind, nach einer kurzen historisch orientierten Einführung in die Problematik, mehrere Versuchsreihen mit synthetisch erstellten und in ihrer akustischen Struktur exakt definierten Geräuschfolgen. Versuchspersonen verschiedenen Alters und unterschiedlicher Ausbildung hatten die Geräuschfolgen zu beurteilen. Dabei ging es um die Einschätzung des Ordnungsgrades eines jeden Geräusches, um den Versuch einer graphischen Darstellung und um die Benennung von assoziativen Feldern. Die Ergebnisse der mit erheblichem Arbeitsaufwand betriebenen Auswertungen sind bescheiden. Der Ordnungsaspekt wird von Gruppen mit unterschiedlicher musikalischer Sozialisation unterschiedlich beurteilt, die graphischen Darstellungen spielen sich auf verschiedenen, kaum untereinander vergleichbaren semantischen Ebenen ab, der Assoziationsgehalt der Geräusche ist in Anlehnung an allvertraute Stereotype ziemlich fixiert. Für einen Systematisierungsversuch von Geräuschstrukturen nach rezeptionsorientierten Kriterien ergeben sich somit wenig Anhaltspunkte. Schon in dem aufschlußreichen, den Untersuchungen vorangestellten Interview mit György Ligeti wird diese Problematik – allerdings aus kompositorischer Sicht – evident. (September 1985)

Helmut Rösing

*COLIN LAWSON: The Chalumeau in Eighteenth-Century Music. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press (1981). XIII und 204 S. (Studies in British Musicology.)*

Lange Zeit galt das Chalumeau, das u. a. J. G. Walther 1732 in seinem Lexikon beschreibt, als das Irrlicht (Adam Carse) unter den Blasinstrumenten, an dessen realer Existenz man zweifelte. Erst der Konzertklarinettenist Oskar Kroll, der sich für die Geschichte seines Instruments interessierte, konnte 1932 in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* den Grund für die Forschung legen. Bemerkenswert genug: den ersten Schritt in das Dunkel dieses Forschungsbereiches vollzog ein Praktiker. Dennoch glaubten auch weiterhin viele Forscher an eine bloße terminologische Ver-

wechslung mit der frühen Klarinette. Erst als es gelang, in den Stockholmer Barockklarinetten die langgesuchten Chalumeaux zu erkennen, war der Weg gewiesen.

Colin Lawson durchstreift in seinem Buch die Geschichte des Instruments, trägt alles Wissenswerte zusammen und beschreibt den Stand der Forschung. Leider ist es auch ihm nicht gelungen, die nur namentlich bekannten Instrumentenbauer Liebav, Klenig und Stuehwal zu lokalisieren. Somit bleibt der erstaunliche Vorgang, daß das Chalumeau nahezu zeitgleich an verschiedenen Orten entwickelt wurde, vorerst ein Rätsel. Wir kennen heute insgesamt acht originale Chalumeaux, unter denen das Stockholmer Instrument Liebav Sign. 143 z. Zt., als verloren gilt. Obwohl wir wissen, daß auch Chalumeaux in Baßlage gebaut wurden, hat sich hiervon kein Exemplar erhalten.

Das Chalumeau erweist sich nach heutiger Kenntnis nicht als der eigentliche Vorfahre der Klarinette, für den es immer gehalten wurde, sondern als der Nachfahre der Blockflöte, deren zu geringe Lautstärke man in einer Zeit des sich stabilisierenden Orchesters als unzureichend empfand. Zu den entscheidenden Verbesserungen gehörte nicht nur die Aufschlagzunge, die mit dem Chalumeau ihren Einzug in das Orchester-Instrumentarium vollzieht, sondern auch die geschliffene Mundstückbahn, die das neue Instrument zu dynamischem Spiel befähigte und seine Einsatzmöglichkeit in der Übergangsphase vom Barock zur Klassik begünstigte.

Das geradezu vehemente Aufblühen dieser neuen Instrumentenfamilie während der Endphase des Barock und ihr ebenso überraschendes Verschwinden um die Jahrhundertmitte, läßt sich heute durch das gleichzeitige Auftreten der Klarinette erklären. Obwohl die Klarinette zunächst als Ersatz für die schwer zu blasende Clarinrompete gedacht war, schloß sie den Tonbereich des Chalumeau mit ein. Dieser technische Vorteil sicherte der Klarinette die eindeutige Überlegenheit über das Chalumeau, das sich somit nicht weiterentwickelte und aus dem verfügbaren Instrumentarium verschwand, als hätte es nie existiert.

In mühseligen Recherchen hat Colin Lawson alle Kompositionen ermittelt, die mit Chalumeaux besetzt sind. So bietet er in seinem Buch das umfassendste Repertoire für das Chalumeau und schon allein dadurch ist ihm ein wichtiger

Beitrag zur Barockmusik zu danken. Indem der Autor seine Darstellung nicht auf die solistische Literatur begrenzt, sondern auch auf die Ensembledliteratur ausdehnt, darf er für sich in Anspruch nehmen, die ganze Vielfalt der Chalumeaufamilie in der damaligen Literatur dokumentiert zu haben, die sich auch in den 115 beigegebenen Notenbeispielen spiegelt.

Lawson geht es wesentlich darum, die Literatur für das Chalumeau zu erschließen, um aus der Art, wie diese Instrumente verwendet wurden, aus ihrem angesetzten Tonumfang und den Transpositions-Üsancen Erkenntnisse für den Gebrauch der Chalumeau-Familie abzuleiten. Der im Appendix B (S. 178–182) angeführte „Catalogue of Music for Chalumeau“ weist über dreißig Namen von Komponisten auf, die für das neue Instrument komponierten oder seine Besetzung forderten. Telemann und Graupner, der als eifrigster Komponist für das Chalumeau auffällt, erhalten in Lawsons Buch Sonderkapitel. Das respektable Defilee der Namen belegt unbezweifelbar die spontane wie allgemeine Zuwendung der damaligen Komponisten zu diesem neuen Instrument, dessen Kenntnis für das Spektrum der Aufführungspraxis und das intendierte neue Klangbild im verblassenden Barock unerlässlich ist.

Allein die Literaturnachweise durch Lawson belegen eindrucksvoll, daß es sich beim Chalumeau um keine modische Sonderform handelte und schon gar nicht um eine Kuriosität, sondern um den Versuch, das herkömmliche Klangbild der Barockmusik konzeptionell zu verändern und weiterzuentwickeln. Man kann Lawsons Buch, das methodisch einwandfrei und mit großer Sorgfalt im Detail gearbeitet ist, nur wünschen, daß es dazu beiträgt, auch den Nachbau der Chalumeau-Familie, den Otto Steinkopf begann, zu beleben und zu intensivieren.

(Dezember 1985)

Heinz Becker

**NIKOLAUS HARNONCOURT:** *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg und Wien: Residenz Verlag (1982). 283 S. Mit einer Diskographie. – Taschenbuchausgabe: Kassel/München: Bärenreiter/dtv 1985. 286 S. Mit Diskographie.*

Harnoncourt ist als einer der wichtigsten Verfechter einer Orientierung an der Aufführungspraxis der Vergangenheit allzu bekannt, als daß eine Sammlung seiner verstreuten Publikationen erst auf ihn aufmerksam machen müßte. Zu einem großen Teil gilt das gleiche von seinen Thesen im einzelnen. Dennoch hat die vorliegende Auswahl ihre großen Verdienste, denn oft genug möchte man natürlich die Details nachlesen. Und unter diesem Aspekt läßt der Band in einem wichtigen Punkt unbefriedigt: Es sind weder die Daten angegeben, zu denen die Texte erschienen, noch die Anlässe, zu denen sie verfaßt wurden. Lediglich der älteste und der jüngste sind datiert (1954 bzw. 1980); ersterer wird immerhin als das „Credo“ des damals gegründeten *Centus musicus* charakterisiert, während letzterer als die Dankrede, die Harnoncourt anläßlich der Verleihung des Erasmus-Preises in Amsterdam hielt, kenntlich gemacht ist.

Harnoncourt schreibt in der Nachbemerkung, er habe bei der Auswahl vor allem die allgemeinen Themen berücksichtigt; Arbeiten über Monteverdi, Bach und Mozart, die wohl im Zentrum seines Wirkens stünden, habe er ausgeklammert. Sie seien einer späteren Publikation vorbehalten. Im vorliegenden Band sind die Texte unter folgenden Überschriften zusammengefaßt: I. „Grundsätzliches zur Musik und zur Interpretation“, II. „Instrumentarium und Klangrede“, III. „Europäische Barockmusik und Mozart“. Der jüngste und der älteste Text folgen unmittelbar aufeinander; sie eröffnen den Band. Ein wenig entsteht auch dadurch der Eindruck, es werde der Anspruch eines in sich geschlossenen theoretischen Werkes erhoben, während es sich doch um Begründungen für eine äußerst wichtige, jahrzehntelange Praxis handelt.

Aber von solchen editionstechnischen Mängeln abgesehen, darf man für den Band dankbar sein. Harnoncourts Position bis zum Jahre 1980 wird kontrollierbar deutlich: Historische Musik, ob wir wollen oder nicht, beherrscht unser Musikleben. Ihre Aussage verarmt, wenn man sie nicht im Stil ihrer Entstehungszeit spielt. Es sind vor allem die

aufführungspraktischen Momente der historischen „Klangrede“ (hier kommt der Artikulation entscheidende Bedeutung zu), die Dimensionen der alten Musik zur Geltung bringen, welche bei Aufführungen in der Art des 19. Jahrhunderts verlorengehen. Die einschlägigen historischen Kenntnisse des Praktikers Harnoncourt muß man bewundern; wesentliche Momente der alten Aufführungspraxis hat er zweifellos richtig erfaßt (und zum Teil über sein eigenes Wirken hinaus durchgesetzt). Wo Fragen bleiben, muß man festhalten, daß eine eindeutige Klärung vieler Probleme unmöglich ist bzw. der geschichtlichen Wirklichkeit nicht entspräche. Harnoncourt setzt mehr oder weniger stillschweigend voraus, daß die Klangrede auch vom heutigen Hörer verstanden werden kann.

Wenn man das letztere wenigstens eingeschränkt gelten läßt – und es spricht kaum etwas dagegen –, so läßt sich gegen den skizzierten Kern von Harnoncourts Aussage wenig vorbringen. Daß er Aufführungen in anderen Stilarten als Verarmungen ansieht, wird man nicht in jedem Fall billigen können, ihm aber doch zugute halten. Schwieriger wird es, wenn er kulturelle Probleme unserer Zeit mit bestimmten Stilarten der Interpretation in Verbindung bringt. Sicher ist es heute ein Grundübel, daß wir „den Glitzerkram der Bequemlichkeit“ (S. 9) überbewerten. Aber weist nicht jede engagierte Kunstübung in eine andere Richtung? Und lassen sich grundlegende Veränderungen wirklich über eine neuartige Ausbildung der Musiker bewirken?  
(Oktober 1985) Dieter Krickeberg

**HELMUT FLEINGHAUS:** *Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1984). 223 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 135.)*

Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam (1469–1536), des letzten großen Repräsentanten des Renaissance-Humanismus, ist bisher nur sporadisch behandelt worden. Für seine als Dissertation (Köln 1983) entstandene Untersuchung hat Helmut Fleinghaus deshalb die auf Musik bezogenen Passagen und Textstellen sämtlicher Erasmus-Werke herangezogen. Da er in diesem Untersuchungsmaterial keinen „zeitgebundenen Wandel“ der Musikanschauung feststellen konnte, orientiert sich seine Darstellung

ausschließlich „an inhaltlichen Gesichtspunkten“ (S. 13). Zunächst werden Erasmus' Äußerungen zur Theorie und zur Praxis der Musik untersucht, abschließend wird Erasmus' Musikanschauung mit der Luthers verglichen. „Da Erasmus sich nicht in einer geschlossenen Theorie über Musik“ geäußert hat und „sich sein Musikdenken nur fragmentarisch“ erschließt, hat Fleinghaus seine Aufgabe darin gesehen, die „vorhandenen Bruchstücke . . . zu ordnen und dabei möglichst in einen einheitlichen Zusammenhang zu bringen“ (S. 13f.).

Über diese Methodenreflexion hinausgehend, wäre aber zu fragen, ob sich aus den theologischen und satirischen Schriften, den Gedichten und den *Adagia* (der großen kommentierten Sprichwörtersammlung) Erasmus' Musikanschauung überhaupt rekonstruieren läßt – eine Frage, die Fleinghaus selbst nur ganz am Anfang seiner Untersuchung andeutet, wenn er schreibt, daß das „Vorhandensein“ einer Musikanschauung des Erasmus „möglicherweise überhaupt angezweifelt werden könnte“ (S. 3). Hier liegt in der Tat das Problem. Denn bei dem Untersuchungsmaterial handelt es sich weitgehend um Passagen und Textstellen, in denen antike Musiktheorie zitiert, Topoi der antiken und der christlichen Überlieferung verwendet oder antike Sprichwörter und Redensarten kommentiert werden. Demgegenüber wird die zeitgenössische Musik so gut wie nicht berücksichtigt, sieht man einmal vom Epitaph auf Johannes Ockeghem und von satirischen Äußerungen zu kirchenmusikalischen Mißständen ab, etwa der Polemik gegen die Mönche, die die „Psalmverse mit ihren Eselsstimmen in den Kirchen herunterplärren“ (Welzig II,145; Fleinghaus, S. 101). Fleinghaus' Feststellung, Erasmus reflektiere und kommentiere die überkommenen Gedanken und komme so „zu einer kritischen Wertung der Musik seiner Zeit“ (S. 16), trifft deshalb nur sehr bedingt zu. Auch konkrete Vorschläge für die Verbesserung der kirchenmusikalischen Praxis lassen sich den Texten nur in sehr begrenztem Umfang abgewinnen. Fleinghaus nennt im wesentlichen: Befürwortung der Nationalsprache in der Kirchenmusik und – abweichend von Luther – Ablehnung des Gemeindegesangs zugunsten geschulten Chorgesangs sowie Eindämmung der Polyphonie zugunsten von Textverständlichkeit.

Überblickt man die herangezogenen Texte, so gewinnt man den Eindruck, Fleinghaus habe

ihnen etwas entnehmen wollen, was in ihnen meist nicht enthalten ist: persönliche Überzeugungen des Autors und sachliche Informationen über die zeitgenössische Musik. Das heißt nicht, daß sich die musikwissenschaftliche Untersuchung der Erasmus-Texte nicht lohnen würde. Doch müßte – über die Inhaltsanalyse hinausgehend – auch gefragt werden, welche pragmatische Funktion die verwendeten Topoi innerhalb der Texte haben, d. h., in welchem Zusammenhang sie stehen und mit welcher Absicht sie eingesetzt werden. Sollen sie die Belesenheit des Autors dokumentieren, sind sie ein unentbehrliches rhetorisches Stilmittel des Humanisten?

Die vorliegenden Untersuchungsergebnisse wären eingehender zu diskutieren, wenn die ihnen zugrundeliegenden Textinterpretationen zuverlässiger wären. Da aber Fleinghaus dazu neigt, aus Erasmus-Zitaten Folgerungen zu ziehen, die durch den Wortlaut nicht gedeckt sind, ist manches indiskutabel. So liest er aus Erasmus' Kommentar zur Redensart „*Cantilenam eandem canis*“ („Immer singst du dasselbe Lied“) die Forderung nach kompositorischer Varietas heraus, obwohl Erasmus nur davon spricht, daß Sänger „den Ohren Überdruß bereiten, wenn sie längere Zeit dasselbe Lied hören lassen“, und „Erfahrene deshalb in ihren Liedern öfter das Genus wechseln, um Langeweile zu vermeiden“. Bezieht sich Erasmus' Kommentar demnach auf die Praxis der Sänger, so stellt Fleinghaus fest, „der Grad der *varietas*“ sei für Erasmus „ein Kriterium für die handwerkliche Qualität eines Musikstücks“ (S. 39, ähnlich S. 145f.). Ist an der zuletzt genannten Stelle die freie Auslegung ohne weiteres ersichtlich, da der lateinische Text im Wortlaut zitiert ist, so wird der freie Umgang mit den Texten an anderen Stellen erst deutlich, wenn man sich die Mühe macht, die angegebenen Textstellen nachzuschlagen und ihren Kontext zu überprüfen. Wenn Fleinghaus z. B. von „der Kennzeichnung des Neuen Testaments als einer ‚*divina cithara*““ bei Erasmus spricht (S. 20), ist an der angegebenen Stelle nur von Merkur die Rede, „der wie mit einem Zauberstab und mit seiner göttlichen Zither den Schlaf nach Belieben schickt und auch wieder verscheucht“ (Welzig III,3); wenn ein Zitat mit der Bemerkung angeführt wird, in ihm formuliere Erasmus „mehr auf die Antike bezogen . . . den Anfang der Musik“ (S. 20), handelt es sich um eine Anrede an den zeitgenössischen Dichter John Skelton: „Aber

dir hat Apoll die goldene Leier gegeben, und die Musen gaben dir das tönende Plektron“ (Welzig II,329).

Als irreführend wirkt sich insbesondere aus, daß Textstellen, die sich nicht auf Musik beziehen, von Fleinghaus als Belege für Erasmus' Musikanschauung angeführt werden, ohne daß diese Übertragung in jedem Fall für den Leser ersichtlich wird. Wenn es z. B. bei Erasmus heißt, „die Betrachtung eines einzigen Verses wird dich mehr erfreuen und dir mehr geben als der ganze Psalter, den du einfach herunterleierst“ („quam universum psalterium ad litteram tantum decantatum“), und wenn im weiteren gleichwohl die gerechtfertigt werden, die „die tief sinnigen Psalmen in einfältigem und reinem Glauben hersagen“ („mysticos psalmos simplici puraque fide pronuntiantes“; Welzig I,90f.), bringt Fleinghaus die Stelle als Beleg für Erasmus' Einstellung zum „Psalmengesang“ (S. 24 und 164); wenn Erasmus von der „Macht der Rede“ („dicendi vis“) spricht, „die den Zuhörer verändert entläßt, viel anders, als sie ihn empfangen hat“ (Welzig III,5), verwertet Fleinghaus die Stelle als Beleg für Erasmus' Ansichten über die Wirkung der Musik („Sofern die Musik Wirkung hat, nimmt sie sehr tiefgreifenden Einfluß auf den menschlichen Geist . . .“; S. 55); und wenn Erasmus die Bedeutung betont, die das Studium der „litterae“ – einschließlich der „Schriften der Heiden“ – für die Erkenntnis Christi hat, spricht Fleinghaus zunächst von „Kunst und Wissenschaft“, dann nur noch von „Kunst“, zieht im folgenden Konsequenzen für die Musik („Damit tritt das klangliche – äußerliche – Erscheinungsbild der Musik zurück . . .“; S. 27f.) und schreibt in einem späteren Abschnitt unter Hinweis auf dieselbe Textstelle, ein „Genuß durch Kunst“ sei nach Erasmus „nur dann wünschenswert, wenn in der Kunst und durch sie Christus erfahren“ werde, „wenn es sich also um geistliche Musik“ handele (S. 167). Ein ähnliches assoziatives Vorgehen könnte an zahlreichen weiteren Beispielen nachgewiesen werden. Dem Leser ist deshalb nur zu empfehlen, bei allen fraglichen Textstellen und Zitaten selbst zu überprüfen, ob tatsächlich von Musik die Rede ist.

(August 1985)

Erich Reimer

H. FLORIS COHEN: *Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580–1650.* Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel Publishing Company (1984). 308 S. (*The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science. Volume 23.*)

„At the beginning it had all looked so beautifully simple. There were few consonant intervals. What, beside their pleasant effect, distinguished them from all other, dissonant intervals? Answer: their ratios are defined by the first few integers. New question: what distinguished those few consonance-generating integers from all other numbers? And what enabled numbers to determine sense experience anyway?“ (S. 231) . . . H. Floris Cohen bietet einen gelungenen historischen Überblick der Begründungsversuche für die in der Neuzeit immer komplizierter werdenden musiktheoretischen Sachverhalte. Nach einer kurzen Skizze der Situation um 1600 folgen ausführliche Darlegungen der Systeme von Johannes Kepler, Giovanni Battista Benedetti, Marin Mersenne, Galileo und Vincenzo Galilei und René Descartes. Weniger bekannte Traktate wie der von Isaac Beeckman, Christian Huygens und Simon Stevin vervollständigen diesen historischen Überblick, der den Eindruck hinterläßt, daß, so wie in späteren Zeiten der Entwurf einer Philosophie eine Ästhetik vorsehen mußte, innerhalb einer mathematischen oder naturwissenschaftlichen Konzeption eine Begründung musiktheoretischer Probleme die Regel war. Das fällt besonders auf an der Schrift *Van de Spiegheling der Singconst* des niederländischen Mathematikers Stevin, einer nicht publizierten Abhandlung, der Cohen einen erheblichen Mangel an Musikalität vorwirft.

Cohens Buch leistet nützliche Hilfe, weil sie die einzelnen Systeme im Hinblick auf Probleme vorstellt und damit sehr einfach vergleichbar macht. Die Probleme betreffen vor allem die Teilung der Oktave und die Erklärung der Konsonanz. Zugleich stellt dieses Buch einen Traktat dar, der eine logische Entwicklung aufzeigen will von den algebraisch-pythagoräischen und den geometrisch-keplerianischen Erklärungen hin zu einer physikalischen „Koinzidenztheorie“ der Konsonanz, die ihrerseits zunächst nur auf dem Zusammenpassen von Schwingungen beruhte, sich mit der Entdeckung der Differenztöne aber vertiefte. Daß es Cohen vor allem um die Darstellung dieses Zusammenhangs zwischen den

mathematischen und den physikalischen Theorien geht, macht die Beschränkung ihrer Betrachtungen auf einen begrenzten Zeitraum verständlich. Die weitere Entwicklung, die dieser Wandel der „Musikwissenschaft“ zur Folge hatte, wird in einem resümierenden Schlußkapitel angesprochen. Einer der späteren Kulminationspunkte ist die Theorie von Hermann von Helmholtz (von dem ein wenig bekanntes, sehr schönes Jugendfoto abgedruckt wurde). Cohen verweist darauf, daß die Lösungsversuche für uralte Probleme im 20. Jahrhundert neurophysiologischer Art sind. Der letzte Satz ihres überaus lesenswerten, aus überlegener Warte geschriebenen Buches ist ein Zitat von dem sehr bekannten Gehirnforscher Roederer.

(September 1985) Helga de la Motte-Haber

*Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Helmut RÖSING. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. VI, 443 S. (Wege der Forschung. Band LXVII.)

Nach den beiden von Bernhard Dopheide herausgegebenen Sammelbänden *Musikhören und Hörerziehung* ist in der Reihe *Wege der Forschung* ein dritter Band ähnlicher Thematik vorgelegt. Der Band-Titel, der auch über Helmut Rösings Einleitung (S. 1–21) steht, mag erstauen angesichts der Tatsache, daß „Rezeptionsforschung . . . bislang überwiegend von Psychologen, kaum von Musikwissenschaftlern betrieben wurde“ (S. 3); dementsprechend stehen auf die Musik bezogene wahrnehmungspsychologische Themen im Vordergrund. Es wäre insgesamt wohl hilfreich, wenn eine begriffliche Klärung des Feldes *Perzeption*, *Apperzeption*, *Rezeption* usw. angestrebt wäre; dies könnte vielleicht dazu beitragen, den Mangel an Bedeutungsschärfe von *Musikrezeption*, den auch Rösing beklagt (vgl. S. 1), etwas zu beheben und die schwierige Abgrenzung der beteiligten Disziplinen und Methoden voneinander etwas deutlicher hervortreten zu lassen, zumal wenn „Rezeption der Musik“, wie S. 2 festgestellt wird, „den auditiven Wahrnehmungsvorgang in seiner Gesamtheit“ umschreiben soll. Es geht um die Wirkung von Musik im allgemeinsten Sinne.

Die fünfzehn chronologisch geordneten Beiträge umfassen den Zeitraum eines halben Jahrhunderts, wobei zwei Drittel von ihnen eigens ins

Deutsche übersetzt worden sind; dies ist ebenso verdienstvoll wie die Tatsache erfreulich, daß die (für uns) vielfach an entlegenen Orten publizierten Arbeiten handlich zusammengefaßt sind. *Individuelle Unterschiede beim Anhören von Musik* von Ch. S. Myers (1923) ist die früheste, Zofia Lissas gewichtiger Mainzer Akademie-Vortrag *Zur Theorie der musikalischen Rezeption* (1973) die späteste Abhandlung. Beiträge von R. H. Gundlach, Kate Hevner, R. Francès, A. L. Sopchak, M. G. Rigg, L. Crickmore, M. Imberly, O. Preu und L. Wedin kommen von der Psychologie überwiegend empirischer bzw. experimenteller Observanz her. Die (deutsche) Musikwissenschaft ist durch Walther Siegmund-Schultze und Siegfried Bimberg (mehr mit Forderungen dessen, was sein soll, als durch Analysen dessen, was ist) sowie Hans-Peter Reinecke (mit einer Polaritätsprofil-Studie zu musikalischen Stereotypen) vertreten. Die Auswahl ist begründet und instruktiv; ein anderer Herausgeber hätte sie – wie stets in solchen Fällen – ein wenig anders getroffen.

Neben allen einzelnen Einsichten und Aufschlüssen, die er vermittelt, dokumentiert der Band die allmähliche Verfeinerung der Befragungs- und Auswertungsmethoden, die den individuellen Voraussetzungen der Versuchsperson(en) vermehrt Rechnung tragen. Er dokumentiert aber bis hinein in die pädagogischen, soziologischen, physikalischen, physiologischen und gelegentlichen historischen Verästelungen aufs eindringlichste auch den (von Anfang an vorhandenen) Grundzug der psychologisch betriebenen „Rezeptionsforschung“ weg vom Objekt Musik hin zum Subjekt Hörer, der manches Mal (und wohl nicht immer von Natur aus notwendig) von einer bemerkenswerten Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit gegen die Musik und vor allem gegen ihre Werke (in ihrer Individualität eigenen Rechts) zeugt. Dazu gehört insbesondere der Beitrag von M. G. Rigg (1964) über verschiedene Wege zur Erforschung der „Stimmungseffekte“ (Mood Effects) von Musik. Hier wird am Schluß (S. 241) die Frage nach der interkulturellen Bedeutung solcher Effekte aufgeworfen und referierend abgewogen: Gundlach bejahe sie, aber „Morey berichtet, daß deutsche Musik, die Liebe und Furcht ausdrückt, dies nicht für Liberianer tat. Diese Art Forschung sollte fortgesetzt werden“. Vielleicht ohne es zu wissen, erwiesen sich die Liberianer

wohl doch als die Kundigeren; denn die Behauptung, Musik bringe Liebe zum Ausdruck, könnte sich denn doch als eine jederzeit und zu allen Orten falsifizierbare Hypothese (im Kopfe der Tester oder der Testpersonen) herausstellen. Hier (wie gelegentlich in dem Band) schwimmt alter ästhetischer Wein in porösen neuen Schläuchen, und es wäre bestimmt vorteilhaft, wenn die „Rezeptionsforschung“ immer wieder auch ihre eigenen ästhetischen und historischen Voraussetzungen reflektierte und diskutierte. Es sei aber eigens vermerkt, daß der Herausgeber sich, freilich aus anderen Gründen, kritisch zu Beiträgen wie denen von Rigg stellt (vgl. S. 11f.).

Peter Ross hat den einzigen Originalbeitrag des Bandes beigezeichnet: *Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung* (1978; S. 377 bis 418). Er gibt einen informativen (historischen) Überblick, der dann darauf abzielt, der Rezeptionsforschung ihren systematischen, interdisziplinären Ort im Haus der Musik (Musikwissenschaft) anzuweisen und sich damit am alten Glasperlenspiel der (Wissenschafts-)Klassifikation beteiligt (die Tafel dazu auf S. 416).

(September 1985) Albrecht Riethmüller

*KURT EGGER: Ethnomusikologie und Wissenschaftsklassifikation. Wien-Köln-Graz: Böhlau 1984. 92 S. (Böhlau Philosophica 6.)*

Die vorliegende Schrift ist eine Fallstudie: anhand der Ethnomusikologie werden die Schwierigkeiten der Klassifizierung von Wissenschaften aufgezeigt. Für die Klassifikation der Ethnomusikologie erwachsen die Schwierigkeiten daraus, daß in diesem Fach Komponenten aus Wissenschaften zusammenwirken, die nach traditioneller Auffassung durch unüberbrückbare methodologische Differenzen voneinander getrennt sind. Um die Ethnomusikologie in den Bezugsrahmen „Naturwissenschaften-Geisteswissenschaften-Sozialwissenschaften“ einzuordnen, geht Kurt Egger in den Hauptteilen der Frage nach, was der Gegenstand dieser Fachwissenschaft und welches seine Methoden sind. Da die Untersuchung des Fachbereichs dazu führt, daß das genannte Klassifikationsschema keine klassifizierende Funktion erfüllen kann, schlägt der Autor vor, bei der Klassifizierung der Ethnomusikologie von ihrer Methodik auszugehen.

Egger unterscheidet logisch (nicht zeitlich) die drei Stadien Informationsbeschaffung, Informationsverarbeitung und Informationsableitung. Um den Forschungszweig zu klassifizieren, der im Rahmen der traditionellen Unterscheidung nicht klassifizierbar ist, geht er davon aus, daß zwei Klassen von Methoden in der Ethnomusikologie ihre Gültigkeit haben: die Methoden der Informationsbeschaffung und diejenigen der Informationsverarbeitung.

Die mit philosophischem Scharfsinn verfaßte Schrift richtet sich keineswegs nur an einen Leser, der über das Phänomen Wissenschaft reflektiert. Da Kurt Egger sich bei seinen Erörterungen der theoretischen Ansätze oder des interdisziplinären Charakters der Ethnomusikologie sowie bei der ausführlichen Auseinandersetzung mit ihrer Methodik auf zentrale Schriften der Ethnomusikologie stützt, erfüllt der schmale Band auch die Funktion, den Leser kompetent in den Fachbereich einzuführen. Egger versteht es, die Quintessenz aus den ihm als Wegweiser dienenden Schriften zu ziehen (A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*; Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*; John Blacking, *How Musical is Man?*; ferner einschlägige Arbeiten von Fördermayr, Graf, Simon und so fort). Bei den Methoden zur Informationsbeschaffung kommen Tonaufnahme, Fotografie, Filmaufnahme, Archivierung, Bi-musicality und Transkription ausführlich zur Sprache; desgleichen werden die Methoden der Informationsverarbeitung im einzelnen geschildert (Beschreibung der Musik als empirisches Phänomen und im sozialen Kontext) und werden das Vergleichen, die Stilforschung sowie die historische Forschung angesprochen.

(Juli 1985) Hans Oesch

*B. CHAITANYA DEVA u. JOSEF KUCKERTZ. Bhārūd, Vāghyā-murali and the Daff-gān of the Deccan. Studies in the regional folk music of South India. A Research Report. (Textteil, Notentranskriptionen, Kassette.) München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1981 141 S., 12 Abb. und XXVII, 78 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 6.)*

Vor den Erfolg des alleserhellenden interkulturellen Vergleiches haben die Götter den Schweiß monographischer Kleinarbeit gesetzt.

Die Verfasser vorliegenden musikethnographischen Werkes, B. (B steht vermutlich für Bigamudre) Chaitanya Deva und Josef Kuckertz, gehen denn auch den beschwerlichen Weg über die Feldforschung, die Erhebung von Daten, zur beschreibenden Deutung. Und in der Tatsache, daß hier ein Europäer und ein Inder gemeinsame Sache machen, dürfte ein Beispiel gesetzt und nachfolgenden vergleichenden Untersuchungen ein fruchtbarer Boden bereitet worden sein. Die Feldforschung wurde 1976 in Maharashtra, Nord-Karnataka und Nordwest-Andhra durchgeführt, in kulturell durchaus verwandten Gebieten des Hochlandes von Deccan. Als verwandt erweisen sich auch die „cultural patterns“ in den verschiedenen Regionen des Deccan, wie sich am Ende der Untersuchung gleichermaßen „mutual resemblances of various forms“ ein wenig pauschal feststellen lassen.

„Bhārūd“ ist eine Art des Straßentheaters, das auf jahrhundertealte Tradition zurückblickt, eine Art epischen Gesanges mit Instrumentalbegleitung und einem kleinen Chor. Unter „Vāghyā-Murali“ finden sich Stücke zusammengefaßt, die als „jāgaran“ bezeichnet werden. „Vāghyā“ bezeichnet den männlichen, „Murali“ den weiblichen Vertreter einer Musik- und Tanzgruppe, die kultisch eingebunden und von besonderem Interesse ist. Denn die erhobenen Daten lassen eine Bindung des Tanzes, den die Frauen ausführen, an besondere rhythmische Strukturen zu: Sie bezeichneten ihren Tanz als „tāl“. Und als „Tala“ werden ja noch die rhythmischen Modelle benannt, die den Raga-Darstellungen zugrunde liegen.

Die Trennung zwischen Volks- und Kunstmusik erweist sich auch in Indien als durchaus problematisch. Auf diesen Mißstand hingewiesen zu haben, ist nicht das geringste Verdienst der Verfasser. Die einzelnen Musikgattungen des Daff-gān aufs genaueste zu studieren, muß man jedem Ethnomusikologen empfehlen, der einen Zugang zu anthropologischer Feldarbeit und den Methoden ihrer Auswertung sucht. Es bleibt nur zu wünschen, daß das Beispiel Schule macht, daß fürderhin sich Wissenschaftler unterschiedlicher Kulturen zusammentun, um ihre kulturelle Identität unter Beweis zu stellen.

(Dezember 1985)

Jens Peter Reiche

*JOHANNES GALLICUS: Ritus Canendi (Pars prima, Pars secunda). Ed. by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1981. VIII, 78 S., III, 89 S. (Colorado College Music Press, Critical Texts: No. 13, 14.)*

„Nach Inhalt und Umfang eine der bedeutendsten Musikabhandlungen der Zeit zwischen 1420, dem Erscheinungsjahr der Musica des Ugolino von Orvieto, und 1482, dem Erscheinungsjahr der Musica des Ramis de Pareja“ bezeichnet Heinrich Hüschen in *MGG* Band 4 den Traktat des um 1415 in Namur geborenen und 1474 (nicht 1473, wie überall irrtümlich nach *Cousse-maker* IV, S. 421 zitiert) in Parma gestorbenen Karthäusermönchs Johannes Legrense, bekannt unter dem Namen Gallicus. Der Schüler von Vittorino da Feltre in Mantua und Johannes Hothby in Pavia schrieb seinen *Ritus canendi* während des Pontifikats von Pius II. zwischen 1458 und 1464. Zwei Abschriften dieses Traktats befinden sich im Britischen Museum in London. In der Quelle Harley 6525 wird der Inhalt vollständig mitgeteilt, der Text ist sorgfältig korrigiert und diente daher sowohl Cousse-maker als auch Albert Seay in der hier vorzustellenden Neuausgabe als Grundlage. Die Handschrift Add. 22315 (1473–1478) stammt von Gallicus' Schüler Nicolaus Burtius aus Parma (vgl. Giuseppe Massera, *Nicolai Burtii Parmensis Florum Libellus*, Firenze 1975). Sie bietet neben der Möglichkeit des Textvergleichs vor allem auch die von Cousse-maker kaum genutzte Chance der Textergänzung. Darüber hinaus enthält sie jene wichtigen biographischen Daten über Gallicus, die Cousse-maker an das Ende seiner Edition von Harley 6525 stellte und damit suggerierte, daß alle Teile dieses Manuskripts aus der Hand von Burtius stammen. Mit Recht weist Albert Seay nun in seinem mit philologischer Gründlichkeit vorgenommenen Textvergleich darauf hin, daß lediglich die beiden ersten Partes, beginnend mit „Praefatio libelli musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo“ und „Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio“ mit Sicherheit Gallicus zuzuschreiben sind (*Cousse-maker* IV, S. 298 bis 396), die Autorschaft der folgenden Abhandlungen in Harley 6525 (*Cousse-maker* IV, S. 396–421) aber durch Burtius nicht gesichert ist.

In seiner – für die Reihe *Critical Texts* üblichen – knappen Einführung (Pars prima, S. III–VII) stellt der Bearbeiter noch einmal die wenigen bekannten Daten des Musiktheoretikers zusam-

men und charakterisiert kurz den Inhalt der beiden Teile des *Ritus canendi*, von denen jeder wieder in drei Bücher untergliedert ist. In der Prima pars werden die Geschichte der Musik von den Anfängen, die Intervalle, das Monochord sowie Konsonanz und Dissonanz erörtert, in der Secunda pars gibt Gallicus eine Einführung in den Gesang und erläutert die Modi und Psalm-töne, die Solmisation und den Kontrapunkt. Boethius und Guido von Arezzo gelten als nicht anzuzweifelnde Autoritäten, während vor allem Marchettus von Padua, der Boethius mißverstanden habe, hart kritisiert wird. Gallicus' Traktat ist besonders wertvoll aufgrund seiner zahlreichen instruktiven Notenbeispiele und Tabellen.

Wie notwendig eine Überprüfung von Coussemakers Edition war, wird beim direkten Vergleich mit Albert Seays Neuausgabe rasch deutlich. Es mußten nicht nur einige wichtige Tabellen (vgl. z. B. Prima pars, Lib. sec., Cap. X und XII) nachgetragen, sondern auch der Text selbst an zahlreichen Stellen korrigiert und ergänzt werden. Zwei besonders folgenreiche Irrtümer Coussemakers seien ausdrücklich genannt, der bereits erwähnte Lesefehler bei der Angabe des Todesjahres von Gallicus und die fehlerhafte Abschrift mit Übertragung des dreistimmigen Notenbeispiels *Ave mitis, ave pia* am Ende des Liber primus der Secunda pars (*Coussemaker IV*, S. 369f.), wodurch die Komposition um eine Mensur gekürzt wurde und in M. 10 eine Generalpause entstand, die jedoch in Harley 6525 gar nicht gewünscht (im Diskant sind Brevis und Brevispause notiert) und in Add. 22315 durch den vorgezogenen Einsatz von Contratenor und Tenor sogar bewußt umgangen wird. (Leider ist auch Albert Seay ein Versehen unterlaufen – Fassung H, Diskant, M. 4: Punktierung der ersten Note *d'* statt der zweiten *c'*; vgl. dagegen die richtige Lösung in Fassung A –, das die Frage aufwirft, ob nicht in Ausnahmefällen auch in dieser Reihe Faksimiles mitabgedruckt werden könnten.) Die Benutzer der neuen Gallicus-Edition sollten unbedingt die nützliche Satzzählung berücksichtigen, die das Auffinden der Textstellen erleichtern wird.

(September 1985)

Friedhelm Brusniak

PAUL HINDEMITH: *Sämtliche Werke, im Auftrag der Hindemith-Stiftung hrsg. von Kurt von FISCHER und Ludwig FINSCHER. Band I, 1: Mörder, Hoffnung der Frauen. Oper in einem Akt op. 12, Text von Oskar KOKOSCHKA, hrsg. von Ludwig FINSCHER und Marianne REISINGER. Mainz: B. Schott's Söhne 1979. XXI, 135 S. – Band I, 6: Szenische Versuche, hrsg. von Rudolf STEPHAN, ibid. 1982. XXXVIII, 236 S. – Band VI, 1: Klavierlieder I, hrsg. von Kurt von FISCHER, ibid. 1983. XXIV, 186 S.*

Unter den derzeit in Arbeit befindlichen Musiker-Gesamtausgaben nimmt die Paul-Hindemith-Gesamtausgabe insofern eine Sonderstellung ein, als sie ausschließlich aus Mitteln der Hindemith-Stiftung finanziert wird und solch gezielte Verwendung eines Teils der Tantiemen-Einnahmen eine Subventionierung überflüssig macht. Ihr erster Band ist 1975, ein Dutzend Jahre nach dem Tode des Komponisten, erschienen, und seither konnten in regelmäßiger Folge weitere Bände vorgelegt werden. Ermöglicht wurde dies vor allem durch die weise Verfügung seiner Witwe, den gesamten Nachlaß geschlossen in einem Paul-Hindemith-Institut zu verwahren – mit gutem Grund wurde es in Frankfurt am Main angesiedelt –, so daß der äußerst umfangreiche Bestand, ergänzt durch die im Schott-Verlag Mainz befindlichen Quellen, zügig und dennoch sorgfältig wissenschaftlich erschlossen werden kann. Durch die Gesamtausgabe und die im *Hindemith-Jahrbuch* seit 1971 dokumentierte Forschung sind Persönlichkeit, Musik und Theorie des Komponisten in jene differenzierte historische Distanz gerückt worden, die Hindemiths wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte unseres Jahrhunderts jenseits von Polemik und Apologie in seinen vielfältigen Aspekten allererst zu verdeutlichen vermag. Dies gilt auch für die drei hier anzuzeigenden Bände, die, von ausgewiesenen Experten herausgegeben, die Vorzüge dieser Gesamtausgabe in ein schönes Licht treten lassen. Als historisch-kritische Gesamtausgabe dient sie der Wissenschaft und der Praxis gleichermaßen, denn einerseits bietet sie über den kritisch bereinigten Notentext hinaus alles Wissenswerte zum geschichtlichen Verständnis der Werke, ihrer Genese und ihrer frühen Wirkung – und zwar, da Einleitung und Kritischer Bericht in die einzelnen Bände aufgenommen sind, ohne eine (von anderen Fällen bekannte) ärgerliche Verzögerung des wissenschaftlichen Kommentars

–, und andererseits druckt sie den Notentext klar „lesbar“ und „benutzbar“, weil er das Ergebnis, und nicht einen Teil der Quellenkritik darstellt.

Wie bereits für *Sancta Susanna* (vgl. meine Rezension in *SMZ* 121. Jg. 1981, S. 319f.) zeichnen Ludwig Finscher und Marianne Reißinger auch für *Mörder, Hoffnung der Frauen*, das erste Werk des frühen „Triptychons“ von Einaktern, verantwortlich. Hindemith hat Kokoschkas Bühnenerstling von 1907, der für das expressionistische Drama bahnbrechend wirkte, 1919 komponiert, in einer Zeit also, in der der deutsche Expressionismus nach dem Kriege seinem „öffentlichen“ Höhepunkt zustrebte. Die Edition stützt sich vorab auf das Partitur-Autograph des Werkes und zieht den Erstdruck und weitere Quellen nur in Ausnahmefällen für die Textgestaltung hinzu. Finschers Einleitung beleuchtet mit aufschlußreichen Dokumenten den historischen Charakter des Stücks und macht deutlich, aus welchen Gründen es nach seiner erfolgreichen Uraufführung – am 4. Juni 1921 in Stuttgart – bzw. nach der skandalträchtigen Uraufführung des gesamten Triptychons in Frankfurt am Main (am 26. März 1922), deren Verlauf im *Sancta Susanna*-Band näher beschrieben ist, in seiner Wirkungsgeschichte unterbunden wurde. Die sorgfältige Edition stellt nicht nur einen weiteren wichtigen Beitrag zur Erforschung des Musiktheaters jener Epoche dar, sondern müßte, da der „Geschlechterkampf“ heute, wenn auch nicht im Zeichen Weiningers, eine stoffliche Aktualität besitzt, auch zum Versuch einer Neuinszenierung der Hindemithschen Einakter anregen, einem Versuch, der ohne Zweifel aus künstlerischen Gründen lohnen würde.

Im Band 6 derselben Reihe I (Bühnenwerke) legt Rudolf Stephan *Hin und zurück* opus 45a, *Der Lindberghflug* und *Lehrstück* vor, drei für die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927“ bzw. „1929“ entstandene Kompositionen also, die treffend als „Szenische Versuche“ bezeichnet werden, da sie aufgrund ihrer experimentellen, offenen Anlage eines traditionellen Werkcharakters entbehren, ohne andererseits eine einheitliche neue Gattung zu konstituieren. Dieser Band beansprucht unser besonderes Interesse, da er ein zentrales Stück Musikgeschichte der späteren zwanziger Jahre erhellt und für jede weitere Beschäftigung damit grundlegend bleibt. Bei *Hin und zurück*, dem seit 1927 häufig gespielten, innerhalb von drei Tagen direkt in

Partitur geschriebenen „Sketch mit Musik“ nach einem Text von Marcellus Schiffer (Stephan deutet ihn zu Recht als Vorstudie zur Oper *Neues vom Tage*), ergibt die Untersuchung des Partitur-Autographs, daß die Szene des Weisen, die als Mittelpunkt und Symmetrieachse des Werkes dient (T. 231–257), erst nachträglich komponiert worden ist. Hat dieser Sketch zwar Bedeutung aufgrund seiner anti-dramatischen, symmetrischen Zeitstruktur, so gewinnt die Kategorie des „Versuchs“ doch besonderes Gewicht erst bei den beiden anderen Stücken des Bandes, die 1929 in Zusammenarbeit mit Bert Brecht entstanden sind.

*Der Lindberghflug*, ein Radiohörspiel Brechts mit Musik von Kurt Weill und Hindemith, dokumentiert die Ende der zwanziger Jahre virulenten Bemühungen um eine gattungsspezifische Dramaturgie und Komposition von Hörspielen bzw. von Hörspielmusik, bei welcher der Hörer als aktiver Partner in das Geschehen einbezogen werden sollte. Offenbar geht aus den erhaltenen Quellen nicht eindeutig hervor, aus welchen Gründen hier eine Gemeinschaftskomposition zweier Exponenten der jungen Generation der neuen Musik angestrebt und realisiert wurde. Mit Nachdruck ist indes hervorzuheben, daß es dem Herausgeber gelungen ist, hier erstmals die originale Fassung des *Lindberghflug* vollständig vorzulegen, wie sie 1929 in Baden-Baden aufgeführt worden ist (mit Ausnahme zweier verlorengangener Nummern, die jedoch zum Teil rekonstruiert werden konnten). Denn bisher war dieses „Stück“ nur in der Gestalt bekannt gewesen, in der es durch Weill, nachdem er die Hindemithschen Nummern selbst nachkomponiert und die eigenen uninstrumentiert hatte, als Kantate 1930 veröffentlicht worden war. Minuziös legt der Herausgeber dar, daß die nach Nummern aufgeteilten Partitur-Autographe Weills und Hindemiths zum Zweck der Aufführung zusammengebunden worden waren – sie enthalten auch Eintragungen Hermann Scherchens, der die ersten Aufführungen dirigierte –, wenig später jedoch wieder aus diesem Verbund herausgelöst und an verschiedenen Orten bis heute aufbewahrt wurden, so daß sie der Edition als primäre Quelle zugrundegelegt werden konnten. Wie sehr man auch bedauern mag, daß die Vertreter der Rechte Brechts heute noch keine Einwilligung zu einer öffentlichen Aufführung oder Sendung des *Lindberghflug* in seiner ursprünglichen Hörspielfas-

sung zu geben bereit sind, so wird man um so mehr die Tatsache begrüßen, daß das Werk nunmehr für die wissenschaftliche Forschung erschlossen ist (und im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe auch die Kompositionsanteile Weills erstmals in der Originalfassung veröffentlicht sind).

Der *Lindberghflug*, als „Heldenlied“ geschrieben in Bewunderung von Charles Lindbergh, dessen Bericht über seine Atlantik-Überfliegung 1927 in deutscher Übersetzung erschienen war, und das *Lehrstück*, in dem der Held als gestürzter ins Negative gewendet erscheint, stehen miteinander in engem Zusammenhang. Die erste Nummer des *Lehrstück*, der *bericht vom fliegen* für Chor, Orchester und Fernorchester, ist eine musikalisch völlig verschiedene Komposition fast desselben Textes, den Hindemith in der letzten (16.) Nummer des *Lindberghflug* – dem *bericht über das unerreichbare* für Chor a cappella – vertont hat. Brecht hat ein Jahr später, also 1930, das Wort vom „Unerreichbaren“ in das vom „Noch nicht Erreichten“ umgeändert – im Zuge seiner Wendung zum Kommunismus, wie früh schon, vom Herausgeber hervorgehoben, Karl Thieme erkannt und beschrieben hat. Daß die beiden Texte Brechts in dem ursprünglichen Wortlaut, in dem sie den Kompositionen zugrundegelegt hatten, abgedruckt sind, stellt eine zusätzliche Bereicherung des Bandes dar.

Auch die Geschichte des *Lehrstück* ist gekennzeichnet durch die Trennung in einen „musikalischen“ Teil (mit Hindemiths Partiturdruk bei Schott von 1930) und einen „literarischen“ Teil (mit Brechts veränderter Textpublikation als *Badener Lehrstück vom Einverständnis* im zweiten Teil seiner *Versuche* von 1930), eine Trennung, die das Zerwürfnis der beiden Künstler spiegelt, das im Laufe des Jahres 1930 unvermeidbar geworden war. Zu Recht betont der Herausgeber den Fragmentcharakter, der dem *Lehrstück* eigen ist, und zwar nicht allein von seiten Brechts, sondern ebenso von seiten Hindemiths, der den Notentext – sein Vorwort von 1930 ist unmißverständlich – eher als Vorlage für eine (variable) Einrichtung für eine spezifische Aufführung denn als verpflichtende Vorschrift verstanden wissen wollte. Lassen sich mithin die Kriterien, die üblicherweise an die historisch-kritische Edition eines Werkes zu richten sind, nur mit Einschränkung auf das *Lehrstück* anwenden, so erwies sich andererseits gerade in diesem Fall die Quellen-

kritik als überaus kompliziert. Die Untersuchung des Partitur-Autographs hat ergeben, daß das Werk noch vor seiner „Uraufführung“ in Baden-Baden umgearbeitet und die berühmte „Clown“-Szene erst nachträglich komponiert worden ist. Und fraglos spiegeln die verschlungenen Quellenprobleme, wie Stephans faszinierende Kommentare zeigen, den experimentellen Charakter dieser „Szenischen Versuche“.

Als letzter hier anzuzeigender Band ist der von Kurt von Fischer herausgegebene Band 1 in der Reihe VI (Lieder) 1983 erschienen, der Hindemiths frühe Klavierlieder bis einschließlich der ersten Fassung des *Marienlebens* (1922/23) enthält. Dieser Band bietet nicht nur mannigfache Einsichten in den Weg, den Hindemith als Komponist in diesem wichtigen Gattungsbereich stilistisch durchmaß, sondern er bringt – und dies macht seinen besonderen Wert aus – mehrere Lieder bzw. Liedwerke überhaupt zum ersten Mal im Druck. Einzig die Opera 18 und 27 waren bereits verlegt worden. Da deren Bedeutung allgemein bekannt ist (wenngleich im Konzertrepertoire der Sängerinnen noch viel zu wenig berücksichtigt), sei hier der Akzent auf die erstmals publizierten Lieder gesetzt. Wohl zu Recht sind *Sieben Lieder für Sopran oder Tenor* aus den Jahren 1908/09, Kompositionen eines Dreizehnjährigen, in den Anhang verwiesen worden; es ist ein Jugendwerk, kompositionstechnisch zum Teil noch unbeholfen. Der Hauptteil wird eröffnet mit *Nähe des Geliebten* (Goethe), einem 1914 für einen Wettbewerb komponierten Gesang in stilistischer Nähe Hugo Wolfs. Es schließen sich an *Lustige Lieder in Aargauer Mundart* opus 5 (1914–1916), eine Folge von insgesamt sieben Liedern auf Texte in dieser Schweizer Mundart, die Hindemith während seiner häufigen Ferientaufenthalte im Hause von Dr. Gustav Weber in Aarau kennengelernt hatte. Die *Zwei Lieder für Alt und Klavier* von 1917, darunter eine erste Vertonung eines Gedichts von Else Lasker-Schüler (*Ich bin so allein*), sollten zeitweise mit den *Drei Hymnen von Walt Whitman*, die Hindemith 1919 komponierte, zu einem Werk vereinigt werden, doch sah der Komponist letztlich davon ab. Die Whitman-Hymnen zeigen, wie der Herausgeber (der diese Entwicklung im Blick auf Komposition und Literaturverständnis detailliert und kenntnisreich beschreibt) betont, eine beträchtliche und eigenständige Erweiterung des musikalisch-lyrischen Ausdrucksbe-

reichs. Ins Zentrum des Hindemithschen Expressionismus führen dann die acht *Lieder* opus 18 (nach Gedichten von Lasker-Schüler, Morgenstern, Trakl u. a.) aus dem Jahre 1920. Bereits wiederum von ihm weg, in Richtung auf einen religiösen Symbolismus, bewegt sich danach die als Hauptwerk betrachtete Komposition von Rilkes *Marienleben* opus 27, ein in der Tat zentrales und im Vergleich mit der Neufassung von 1948 vieldiskutiertes Werk, das freilich erst dann in seiner vollen Bedeutung für den Entwicklungsgang Hindemiths wird bewertet werden können, wenn die recht bald nach der Publikation der Erstfassung einsetzenden und sich über Jahre hin erstreckenden Revisionen, die in die Zweitfassung mündeten, im Detail bekannt sein werden. Daß nunmehr die Erstfassung philologisch musterergütig – und in einem eigenen Band – veröffentlicht ist, wird nicht allein von ihren zahlreichen Freunden begrüßt werden, sondern dereinst eine umfassende Würdigung dieses Werkkomplexes im Vergleich beider Fassungen erheblich erleichtern. Einleitung und Kritischer Bericht sind auch hier präzise und gewissenhaft erarbeitet, Skizzen (die bei Hindemith ein vergleichsweise geringes Gewicht besitzen, da eine Werkkonzeption sich bis zur Reinschrift in der Regel kaum verändert hat) sind in Faksimile-Reproduktion beigelegt, und der Notentwurf ist so sauber und übersichtlich gestaltet wie bei den andern Bänden dieser Edition.

(Dezember 1985)

Hermann Danuser

HARTMUT BRAUN. *Tänze und Gebrauchsmusik in Musizierhandschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus dem Artland. Cloppenburg: Museumsdorf Cloppenburg 1984. 186 S. (Materialien zur Volkskultur nordwestliches Niedersachsen. Heft 9.)*

Seit 1979 wird im Auftrag der Stiftung „Museumsdorf Cloppenburg“ die Schriftenreihe *Materialien zur Volkskultur des nordwestlichen Niedersachsen* herausgegeben, die jährlich ein- oder mehrmals erscheint und bereits in neun Heften zur Bau-, Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte vorliegt. In dieser verdienstvollen, von Helmut Ottenjann betreuten und herausgegebenen Reihe liegt nun die von Hartmut Braun besorgte Edition von Tanz- und Musizierhand-

schriften aus dem Artland vor, von neun kommentierten Manualien, die zum Gesellschafts- und Volkstanz Neuland erschließen.

Einmal mehr gelang es, Materialien vorzulegen, die das „noch immer weit verbreitete Zerrbild des schriftunkundigen Landmannes, der nur ‚Volkstracht‘ trägt, nur ‚Volkslieder‘ singt und hört, nur ‚Volkstänze‘ spielt und tanzt“ (Vorwort Ottenjann) zerstreuen helfen zugunsten einer differenzierter zu betrachtenden ländlichen Alltagskultur. Nicht nur orientierte sich die bäuerliche Oberschicht des Artlandes seit dem 18. Jahrhundert am modischen Standard des gehobenen Bürgertums, denn „bereits in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte Pastor Gerding für das Kirchspiel Menslage eine Lesegesellschaft gegründet“ (Ottenjann), man nahm auch am musikalisch-tänzerischen Usus der Stadtbevölkerung teil und erlernte etwa die neuesten Gesellschaftstänze von ausgewiesenen Tanzmeistern. So lebte von 1786 bis zu seinem Tode der „Marionettenspieler und Tanzmeister J. W. Heine“ im Artländischen Kirchspiel Badbergen und begründete eine schulmäßig betriebene Tanztradition, die durch die nachfolgenden Tanzlehrerfamilien bis zum heutigen Tag unter regem Zuspruch der Bevölkerung kontinuierlich fortgesetzt wurde.

Aus Johann Wilhelm Heines Feder stammen auch zwei der hier faksimiliert wiedergegebenen Manualien, die um 1797/98 aufgezeichnet wurden und 51 bzw. 39 damals gebräuchliche zweifarbige Bodenpläne zum herkömmlichen Gesellschaftstanz enthalten, vorwiegend Ecossais, Quadrilles, Kontratänze, Anglaises, Schottische oder Walzer. Sie haben sich zusammen mit Melodie-notaten, einer Abschrift und den weiteren Handschriften für diverse Instrumente im Besitz der Badbergener Tanzlehrerfamilien als praktikable Gedächtnisstütze für Tänzer und Musiker erhalten. Den ländlichen Verhältnissen nicht zuletzt durch Vereinfachung der Touren und onomatopoeische Schreibweise, wie sie im Süddeutschen bisweilen in Zeitungsnotizen bspöttelt wurde, angepaßt, bilden diese Handschriften das Pendant etwa zu *Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, das in Leipzig in den Jahren 1791 bis 1831 erschienen ist und unter anderem zum Nachvollzug gedachte Raumskizzen sowie Melodieaufzeichnungen zu den Modetänzen bot.

Leider gelang es dem Herausgeber Hartmut Braun im vorliegenden Falle nur zum Teil, den

bemerkenswerten Fund in einen notwendigen Kontext etwa zu oben genanntem Almanach zu stellen oder neuere Arbeiten über Gesellschaftstanz und die Geschichte des Tanzunterrichts zu berücksichtigen, die mehrfach Gegenstand etwa der tanzhistorischen Studien des Deutschen Bundesverbandes Tanz e. V. waren (Heft 7, 1982; Heft 9, 1984). Die überdies durch pädagogisierend vorgenommene Reihenfolgeveränderungen manipulierte Edition bedarf so gesehen über die dankenswerte Publikation wertvollen Bildmaterials im Einleitungsteil und Konkordanzlisten hinaus einer an der Brauchtumsgeschichte dieses Teils von Norddeutschland orientierten Aufarbeitung.

(Oktober 1985)

Gabriele Busch-Salmen

*MATTHIAS WECKMANN. Four Sacred Concertos. Ed. by Alexander SILBIGER. Madison: A-R Editions, Inc. (1984). XXX, 124 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume XLVI.)*

Aus dem nicht sehr zahlreich überlieferten Repertoire geistlicher Vokalkompositionen des Schütz-Schülers und Hamburger Jacobi-Organisten Matthias Weckmann legt Alexander Silbiger vier geistliche Konzerte vor, die sämtlich auf ein größtenteils autographes Manuskript aus der Lüneburger Ratsbücherei zurückgehen. Drei dieser Sätze (*Weine nicht, Zion spricht, Wie liegt die Stadt so wüste*) existieren bereits in Ausgaben von Max Seiffert aus dem Beginn des Jahrhunderts (*DDT* 6, *Organum* 1, 17, 19). Bisher unedierte war der Satz *Herr, wenn ich nur Dich habe*. Er ist in der Quelle völlig ausgestrichen und galt als unentzifferbar. Da die alten Ausgaben aufgrund zahlreicher Interpretationszusätze, Kürzungen und z. T. verfälschter Generalbaßaussetzung modernen Ansprüchen nicht mehr genügen können, bildet die hier zu besprechende Edition die erste wissenschaftliche Ausgabe dieser Stücke.

In einer umfangreichen Einleitung referiert Silbiger die Quellenlage und teilt darüber hinaus auch eigene Forschungsergebnisse mit. Es ist daher unerlässlich, auf dieses Vorwort näher einzugehen. Während der größte Teil des Manuskriptes eindeutig als Autograph identifiziert worden ist, stammen die ersten vierzehn Seiten

von einem bisher nicht bekannten zweiten Schreiber. Als mögliche Erklärung für diesen Sachverhalt stellt Silbiger die Vermutung auf, das Manuskript habe ursprünglich eine fünfte Komposition von Weckmann (möglicherweise die verschollene, wie die anderen Kompositionen ebenfalls im Jahre 1663 verfaßte Sterbemetete *In te Domine speravi*) enthalten. Bei der späteren Abtrennung dieses auf den letzten Seiten der Handschrift notierten Satzes seien auch die damit verbundenen ersten Seiten entfernt und später ergänzt worden. Ebenfalls unbekannt ist der Grund für die Ausstreichung der dritten Komposition. Es scheint jedoch sicher zu sein, daß das auf Seite 1 enthaltene Inhaltsverzeichnis sowie die Ausstreichungen auf den unbekanntem zweiten Schreiber zurückgehen.

Im Folgenden geht der Herausgeber ausführlich auf die vorliegenden Werke ein, analysiert die unterschiedlichen Satztypen der einzelnen Kompositionen und ordnet sie in ihren stilistisch-historischen Zusammenhang ein. So lassen die deklamatorischen und monodischen Passagen der Weckmannschen Concerti eindeutig die Anlehnung an Heinrich Schütz erkennen. Doch gehen die einzelnen Teile in ihrer Ausdehnung und Geschlossenheit sowie in der wachsenden Bedeutung der Instrumentalritornelle weit über das Vorbild des Lehrers hinaus und bilden somit ein Verbindungsglied zu den Kantaten von Buxtehude und seinen Zeitgenossen. Die herbe und oft kühne Harmonik steht ganz im Dienste der Expressivität und Textausdeutung.

Etwas fragwürdig erscheint der Versuch des Herausgebers, mit den Konzerten IV, II, I (unter Auslassung von Concerto III) einen von Weckmann geplanten Zyklus zu konstruieren. Ebenfalls z. T. bedenklich sind die „Notes on Performance“, besonders was die Abschnitte „Besetzung“, „Dynamik“, „Verzierungen“ und „Vibrato“ betrifft. Für einen stilsicheren Musiker sind sie überflüssig. Dem nicht mit dieser Art von Musik vertrauten Laien, für den sie offenbar gedacht sind, können sie jedoch in ihrer Kürze nur eine sehr geringe Hilfe bei der Erarbeitung einer angemessenen Interpretation bieten.

Editionsrichtlinien, ein ausführlicher Kritischer Bericht, eine Zusammenstellung der Texte mit englischer Übersetzung und Angaben über die Provenienz sowie zwei Faksimile-Seiten der zugrundeliegenden Quelle ergänzen den umfangreichen Textteil der Edition. Der Druck des

Notentextes ist übersichtlich und gut lesbar. Übertragung in moderne Schlüssel und eine hinzugefügte schlichte Generalbaßaussetzung machen diese fundierte wissenschaftliche Edition von reizvollen Kompositionen auch einem breiten Kreis von Musikliebhabern zugänglich.  
(November 1985) Gabriela Krombach

## Diskussion

*RISM und Giornovichi (Jarnovick)*  
*Eine Antwort der Zentralredaktion des RISM*

„Beide Vorlagen hätten bei RISM genannt sein müssen, sie sind dort aber unauffindbar“ ist in *Mf* 38, 1985, S. 281 zu lesen. Zitiertes Satz, in vorliegender und ähnlicher Form recht häufig geäußert, stellt einen nicht geringfügigen Vorwurf – „hätten sein müssen“ – an das Internationale Quellenlexikon der Musik dar; er darf nicht unwidersprochen bleiben.

Nach anfänglicher, teilweise sehr harter (mitunter nicht durchdachter) Kritik an den Bänden der Serie A/I des RISM in den Jahren 1972 und 1973 setzte sich die Erkenntnis durch, daß ein Projekt von derart großem Ausmaß weder fehlerfrei noch vollständig sein kann, daß es einem Spezialisten oftmals leicht ist, zusätzliche, in A/I nicht angeführte Fundorte bzw. auch nicht verzeichnete Drucke zu nennen. Es wurde eingesehen, daß die zugegebenenermaßen abbeviaturhafte Dokumentation der Musikdrucke weitere Quellenforschung nicht ersetzt, die vorliegenden A/I-Bände aber sehr wohl Arbeiterleichterung und generelle Einstiegshilfe für jedwede weitergehende Spezialforschung bieten. Die Serie A/I des RISM ist aus der heutigen Musikforschung nicht mehr fortzudenken.

Das belegt bereits die einfache Statistik: In neun Bänden RISM A/I sind 78170 Drucke nachgewiesen; 7616 Komponistennamen wurden aufgenommen; zig-tausende (wer mag sie zählen) von Fundorten genannt. Allein diese Zahlen machen deutlich, daß Spezialforscher immer in der Lage sein werden, für einen(!) Komponisten weitere Konzerte nachzuweisen, oder herauszufinden, daß zwei Konzerte mit unterschiedlichen Musiktexten unter einer(!) RISM-Kennziffer zusammengefaßt worden sind.

Auch sollten Einleitungen genauer gelesen werden; in jener des ersten Bandes zu A/I ist deutlich dargelegt, daß die nach Kassel gemeldeten Musikdrucke viele nationale, nicht ohne weiteres interpretierbare Eigenheiten aufweisen, und daß ein beträchtliches Qualitätsgefälle von kompletten Titelaufnahmen mit vollständigem diplomatischem Titel, ungekürztem Impressum und der Aufzählung aller Stimmen bis zu willkürlich gewählten Kurztiteln, denen im ungünstigsten Fall noch nicht einmal ein Erscheinungsort beigelegt wurde, aufweisen.

Trotzdem sollte nicht von „untrüglichen Zeichen dafür, daß – bezogen auf die bibliographische Dokumentation – unüberwindliche Kommunikationsschwierigkeiten (. . . zwischen der Zentralredaktion, einzelnen Bearbeitern oder den RISM-Ländergruppen) bestanden haben müssen“ gesprochen werden. Die nicht hoch genug einzuschätzende bibliographische Arbeit und Mühe der ca. 30 aktiven RISM-Ländergruppen mit ihren über 100 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verdient (bei allen eingestandenen Mängeln) die Arroganz „hätten sein müssen“ keineswegs.

Noch im Jahr 1986 wird der erste Supplementband zur Serie A/I vorgelegt. Dieser Band enthält Addenda und Corrigenda zu den Buchstaben A bis F. Auch ein Band mit Korrekturen und Ergänzungen zu dem Komponisten Giornovichi wird erscheinen. Aber bereits vor der Herausgabe wissen wir, daß damit immer noch nicht „alle“ Einzeldrucke vor 1800 dieser betreffenden Komponisten nachgewiesen sein werden.

## Eingegangene Schriften

FRANK A. D'ACCONTE: *The History of a Baroque Opera. Alessandro Scarlatti's Gli equivoci nel sembianze*. New York: Pendragon Press (1985). 187 S., Notenbeisp. (Monographs in Musicology No. 3.)

NINO ALBAROSA/RENATO DI BENEDETTO/GIOVANNI MORELLI/ANTONIO POLIGNANO/ANGELO POMPILIO/MERCEDES VIALE FERRERO: *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*. Casalmorano: Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano o. J. 366 S., Abb., Notenbeisp.